

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



HELOÍSA HELENA PACHECO DE
SOUSA

VESTIMENTAS EM PERFORMANCE:
COMPOSIÇÕES EM MODOS DO CORPO

NATAL/RN

2015



HELOÍSA HELENA PACHECO DE SOUSA

**VESTIMENTAS EM PERFORMANCE:
COMPOSIÇÕES EM MODOS DO CORPO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Naira Neide Ciotti.

Natal/RN

2015

Catálogo da Publicação na Fonte
UFRN / CCHLA/ DEART
Biblioteca Setorial do DEART

Sousa, Heloísa Helena Pacheco de.

Vestimentas em performance: composições em modos de corpo /
Heloísa Helena Pacheco de Sousa. - 2015.
133 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal
do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Departamento de
Artes, Natal, 2015.

Orientador: Prof. Dra. Naira Neide Ciotti.

1. Teatro – Vestuário - Performance. 2. Moda Performática. 3.
Figurino - Moda. 4. Criação de figurino. I. Ciotti, Naira Neide. II.
Título.

RN/UF/BSDEART

2015/02

CDU 792.024



FOLHA DE APRESENTAÇÃO

A Defesa de Dissertação do trabalho intitulado: “**Vestimentas em Performance – Composições em Modos do Corpo**”, apresentada por **Heloísa Helena Pacheco de Sousa**, contou com a participação da seguinte Banca Examinadora:

Profa. Dra. Naira Neide Ciotti
(Presidenta - PPGARC/UFRN)

Profa. Dra. Amabilis de Jesus da Silva
(Examinadora Externa à Instituição - FAP)

Prof. Dr. José Sávio Oliveira Araújo
(Examinador Interno – PPGArC/UFRN)

Natal/RN, 05 de março de 2015.

*Dedico esta pesquisa à minha irmã
Gabriela Pacheco de Sousa pela
inteligência criativa que me inspira.*

AGRADECIMENTOS

A Naira Ciotti, orientadora desta pesquisa, que me acolheu “no meio do caminho” e cedeu o conhecimento e as referências que tinha em longas discussões e revisões atentas, cujas palavras, no fim, sempre me tranquilizavam.

Aos professores que ministraram as disciplinas cursadas durante estes dois anos de mestrado e outros que trouxeram devolutivas consideráveis sobre minha pesquisa e minha prática artística como Makários Maia, Larissa Tibúrcio, Robson Haderchpek e Patrícia Leal.

Aos professores Amabilis de Jesus e Sávio Araújo que participaram da banca de qualificação desta pesquisa e que neste encontro puderam olhar a mim e as minhas palavras com atenção, respeito e cuidado, trazendo questões essenciais que contribuíram para o melhoramento desta dissertação.

Aos meus amigos e alunos do mestrado que com suas singularidades puderam preencher vários dias com risos, arte, poesias, abraços e outros pensamentos.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por ter me concedido uma bolsa de estudos que permitiu o desenvolvimento da pesquisa, a aquisição de materiais necessários e a participação em eventos importantes para a área de ênfase deste trabalho.

Ao amigo Lázaro Barbosa, pela revisão atenta que auxiliou na finalização desta dissertação. E a minha tia, Ohara Pacheco pelas traduções do resumo para a língua inglesa.

Aos grupos *Cruor Arte Contemporânea* e *Sociedade Cênica Trans*, onde tive/tenho o imenso prazer de trabalhar, criar, viajar e encontrar ecos para os meus desejos e que receberam com sensibilidade minhas propostas performáticas e os modos do corpo que pude sugerir. Em especial aos artistas Josie Pontes, Keila Campanelli, Sandro Souza, Yasmin Rodrigues, Alexandre Américo, Cecília Moreno, Marcelo Dantas, Maurício Motta, Pedro Fasanaro, Glênia Freitas, Fernanda Estevão, Pablo Vieira, André Salvador, Agnes Aricia e Moisés Ferreira.

A Jéssica Cerejeira, artista e estilista que me acompanhou em processos de criação e montagens e com quem sentava pelos bancos desta cidade para estudar moda.

Aos artistas entrevistados que puderam ceder seu tempo e suas palavras para compor parte desta pesquisa e principalmente por permanecerem criando e preenchendo o mundo com ações provocadoras e sensíveis.

Aos meus pais, Clésio e Ocirema, assim como aos demais integrantes desta enorme família que sempre cresce, mas nunca se abandona, e que com amor e compreensão puderam incentivar e apreciar meu percurso acadêmico e artístico.

Ao meu companheiro de arte, de viagens, de amizade, de dificuldades, de besteiras, de amor e de casa, Felipe Fagundes, que me ajudou com toda a sua sinceridade neste percurso.

E por fim, aos espíritos encarnados e desencarnados, que com a permissão divina, puderam me acompanhar e auxiliar neste processo, e também a todos aqueles que permanecem criando, resistindo, se transformando, amando e que mesmo à distância me movem.

RESUMO

Esta pesquisa trata das relações possíveis entre o corpo e a vestimenta nos estados cênicos performáticos cruzando a cena contemporânea, a filosofia da moda e os argumentos filosóficos de profanação e dos dispositivos. Algumas obras foram observadas e citadas nesta dissertação, para isso realizei entrevistas estruturadas com oito artistas da performance, como estratégia metodológica que pudesse trazer dados sobre as experiências desses corpos vestidos e/ou despidos em cena, para além da pesquisa bibliográfica e revelando a ação da vestimenta sobre o corpo, assim como sua influência nas subjetividades do performer e do público. Essas relações podem ser experienciadas no processo de criação de figurinos na cena contemporânea nomeando a possibilidade da existência de *modos do corpo*, como maneiras que emergem e que se constituem como alternativas estéticas, criativas e discursivas.

Palavras-chave: Performance; Vestimenta; Modos do Corpo; Figurino.

ABSTRACT

This research deals with the possible relationships between the body and the garment in performative scenic states across the contemporary scene, the philosophy of fashion and the philosophical arguments of profanity and dispositive. Some works were observed and cited in this dissertation, for this I conducted structured interviews with eight artists of performance, as a methodological strategy that could bring data about the experiences of this dresses and/or naked bodies on the scene, in addition to literature and revealing the action of clothing on the body as well as its influence on the subjectivities of that whom performs and the public. These relationships can be experienced in the process of creating costumes in contemporary scene naming the possibility of *modes of the body*, as ways that emerge and constitute as creative, discursive and aesthetic alternatives.

Keywords: Performance Art; Garment; Modes of the Body; Costume.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Chapéu-Sapato. Criação de Elsa Schiaparelli com Salvador Dalí, 1936.	37
Imagem 2 - Vestido com estampa de lagosta. Criação de Elsa Schiaparelli com Salvador Dalí, 1937.	38
Imagem 3 - <i>Experiência No. 3</i> . Desfile público realizado por Flávio de Carvalho em São Paulo, 1956.	41
Imagem 4 - <i>Avant-garde Fashion Show</i> . Criação de Yayoi Kusama em Nova York, 1970.	43
Imagem 5 - <i>Between</i> . Desfile de Hussein Chalayan, 1998.	45
Imagem 6 - <i>Performance No. 13</i> , apresentada no desfile de Alexander McQueen, 1999.	46
Imagem 7 - <i>A costura do invisível</i> . Desfile de Jum Nakao na Semana de Moda de São Paulo, 2004.	48
Imagem 8 - <i>Clarisse</i> . Desfile de Fause Hatén durante a Semana de Moda de São Paulo, 2012.	50
Imagem 9 - <i>Amarelo</i> . Performance de Elisabete Finger, 2007.	59
Imagem 10 - <i>Amarelo</i> . Performance de Elisabete Finger, 2007.	60
Imagem 11 - <i>Luto</i> . Performance de Maicyra Leão, 2008.	63
Imagem 12 - <i>Luto</i> . Performance de Maicyra Leão, 2008.	64
Imagem 13 - <i>O poder da invisibilidade</i> . Intervenção urbana do Coletivo de Performance Heróis do Cotidiano, 2009.	67
Imagem 14 - <i>O poder da invisibilidade</i> . Intervenção urbana do Coletivo Heróis do Cotidiano, 2009.	69
Imagem 15 - <i>Luxo, elegância e sofisticação</i> . Performance de Maria Eugênia Matricardi e Luara Learth, 2010.	71
Imagem 16 - <i>Luxo, elegância e sofisticação</i> . Performance de Maria Eugênia Matricardi e Luara Learth, 2010.	72
Imagem 17 - <i>Encontro. Eu disse sim, aceito</i> . Performance de Rubiane Maia. Buenos Aires, 2011.	75
Imagem 18 - <i>Encontro. Então eu disse sim, aceito</i> . Performance de Rubiane Maia. Lituânia, 2013.	76
Imagem 19 - <i>Entre saltos</i> . Intervenção urbana do Coletivo Pi, 2014.	78
Imagem 20 - <i>Entre saltos</i> . Intervenção urbana do Coletivo Pi, 2014.	80
Imagem 21 - <i>VB 68</i> . Performance de Vanessa Beecroft, 2011. <i>Corpos Despidos</i>	85
Imagem 22 - <i>VB 68</i> . Performance de Vanessa Beecroft, 2011. <i>Corpos Vestidos</i>	86
Imagem 23 - <i>The bridegroom stripped bare</i> . Performance de Alexander McQueen, 2002.	90
Imagem 24 - <i>Corpo contra conceito</i> . Performance de Maria Eugênia Matricardi, 2013.	92
Imagem 25 - <i>Laser Dress</i> . Criação de Hussein Chalayan, 2008.	94
Imagem 26 - <i>Experimentos gramíneos</i> . Performance de Maicyra Leão, 2006.	96

Imagem 27 - Estigma (siempre hay una promessa). Performance de Rubiane Maia, 2012.	98
---	-----------

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. ENTRE DESNUDAMENTOS.....	18
1.1 A ausência da vestimenta ou despir-se pela Nudez	24
1.2. A presença da vestimenta ou vestir-se pela Moda.....	31
1.3. Moda Performática.....	34
2. SOBRE OS CORPOS EM PERFORMANCE	55
2.1 <i>Amarelo</i> por Elisabete Finger (1980, Paraná).....	58
2.2 <i>Luto</i> por Maicyra Leão (1983, Sergipe).....	63
2.3 <i>O poder da invisibilidade</i> por Tania Alice (1976, Marselha) e o Coletivo Heróis do Cotidiano (2009, Rio de Janeiro).....	66
2.4 <i>Luxo, elegância e sofisticação</i> por Maria Eugênia Matricardi (1988, Mato Grosso) e Luara Learth (1990, Brasília).....	70
2.5 <i>Encontro. Então eu disse sim, aceito.</i> por Rubiane Maia (1979, Minas Gerais)	74
2.6 <i>Entre saltos</i> por Pâmella Cruz (1987, São Paulo) e o Coletivo Pi (2009, São Paulo).....	77
2.7 A performatividade da vestimenta.....	81
3. O CORPO QUALQUER EM CENA	84
3.1 Modos do Corpo.....	87
3.1.1 Corpo-Imagem.....	89
3.1.2 Corpo-Nu	92
3.1.3 Corpo-Expandido	93
3.1.4 Corpo-Espaço.....	95
3.1.5 Corpo-Penetrado	97
CONCLUSÃO OU FIGURINOS QUE SE EXCEDEM	100
REFERÊNCIAS.....	103
APÊNDICE A - ENTREVISTAS.....	108
ENTREVISTA 1.....	108
ENTREVISTA 2.....	111
ENTREVISTA 3.....	118
ENTREVISTA 4.....	120
ENTREVISTA 5.....	123

ENTREVISTA 6.....	125
ENTREVISTA 7.....	128
ENTREVISTA 8.....	131

Buscar o conhecimento é migrar por um caminho que nos leva a estar mais perdidos; a cada momento que descobrimos saber de algo, percebemos que ainda faltam muitas coisas para se conhecer. O conhecimento abre janelas que nos levam a infinitos horizontes. Portanto, espero que você que se propõe a esta leitura se sinta instigado a vestir-se e despir-se de tudo que irá ler aqui, assim como a permitir-se rasgar essas páginas, costurá-las ou criar outras que o vistam melhor – ou mesmo criar nenhuma e deixar-se nu por quanto tempo quiser...

INTRODUÇÃO

Nós somos aquilo que questionamos. O modo como meu corpo se insere nesta pesquisa também a compõe. Muitas são as razões que levam um pesquisador a investigar determinado campo teórico/prático, muitas são as inquietações que levam um artista ou interessado a investigar sua própria arte ou a de outras pessoas. E para introduzir esta pesquisa aos olhos de um leitor é preciso começar falando de como estou.

Compreendendo minha existência corporal enquanto estado, estou um corpo que se interessa pelas possibilidades das aparências e pela capacidade que nós temos de articulá-las. As escolhas e as relações entre o corpo e a vestimenta as quais estamos sujeitos, convencionalmente produzem imagens, que por sua vez configuram nossas aparências, revelam algo sobre nós mesmos e afetam as nossas relações com os outros.

Essas escolhas oferecem possibilidades de composições e de montagem, criação de imagens; ou seja, agimos sobre nossa imagem corporal na medida em que a compomos mobilizados por diversos estímulos, articulando essas construções e criando hibridismos ou reproduções.

Nossa vaidade é um discurso que se projeta em nossa silhueta e provoca as relações que estabelecemos, as criações que propomos e os modos como estamos, em constante transição. Silhuetas efêmeras, corpos inquietos. Estou um corpo que cria na nudez, cria nas montagens de vestimentas e percebe uma rede que se constrói entre a rua, a performance, os desfiles, as intervenções, os *blogs* de moda, a cena, os editoriais e as imagens corporais. O corpo sempre me foi interessante.

Meu percurso acadêmico e artístico não se constrói linearmente, através de um encadeamento de aprendizados adquiridos objetivamente no campo da arte da performance ou da criação de figurinos. Aquilo que eu venho aprendendo se forma entre encontros e experiências, acasos e procuras.

Por isso, me permito cruzar a cena contemporânea, a filosofia da moda e outros argumentos filosóficos para pensar o sujeito que vive e cria no vestir-se e despir-se, os dispositivos que o perturbam, que o disciplinam e suas possibilidades de profanação.

Em particular, na arte da performance, destacam-se criações que desenvolvem seus processos onde o corpo do artista criador é percebido como sujeito e objeto da mesma obra. Neste sentido, o que me interessa são performances que se criam na relação entre o corpo, as materialidades vestíveis e os padrões estéticos e de comportamentos. Para isso, dialoguei com alguns artistas da performance cujas ações suscitam discussões sobre os gestos cotidianos e automatizados do vestir-se e despir-se, observando como a performatividade vai dissecando intimidades, percursos, histórias e memórias.

A partir da realização deste estudo, percebo que a relação entre corpo e vestimenta se estabelece tanto nos espaços de representação da arte quanto da moda, evidenciando contínuas hibridizações. Por isso, considere as performances criadas tanto por artistas quanto por estilistas-performadores¹, embora não me aprofunde sobre a criação das vestimentas em si.

Um dos objetivos desse trabalho foi apontar algumas obras de performadores brasileiros e estrangeiros como referências de experimentação no encontro entre o corpo e a vestimenta. Essas obras revelam quanto o movimento de criação cênica e performática podem vir a se tornar ações políticas e profanadoras que desconstruem pensamentos e reconstroem possibilidades dos indivíduos de se relacionarem com os dispositivos que os rodeiam.

Outro objetivo foi pensar o processo de criação em performance evidenciando estratégias que mostram questões referentes ao vestir-se e ao despir-se no cotidiano ou pertinentes ao figurino, no sentido de pensar o que (des)cobre o corpo na cena performática. Pois, os gestos de vestir-se e despir-se se dão no corpo; a arte da performance se cria *no/sobre* o corpo; a vestimenta é aquilo que se coloca *sobre* o corpo e reconfigura sua aparência, sua imagem.

Utilizo algumas teorias desenvolvidas nos ensaios do filósofo italiano Giorgio Agamben, propondo aproximações entre seus pensamentos e o caráter político e transgressor da performance.

Em suas ideias sobre a *Nudez* (AGAMBEN, 2010), o autor esclarece sobre a construção de uma imoralidade do corpo despido, propondo que um estudo sobre a condição nua dos sujeitos possa revelar sobre suas relações com as vestes

¹ A pesquisadora Bianca Tinôco utiliza este termo em seu artigo publicado no livro “Corpos Informáticos: Performance, Corpo e Política” esclarecendo que este vem sendo usado por pesquisadores ibero-americanos em substituição ao termo “performer”, originado da língua inglesa, como denominação ao artista da performance. (TINOCO em MEDEIROS, 2011).

obrigatórias e cotidianas. Este ensaio aparece nessa pesquisa pela relevância de uma filosofia que se debruce sobre a nudez e problematize o gesto de despir-se, ou seja, a outra faceta do vestir-se.

O corpo é nu e está vestido. Sua primeira presença, sua “corporeidade nua”, já é material para uma discussão alongada que permeia gênero, estética e política. A condição da nudez, a partir do ensaio de Agamben, tornou possível compreender algumas questões sobre o corpo despido, suas necessidades e intenções, mostrando que o corpo disciplinado pode se constituir como uma das possibilidades de subjetividade, que se efetiva nas trocas.

O autor sugere o reconhecimento de uma subjetividade permeada pelo desejo, tornando-se uma singularidade qualquer - *qual-se-quer* -, ou ainda um corpo qualquer (AGAMBEN, 2013). Esse corpo qualquer é aquele que se apresenta de inúmeras formas e silhuetas, a partir dos desejos presentes, do que se quer no momento.

É nesses desejos que esse corpo se constrói, que transforma seu entorno e toma consciência das relações entre si mesmo e o mundo. Esse sujeito que se apresenta nas maneiras, que é constituinte de seus próprios modos, em pluralidades; auxilia a pensar esse corpo em performance que se relaciona com materialidades vestíveis e questiona sua própria condição, sempre inconstante.

E para pensar esse sujeito, criador do cotidiano, condicionado por instituições e sistemas que compõem seu contexto, assim como, sujeito vestido e também disciplinado pelas próprias vestimentas, utilizo os dispositivos. Os pensamentos sobre dispositivo (AGAMBEN, 2009) e profanação (AGAMBEN, 2007) se delineiam juntos, na medida em que o primeiro apresenta formas de condicionamento do comportamento, das escolhas e dos discursos e o segundo, aparece como alternativa para essas excessivas estratégias de nos disciplinar. Esses termos se cruzam com a arte da performance e sua investigação, por uma aproximação prática e crítica entre arte e vida.

É utilizando a filosofia de Agamben em consonância com outras teorias que passo a pensar que estados de profanação os performers vêm apontando para que possamos perceber o desenvolvimento das subjetividades, a partir da performatividade da vestimenta, ou seja, investigando o modo como essas vestes podem agir sobre o corpo em performance.

Assim, essa dissertação é composta por três partes que guiam o leitor na percepção das relações aproximadas entre o corpo vestido e despido até a apresentação da ideia sobre os modos do corpo. Além do suporte filosófico que foi utilizado para discutir o corpo que se veste e se despe na cena performática, o leitor também poderá perceber possibilidades de investigações criativas pautadas nessas relações e permitir-se ao desenvolvimento de experimentações práticas.

A primeira parte, intitulada *Entre desnudamentos*, traz uma reflexão sobre os gestos de vestir-se e despir-se, construindo relações entre teorias que podem ser usadas para repensar a atuação da vestimenta nos corpos em performance. Dessa forma, esta parte apresenta uma discussão sobre o corpo despido a partir do ensaio “Nudez” (2013) de Giorgio Agamben, assim como sobre o corpo vestido a partir de algumas filosofias da moda de autores como Germano Celant (1999), Gilles Lipovetsky (2009), Lars Svendsen (2010), além das pesquisadoras de moda como Mairi Mackenzie (2000), Cristiane Mesquita (2008) e Angélica Adverse (2012).

Essas questões são permeadas pelos estudos sobre a arte da performance e o corpo do performer através de pesquisadores como Renato Cohen (2002), Christine Greiner (2005), Roselee Goldberg (2006) e Jorge Glusberg (2009). Retomando o percurso histórico que antecede as práticas em performance, aponto alguns estilistas-performadores e artistas que constroem uma moda performática, incluindo posteriormente alguns exemplos dessas criações na contemporaneidade. Essas obras e seus criadores revelam investigações sobre a performatividade da vestimenta através de desfiles públicos ou compartilhamentos nos espaços formais da moda.

A segunda parte, intitulada *Sobre os corpos em performance*, traz considerações sobre obras e processos criativos que discutem as relações entre o corpo e a vestimenta como estratégias de profanação, explorando diversos modos de como as materialidades vestíveis podem atuar sobre o corpo. Assim, foram feitas entrevistas estruturadas² com oito performers, sendo eles: Elisabete Finger, Fause Hatén, Luara Learth, Maicyra Leão, Maria Eugênia Matricardi, Pâmella Cruz,

² Sobre esta metodologia, podemos notar que: “[...] a entrevista estruturada ou formalizada se desenvolve a partir de uma relação fixa de perguntas, cuja ordem e redação permanecem invariáveis para todos os entrevistados que geralmente, são em grande número. Por possibilitar o tratamento quantitativo dos dados, esse tipo de entrevista torna-se o mais adequado para o desenvolvimento de levantamentos sociais”. (JÚNIOR BRITTO; FERES JÚNIOR, 2011, p. 240).

Rubiane Maia e Tania Alice. Suas obras dialogam com este objeto de estudo e suas falas compõem parte deste escrito.

As entrevistas foram realizadas como um método necessário, após o levantamento de dados a partir da pesquisa bibliográfica, que foi complementado com uma investigação e observação de obras e experiências em performance que demonstravam as relações entre corpo e vestimenta que interessavam a essa pesquisa. A realização das entrevistas surgiu como uma alternativa para recolher dados sobre o objeto de estudo a partir de informações trazidas pelos próprios performers acerca de suas práticas.

Esses diálogos estabelecidos entre artistas e pesquisadores trouxeram peculiaridades sobre afetos, escolhas, pensamentos e referências de suas obras, o que não seria possível encontrar em livros ou outros materiais de pesquisa.

Por fim, na terceira parte, apresento os *modos do corpo*. Investigando a origem da palavra “moda”, construo este termo. Na pesquisa sobre as performances e no diálogo com os criadores, percebi que estas relações, seja na ausência ou presença das vestes, se configuravam como um estado, uma possibilidade, uma aparência escolhida pelo performer; por isso os modos do corpo. Esses modos, por sua vez, emergiram na pesquisa a partir das obras em performance, sendo eles: corpo-imagem, corpo-nu, corpo-expandido, corpo-espaco e corpo-penetrado.

Essas proposições se encontram com a ideia de pensar os figurinos, para além da possibilidade de caracterização de personagens, percebendo-os como uma experiência para o performer. Nesse sentido, desejo que esta pesquisa que apresento possa compor com os estudos sobre o processo de montagem de figurinos, por problematizar e reconhecer a performatividade das vestimentas em cena. Através dos crescentes estudos sobre a performance, os modos do corpo apontam outras maneiras de composições.

*O importante nem é mais a roupa em si,
mas a experiência de quem a veste.*

Fause Hatén

1. ENTRE DESNUDAMENTOS

Muitas performances vêm apontando relações entre vestimenta e corpo, em discursos sobre as aparências corporais que são mobilizadoras do processo criativo e da experiência do compartilhamento entre o público e os performers. Percebe-se o gosto pela transitoriedade entre imagens corporais cada vez mais atrativas, e possibilidades de recortes múltiplos das vestimentas, ocultando e revelando, afirmando e subvertendo tradições; o que revela uma intenção de modificar o corpo. Permeado por desejos, insatisfações e descobertas, o corpo é representado, desnudado, penetrado, contextualizado e superado por roupas, peças, objetos, materialidades e adornos.

As vestimentas se colocam em performance, assim como os corpos. Na cena contemporânea percebemos a atuação das materialidades vestíveis, pois *qualquer* elemento pode cobrir os corpos e agir sobre eles, ou ainda, desnudá-los. Os processos criativos passam a compreender esta matéria em sua potencialidade de interação com os performers, onde se propõe uma composição de aparências na combinação entre peças de onde emerge uma imagem e/ou relação corporal.

O entendimento dos gestos de vestir-se e despir-se em nosso cotidiano perpassam a naturalização e a automatização, produzindo corpos vestidos cujas escolhas envoltas nessas ações são direcionadas por dispositivos e seus padrões de comportamentos, influenciando no desejo de mudança e na velocidade das trocas.

Cotidianamente e cenicamente, o sujeito realiza escolhas que envolvem o gesto de vestir-se, como a opção pela cor, pelas transparências, pelo corte, pelo estilo, pelos enunciados e imagens costuradas no tecido, ou ainda, na opção de despir-se enquanto gesto assumido ou gesto transitório. Há uma articulação do discurso de si, combinando modos para dialogar com o mundo e apresentar suas maneiras. A consciência do que se veste torna as fronteiras entre o ser e o parecer, a profundidade e a superficialidade, diluídas e insuficientes para tratar das aparências do corpo e das escolhas sobre si.

Diante das escolhas existem muitas possibilidades que induzem a composição e a montagem das aparências. Há uma autonomia na qual o sujeito se

debruça sobre si mesmo e constrói sua imagem corporal permitindo que ela seja fluxo e se (des)construa dia após dia.

Pesquisas que tratam dos aspectos psicológicos das roupas revelam sobre algumas finalidades para as vestimentas e os adornos, como a proteção, o pudor e o enfeite³. Essas finalidades demonstram o valor simbólico das roupas e como as relações humanas são permeadas por esse contato sensorial entre os sujeitos vestidos. No entanto, apesar de inúmeros escritos e pesquisas desenvolvidas sobre a vestimenta e suas peculiaridades, as perguntas sobre a experiência de estar vestido ou despido ainda mobilizam outras inquietações e investigações.

A pesquisadora Cristiane Mesquita, em sua tese de doutorado intitulada *Políticas do vestir* (2008), nos traz questões sobre a produção de aparências corporais como estratégia para a (re)construção de subjetividades, utilizando vivências de indivíduos que assumiram esses procedimentos como modos de vida⁴ ou de artistas que ressignificam seus corpos contextualizados através de figurinos ou criação de aparências para performances. A autora evidencia características desse *processo de criação* e traz aproximações entre o vestir-se e as atitudes performáticas. E isto, segundo ela, culmina em um movimento que ressalta as dimensões políticas do vestir e propõe potencialidades expansivas para o corpo.

Através da autora, encontro complexidades envoltas nesse gesto que junto com o despir-se movem performances. Para além da reprodução de um gesto automatizado e cotidiano, é possível subverter discursos, recriando a si próprio e aos outros:

Pensar o vestir como um campo de encontros amplia nossas possibilidades para a abordagem de suas políticas, dessa forma colocadas em permanente estado de jogo; são os modos de interação entre os participantes que vão estabelecer as variações de composição ou decomposição; é a qualidade do contato que vai produzir afetos alegres ou tristes; são os critérios, sempre relativos,

³ Sobre esta questão, o pesquisador John Flügel, em seu livro, *A psicologia das roupas* (1966), aponta qual seria a causa primeira do hábito de se utilizar vestimentas e adornos. Segundo ele, muitos pesquisadores rejeitam a ideia de “proteção” como um fator primário, visto que estudos demonstram que algumas civilizações antigas viviam em climas quentes que dispensavam o uso de vestimentas, mas ainda assim, privilegiavam o uso de adornos; ou ainda, pelo fato de que mesmo em ambientes frios, o corpo humano era capaz de se adaptar ao clima e sobreviver sem o uso de vestimentas que o agasalhem. Enquanto ao “pudor”, esta causa foi defendida por poucos estudiosos e possuem sua origem em tradições bíblicas. A maior parte dos pesquisadores concordam que o “enfeite” é a justificativa principal para o uso das roupas e que o “pudor” e a “proteção” surgem como consequências do hábito estimulado por este.

⁴ As personalidades do cotidiano citadas na pesquisa de Cristiane Mesquita são Cristiana Guerra, blogueira de moda e Jardelina da Silva, antiga moradora do interior do Paraná.

aqueles capazes de delinear as potencialidades dos fluxos vestimentares em relação aos corpos. (MESQUITA, 2008, p. 137).

Mesquita diz que as aparências corporais produzidas são resultados da organização de materialidades sobre o corpo que interagem entre si e relacionam-se com o sujeito e seu entorno, produzindo sentidos. Portanto, as vestimentas podem ser notadas tanto em sua influência macropolítica, quanto em suas intervenções nas subjetividades e nas micropolíticas que se estabelecem entre aqueles que transitam nas ruas.

Se os gestos, vestir-se e despir-se, nos permeiam diariamente, revelando discursos, políticas e pensamentos, esses atos também se revelam na cena e permeiam os processos criativos. Nessa perspectiva, a criação em performance, com sua potencialidade crítica, que insiste em repensar o sujeito e suas formas de agir e de se apresentar, aponta criações em torno dos padrões de aparências, assim como nos permite questionar os gestos que nos compõem.

Para prosseguir nesta discussão, tratarei de algumas questões sobre o *contemporâneo*, percebendo o corpo que se insere nesse contexto e mobiliza as criações em performance. Nesse ponto, utilizo as teorias do filósofo italiano Giorgio Agamben, que vem trazendo grandes contribuições para o desenvolvimento das pesquisas nas ciências humanas.

É importante esclarecer que o pensamento de Agamben desconstrói, como outros filósofos de sua geração, uma compreensão tradicional da filosofia que divide as questões da metafísica, estética, ética, política e lógica, como áreas distintas sendo tratadas separadamente, como esclarece Claudio Oliveira (2013). Ao contrário disso, o filósofo se empenha em mostrar que estes conhecimentos dependem uns dos outros. Essa atitude de Agamben contribui para um estreitamento entre os campos do saber e que tornam mais complexas as relações, os discursos e os corpos. Isto se evidencia quando os estudos do filósofo mostram que “o problema da arte em nosso tempo e em qualquer outro não pode ser entendido se permanecemos numa perspectiva simplesmente estética em sua abordagem [...]”. (OLIVEIRA, 2013, p. 27).

Ressaltar os pensamentos de Agamben é relevante porque o contemporâneo que nos cria é o tempo desse corpo, disciplinadamente capitalista e tecnológico, apesar da arte ainda nos permitir delicadezas e sensibilidades coexistentes com a ânsia de *estar sendo* tudo o que podemos.

Explicar o que Agamben intenciona dizer sobre o contemporâneo seria iluminar aquilo que é mais bem percebido no escuro. Por isso, deixo que suas palavras tratem disso:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58).

Esse corpo com cuja pele, no limite deste tempo, estamos em conflito, percebe o contemporâneo enquanto modo de ser; o que implica uma atitude de criação que corresponde a mais do que uma expressão do sujeito: uma potência de expansão de si em seus estados corporais. E esse indivíduo se expande ao se debruçar mais sobre o escuro do que sobre as luzes de seu tempo.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Assim, este sujeito não condiz, exatamente, com *seu* tempo; nem corresponde, exclusivamente, a *um* espaço e por isso se faz corpo inquieto. Sua pele é superfície porosa para o mundo.

É neste contexto que se estabelece a moda. Agamben a coloca como um exemplo da contemporaneidade. O que a define seria o fato de ela introduzir uma descontinuidade no tempo, que se dividiria entre o estar e não estar na moda: “O tempo da moda está constitutivamente adiantado a si mesmo e, exatamente por isso, também está atrasado, tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um ‘ainda não’ e um ‘não mais’”. (AGAMBEN, 2009, p. 67).

Isso significa que seria quase impossível “estar na moda” porque, no exato momento em que ela se apresenta, ela já se finaliza, o que implica em um movimento de constante desejo em conseguir apreendê-la ou ao menos de corresponder a alguma imagem corporal que condiga com um tempo ou expressão de si desejável.

Esse movimento, esse desejo ou até a rejeição dele, provocam mudanças, transições entre estados e imagens possíveis. Agamben traz a alternativa de tratar da moda, em alguns momentos, ao perceber as peculiaridades da contemporaneidade. Farei o mesmo, ao trazer momentos de discussão sobre esse campo para tratar dos significados implicados nos corpos despidos e vestidos em performances.

Nesse momento, permeada pela pesquisa de Rubiane Maia da Silva, encontro a importância de pensar a prática artística performática cujo sentido, como ressalta a autora, se encontra na possibilidade de recriação da vida; cuja experiência sugere proposições, alternativas, “estratégias e dispositivos em desencarceramento dos modos de funcionamento vigentes”. (SILVA, 2011, p. 97). É um modo de tratar da arte, da vida e dos desejos:

Tratar da contemporaneidade, em qualquer de suas instâncias da vida, incita-nos a travar um confronto com um cotidiano ao qual estamos imersos e incertos. É falar de mudanças, passagens e processos que estão se constituindo como aquilo que chamamos vida e da qual somos feitos em composições de forças. [...] Entre essas composições e recomposições que nos constituem, formam-se expressões de jogos de forças que constituem uma época – a nossa época. Momento marcado por contínuos movimentos que nos impelem cada vez mais a uma tentativa de domínio e controle sobre si, sobre o tempo, sobre o corpo, sobre a vida. (SILVA, 2011, p. 95)

É nas características desse tempo que se percebe a coerência em se tratar dos dispositivos para pensar a estruturação dos saberes e as relações de poder que se formam entre os corpos. Com esse entendimento é possível adentrar no campo da prática cênica performática e em suas estratégias políticas. Afinal, criar é também um modo de viver.

Foi o filósofo francês Michel Foucault quem começou a utilizar o termo *dispositivo*⁵ a partir dos anos de 1970, em uma sequência de três livros escritos sobre a “História da sexualidade”⁶. Agamben, que também se interessa pelos

⁵ Ao tratar da definição de *dispositivo*, Foucault diz que: “Por esse termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos. [...] entendo dispositivo como um tipo de formação que, em determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência”. (FOUCAULT, 2012, p. 364).

⁶ *História da sexualidade* é um estudo desenvolvido por Michel Foucault que resultou na publicação de três livros: *A vontade de saber* (1976), *O uso dos prazeres* (1984) e *O cuidado de si* (1984).

estudos de Foucault, identifica que o filósofo investigava como os dispositivos agem nas relações entre os sujeitos e passa a se utilizar desse conceito em suas teorias⁷.

Os dispositivos são redes de discursos, práticas, objetos e espaços que conseguem disciplinar os sujeitos a favor de um determinado tipo de comportamento, gesto, pensamento e opinião. A sua influência na estruturação dos saberes, nas relações entre as individualidades e nos jogos de poder, dizem muito do modo como vivemos e agimos. E essa consciência, esse discernimento sobre o que está por trás de nossas escolhas e decisões, desde as mais simples até as ditas mais complexas, nos permitem outras atitudes diante dos dispositivos.

No entanto, mesmo sendo reconhecido seu caráter disciplinador e as relações de poder imbricadas na estrutura dos dispositivos, não podemos percebê-lo somente pelo viés abusivo e repressor. Como esclarece Foucault (2012), há uma positividade no poder, visto que ele também serve para gerir a vida dos homens e orientar suas ações, de modo a aproveitar suas potencialidades e aperfeiçoar suas capacidades.

É nesse sentido que o filósofo francês Gilles Lipovetsky questiona a ideia padronizada de que a moda somente obriga os corpos sem dar a eles a possibilidade de experimentação. Ao contrário, o pesquisador enfatiza que, mais do que determinar identidades, a moda pode estimular os modos:

Com efeito, ao invés da produção de corpos úteis, a glorificação do luxo e do refinamento frívolo; ao invés do adestramento uniforme, a pluralidade dos modelos; ao invés da programação injuntiva e da minúcia dos regulamentos, o convite à iniciativa pessoal; ao invés de uma coerção regular, impessoal e constante, a sedução das metamorfoses da aparência; ao invés de um micropoder exercendo-se sobre os mais ínfimos detalhes, um poder que abandona o acessório aos particulares e se consagra ao essencial. (LIPOVETSKY, 2009, p. 110).

Isto indica atividades provenientes da moda que, mesmo contraditórias, disciplinam os sujeitos ao mesmo tempo em que permitem liberdade de expressão/expansão e singularidades crescentes, os dispositivos possuem brechas para que se exerçam sua profanação.

⁷ Para Agamben, a ideia de *dispositivo* pode ser pensada da seguinte forma: “Resumamos brevemente em três pontos: a) É um conjunto heterogêneo, linguístico e não linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos; b) O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder; c) Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber”. (AGAMBEN, 2009, p. 29).

Diante disso, o que Agamben propõe é que tomemos atitudes (lúdicas) que realizem o movimento contrário e que devolvam à esfera do humano aquilo que foi transferido à esfera do divino, permitindo o uso pelos homens. Seria uma ação política que “desativa os dispositivos de poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado”. (AGAMBEN, 2007, p. 68).

Isso pode ser possível através do *jogo* que possibilita um deslocamento do uso das coisas, assim como costumam fazer as crianças ao transformar em brinquedos quaisquer objetos, mesmo que eles não sirvam propriamente a isto. A atitude lúdica permitiria que abrissemos a possibilidade de usar as coisas de outros modos, o que poderia ressignificar a maneira como os sujeitos são produzidos quando estão em relação com os dispositivos.

A profanação é um processo. A moda, enquanto dispositivo, instiga processos de subjetivação através dos estados despido e vestido. Assim, penso a performance como uma atividade profanadora e que, como tal, colocando-se enquanto jogo, em caráter lúdico. Ela se permite utilizar a moda e sua rede de significações de outros modos, jogando, e assim sugere possibilidades de uso ou a conscientização do modo como somos condicionados, formados, sujeitados e disciplinados pelos recursos desses dispositivos: “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas”. (AGAMBEN, 2007, p. 75). Nesse sentido, percebo que a profanação também poderá ser a tarefa política da arte, visto que:

Se hoje os consumidores na sociedade de massa são infelizes, não é só porque consomem objetos que incorporam em si a própria não usabilidade, mas também e sobretudo porque acreditam que exercem seu direito de propriedade sobre os mesmos, porque se tornam incapazes de os profanar (AGAMBEN, 2007, p. 72).

A arte encontra na profanação uma possibilidade, por intentar, justamente, provocar um uso diferente das coisas, dos objetos e dos dispositivos. Poderíamos dizer que ela serve a uma provocação dos corpos, das estruturas e dos sentidos. Ela sugere outras ordens, outras formas de estar no mundo.

1.1 A ausência da vestimenta ou despir-se pela Nudez

A investigação sobre o início do uso de determinados conceitos e gestos, estratégia de pesquisa adotada por Agamben, me levou a pensar acerca do estado

“natural” do corpo. Dessa forma, foi inevitável que essa pesquisa enfrentasse o problema da nudez para tratar do gesto de despir-se e percebê-lo como alternativa para compor estados de profanação.

Ao observar o percurso histórico pelo qual o corpo já passou e os diversos discursos que já foram criados e recriados sobre ele é perceptível uma influência religiosa que durante anos determinou a medida de exibição do corpo, a moral das vestes e os sentidos por baixo da pele mostrada. Giorgio Agamben, em seu livro intitulado “Nudez” (2010), traz um ensaio de mesmo nome, que pensa sobre a influência dos dogmas religiosos nas relações humanas.

Sabemos que parte da consciência de quem somos é desenvolvida com base no reconhecimento dos outros sobre nós mesmos, na alteridade. Esse reconhecimento também engloba as silhuetas, as materialidades vestíveis, as aparências e as características físicas herdadas ou inseridas no corpo. Afinal, o modo como nos apresentamos ao mundo enquanto imagem é resultado de escolhas conscientes sobre aquilo que nos cobre.

Inspirado pelas performances da artista italiana Vanessa Beecroft que transitam entre corpos nus e corpos vestidos instalados, Agamben escreve um ensaio para tratar da construção da visão estigmatizada sobre a nudez. Seu pensamento retoma o mito de Adão e Eva para compreender a influência da visão religiosa judaico-cristã no entendimento que temos sobre nós mesmos enquanto corpos.

Agamben descreve que, no livro “Gênesis”, Adão e Eva só percebem sua própria nudez depois de cometer o pecado. Antes disso, eles estariam cobertos por um tipo de *veste de graça* ou *veste de luz*, dada por Deus e que os impediam de compreender a condição nua. Após o pecado, Adão e Eva usam folhas de figueira para construir vestes que cobrissem suas genitálias. E em seguida, depois de serem expulsos do Paraíso, passam a utilizar vestimentas feitas de pele de animal, dadas pelo Criador.

A nudez só se dá depois do pecado. Antes do pecado havia ausência de vestes, mas esta não era ainda nudez. A nudez pressupõe a ausência de vestes, mas não coincide com ela. A percepção da nudez está ligada a esse acto espiritual que a Sagrada Escritura define como “abertura dos olhos”. A nudez é qualquer coisa de que alguém se dá conta, enquanto a ausência de vestes passa inobservada. A nudez depois do pecado só podia, no entanto, ser

observada por se ter produzido uma mudança no ser do homem. (1995, citado por AGAMBEN, 2010, p. 74).

Dessa forma, percebe-se que há uma distinção entre a ausência de vestes e a nudez, sendo esta última caracterizada como uma ação imoral, mais para os olhos que se põem a ver do que para o corpo que se despe. O problema consiste nos afetos que podem causar a exibição do corpo nu aos olhos dos demais corpos.

A partir dessa teoria, Agamben percebe que o Cristianismo desenvolve apenas uma *teologia da veste* (o autor está se referindo ao escrito de mesmo nome do teólogo Erik Peterson), pois a nudez não deveria ser discutida, sendo apenas um estado de transição entre um vestir-se e outro; apenas o sentido da vestimenta deve ser pensado.

No entanto, somos nus, estamos vestidos. “A natureza humana é constituída sempre já como nua, e sempre já corporeidade nua”. (AGAMBEN, 2010, p. 79). O reconhecimento desta condição seria também consciência do potencial erótico do corpo, além de outras significações atreladas a nudez. Assim, a ação de cobrir-se de vestimentas seria, também, uma tentativa de esconder a condição humana e sexual dos corpos, de nós mesmos.

Isso no faz compreender que o “mal” não surge após o pecado cometido por Adão e Eva, mas é desvelado após essa ação. Há um desnudamento da pele, da percepção e do conhecimento – quando aquilo que sempre existiu somente agora passa a ser notado e passível de afetação dos corpos.

As experiências em performance que dialogam com essas condições possíveis ao corpo, entre o nu e o vestido, mostram uma percepção diferenciada, na qual os gestos vão além de uma “ação protetora”, investigando caminhos que potencializem os corpos, sem ignorar seu caráter sexual.

O receio acerca daquilo que os corpos podem causar em outros modificam o entendimento que temos sobre nós mesmos. No entanto, pensar em como essa percepção sobre a condição nua e original dos corpos foi construída nos traz consciência do porque fomos condicionados a percebê-la “apenas de modo privativo e instantâneo” (AGAMBEN, 2010, p. 81). Assim,

[uma] investigação que tenha o propósito de enfrentar seriamente o problema da nudez deveria, portanto, antes do mais, remontar arqueologicamente a montante da oposição teológica nudez-veste, natureza-graça, mas não para atingir um estado original anterior à

cisão, mas para compreender e neutralizar o dispositivo que a produziu. (AGAMBEN, 2010, p. 82).

Apesar de serem ações e reações naturais do corpo humano e geradoras da vida; houve um grande empenho de alguns segmentos das doutrinas judaico-cristãs em condenar o ato sexual, o prazer, a excitação e a libido, compreendidas como uma revolta da carne em relação ao espírito.

Assim, constrói-se sobre o corpo um discurso que por vezes enfatiza sua inferioridade, em relação à existência da alma. Esse discurso trouxe uma série de limitações paradoxais aos sujeitos, que deviam condicionar a si mesmos dentro de padrões que renegavam seu próprio ser.

Isso também contribuiu para construir uma forma de pensamento que disseminava a humildade através das escolhas vestimentares e a supremacia da racionalidade, em detrimento do reconhecimento da sensibilidade e do envolvimento completo do corpo nos processos cognitivos.

Na introdução do livro *História do corpo* (2008), em seu terceiro volume, o autor Jean-Jacques Courtine se questiona sobre como o corpo tornou-se objeto de investigação na contemporaneidade, depois de uma tradição filosófica influenciada pelo cartesianismo, que insistia em perceber o corpo como algo secundário até aproximadamente o fim do século XIX. Citando o pesquisador Merleau-Ponty, o autor enfatiza o modo como a vida humana passa a ser compreendida, em sua dimensão espiritual e corporal simultaneamente; do século XX em diante, a carne e o corpo animado passam a ser considerados com ênfase. (COURTINE, 2008).

Agamben revela que essa atitude anterior consistia em tentar transformar em obsceno a corporeidade do gênero humano. No corpo vestido também há nudez, embora ela não seja vista – o que nos faz compreender que o problema não seja “estar nu”, mas “perceber o nu do outro”. Através desses pensamentos, Agamben conclui:

O já não estarem cobertos pela veste da graça não revela obscuridade da carne e do pecado, mas a luz da cognoscibilidade. Por detrás da veste de graça pressuposta, nada há e a nudez é precisamente este nada ter por detrás de si, este ser pura visibilidade e presença. E ver um corpo nu significa perceber a sua cognoscibilidade pura para além de todo o segredo, para além ou para alguém dos seus predicados objetivos. (AGAMBEN, 2010, p. 96).

Para o autor, partindo da análise teológica sobre o corpo vestido e o corpo despido, a nudez acompanharia o desnudamento do conhecimento. Assim, partiríamos para uma compreensão dessas duas condições – vestido e despido – enquanto possibilidades de um corpo em trânsito.

Essa percepção não condiz com uma tentativa de retorno ao estado em que se encontravam as figuras de Adão e Eva, mas uma conscientização dos estados nos quais nos encontramos hoje, como alerta Agamben (2010). Saber o que é estar vestido corresponde a compreender o que é estar nu. E nesse sentido provocativo, as propostas em performance desnudam o corpo, criam variações sobre a nudez, reconhecem-no e assim desnudam o pensamento, tornando visível aquilo que nos condiciona.

É na intersecção entre os saberes que existe o corpo. É nele que os conhecimentos se produzem e se efetivam, onde os dispositivos agem e os afetos são provocados. O reconhecimento da nudez contribui para que possamos nos deparar com o corpo – o eu corpo que se compõe sujeito continuamente, nas inúmeras relações que estabelece com o mundo e consigo mesmo.

Os discursos produzidos sobre o corpo modificam essas relações, algumas vezes, levando-os aos automatismos ou pensamentos reproduzidos inconscientemente. A performance, em sua perspectiva artística, se apropria desses discursos e os revive, podendo apontar para uma tentativa de retomada da conscientização acerca dos gestos cotidianos, suas influências na existência do indivíduo e em suas capacidades afetivas. Construir reflexões sobre as relações entre o corpo e a vestimenta é perceber como esta pode formar estados corporais que interfiram na experiência estética e cotidiana, vivenciadas pelos sujeitos.

A pesquisadora Christine Greiner, desvela a origem do substantivo “corpo”, que se origina do latim *corpus* e corresponde à ideia de corpulência ou incorporar. Esse *corpus* trataria do corpo morto, em oposição à alma ou anima. Ainda segundo a pesquisadora, no léxico indo-iraniano, a palavra “corpo” também se origina do radical *krp*, que significa “forma”. Assim, o corpo se associa a algo “sólido, tangível, sensível e, sobretudo banhado pela luz, portanto visível e com forma”. (GREINER, 2005, p. 17).

O corpo enquanto forma, silhueta, contorno e fronteira conduz a uma contínua transformação de suas representações visuais. Corpo mutável, moldável, vulnerável, matéria de experimentação e de provocação de nós mesmos. Essa visão permite

uma relação com as vestimentas que vai além do cobrir e descobrir, mas que permite a interpenetração das matérias e a modificação das sensibilidades e, assim, tornam visíveis as subjetividades.

As ações performáticas criadas por artistas e estilistas-performadores apontam para uma experiência provocadora dos gestos relacionados à moda e das relações entre os sujeitos e seus objetos, neste caso a vestimenta. As teorias pensadas são corporificadas em estados ou modos que correspondem às experiências previstas para o sujeito. Assim, o artista se transporta, por um viés estético, para os contextos cotidianos, propondo ressignificações.

As corporificações em modos reforçam a perspectiva de que os sujeitos são mutáveis e instáveis. Portanto, nas pesquisas sobre o corpo, deve-se considerar sua condição de ser *estados* e a possibilidade de se fazer sujeito na prática de modificações e transformações contínuas que formam as individualidades.

Esses estados em que o corpo vem se transformando, entre eles a nudez, modificam a experiência e, conseqüentemente, a percepção e a apropriação cognitiva. Como ainda não sabemos o que pode o corpo, as possibilidades são criadas continuamente ou refeitas no próprio ato da experiência de ser esse estado. É nesse sentido que me interessa pelo corpo em seu devir, onde sua forma, sua silhueta, sua instabilidade e sua efemeridade dizem do sujeito e de sua existência.

O corpo em relação com as materialidades externas recria sua presença. “O objeto nunca é ele mesmo, mas já se dá à nossa percepção na qualidade de objeto corporificado (*embodied*)” (GREINER, 2005, p. 84). O mesmo ocorre com a vestimenta, que se percebida como objeto, permite a apropriação de suas condições materiais e sensíveis que se dá na experiência do uso, do vestir-se e do despir-se, e o que mais se possa ser realizado a partir desses gestos.

A composição com as vestimentas é uma organização cultural e sígnica feita sobre o corpo, expressão do processo que se desenvolve no entre o *fora* e o *dentro*, e que assim se constitui como metáfora da “segunda pele”. Essa segunda pele é porosa, a fim de permitir a contaminação entre os dois sistemas (corpo e contexto). A ação dessa porosidade permite uma modificação contínua no corpo, na vestimenta e na cultura.

As partes do corpo que podem ser exibidas cotidianamente mudam entre contextos e épocas, o que nos faz concluir que a moral das vestes é variável. Há um consenso cultural sobre a nudez que se modifica de tempos em tempos, de espaços

em espaços. E a influência da vestimenta é tão marcante nos corpos que, atualmente, torna-se difícil pensar sobre a completa nudez:

[...] não existe nada que possa ser chamado de corpo completamente “nu”, pois o corpo nu estará sempre “vestido” em razão de suas definições sociais. E quanto mais significado é atribuído ao vestuário, mais significado terá sua ausência visível. Removendo todas as roupas, não encontramos um corpo “natural”, mas um corpo moldado pela moda: o corpo não é mais “natural” que as roupas que veste. (SVENDSEN, 2010, p. 89).

Basta pensar nas inúmeras marcas que criamos em nossa pele através do uso de vestimentas ou outros materiais, e ainda das cicatrizes que restam de nossas trajetórias de vida. O corpo, em sua silhueta, é remodelado época após época e se constitui com base nas ideologias de cada momento.

A produção de imagens corporais se articula com a criação e exposição das singularidades, que, ao invés de se apresentarem solidificadas e determinadas, se constituem em sua qualidade de estar sempre em processo, de ser um devir. Corpos e vestimentas, quando em contato se contaminam e ambos se moldam fisicamente e discursivamente. Compor aparências é também ressignificar espaços, instaurar mundos.

Essas ações, em performances, sugerem a vulnerabilidade do corpo, em resistência à efemeridade das aparências corporais, como elucida Glusberg ao citar o filósofo René Berger:

O corpo, se não chega a se vingar, aspira ao menos escapar da sujeição do discurso, que é um prolongamento de sua sujeição ao olho. Não somos e nunca fomos criaturas falantes ou criaturas visuais: nós somos criaturas de carne e osso. Tampouco somos alvos para tiros, que é ao que nos reduz o discurso da propaganda de massa e da publicidade. De tal forma – conclui ele – que a *performance* e a *body art* devem mostrar não o *homo sapiens* – que é como nos intitulamos no alto de nosso orgulho – e sim o *homo vulnerabilis*, essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social [...]. (citado por GLUSBERG, 2009, p. 46).

O desnudamento da pele e as fragilidades do corpo apontam para o reconhecimento do gesto de vestir-se em seus significados metafóricos. Onde o sujeito ao desvelar-se e abandonar, mesmo que provisoriamente, camadas de expressões dos dispositivos feitas de tecidos ou não, revela a si mesmo em sua condição de vivente e criador de suas políticas.

A problematização da nudez enquanto elemento simbólico ou o uso da expressividade do corpo nu propõem deslocamentos, rupturas, recontextualizações e questionamentos que permitem ao criador utilizar seu cotidiano como material estético.

1.2. A presença da vestimenta ou vestir-se pela Moda

A intenção da moda, o desejo de troca, a necessidade de transitar e a vaidade sempre estiveram presentes na personalidade humana em diversos períodos históricos e em contextos diferentes.

A moda não passa a existir efetivamente a partir de determinado momento, ela sempre esteve latente desde as civilizações mais antigas. No entanto, sua velocidade só se torna possível com as inovações tecnológicas que se desenvolvem continuamente e que permitem a produção de objetos em uma escala cada vez maior. Com a globalização, a diminuição das distâncias, das fronteiras e da medida do tempo, torna-se possível também o câmbio de objetos e costumes entre diferentes culturas, estimulando o hibridismo, a fragmentação e os deslocamentos.

O advento do mercantilismo, da Revolução Industrial e do capitalismo, estruturas que estimulam os escambos e o consumo, tornou possível o tempo característico da moda. Com a possibilidade de criar, produzir e comercializar mais variedades do mesmo objeto, as possibilidades de silhuetas, imagens e aparências tornam-se cada vez mais variadas.

É importante ressaltar que a maior parte dos dados que se apresentam sobre a história da moda condiz com as mudanças ocorridas no contexto europeu e em regiões próximas, o que significa que talvez não saibamos o suficiente para compreender todas as influências, processos e maneiras de como a moda nos afeta, de como a moda nos produz enquanto sujeitos; ainda assim, sempre nos arriscamos em investigações sobre este campo.

A autora Denise Pollini, ao tratar do “surgimento” da moda, traz explicações sobre a formação da palavra que utilizamos atualmente, evidenciando o quanto essa origem diz acerca do próprio dispositivo:

No século XV, a palavra *Mode* começou a ser utilizada em francês (significando basicamente “modo”), tendo se desenvolvido a partir da palavra latina *Modus*, que fazia referência à medida agrária, e mais

tarde passou a significar também “maneira de se conduzir”. Portanto, este sentido de “ao modo”, “à maneira”, passou a designar os gostos, as preferências, como também *a maneira como as pessoas se vestiam, suas escolhas estéticas, suas opiniões e gostos do momento*. (POLLINI, 2007, p. 17, grifo da autora).

Essas escolhas estéticas, opiniões e gostos se apresentam como estados. Estados, maneiras, aparências, fluxos, trânsito, mudanças, possibilidades, trocas, permutas, hibridismos, cruzamentos, efemeridades, aparições, configurações, percepções. Moda. Modos. Os modos do pensamento se corporificam e se tornam modos do corpo. Sempre em troca, sempre transitando entre as variações possíveis das aparências. Há coisas que só servem para alguns momentos, momentos em que escolhemos para que sirvam.

A pesquisadora Angélica Adverse fala sobre como o estilista japonês Yohji Yamamoto pensa essa mesma origem da palavra, expandindo-a para além do sentido proposto acima:

Yamamoto retoma então, a etimologia da moda, isto é, seu sentido primeiro de “modo de fazer”. Trata-se, portanto, de recusar a redução da moda a uma simples “apresentação das mudanças” e nela enxergar, como o faz Yamamoto, um “jogo de espírito” que une o sujeito a um princípio lúdico da existência que é o de reinventar a sua aparência. (ADVERSE, 2012, p. 33).

Como se explicaria esse impulso, anseio, desejo pela mudança constante, que sempre quando possível torna-se mais acelerada? Talvez pela vaidade, talvez pela estrutura econômica, talvez pela semente do consumo enraizada nos corpos, talvez pela contemporaneidade aflorada, talvez pelos avanços tecnológicos que tornam essa situação possível.

De forma abrangente, a moda se apresenta como mudança de gosto, de estilo, de hábito, de pensamento que se corporifica através da mudança de aparência, de corte, de silhueta e de mais tudo o que possa ser mudado. A moda se torna dispositivo a ser discutido, recortado, profanado por ferramentas e estratégias.

O filósofo norueguês Lars Svendsen (2010), dedica parte de seus estudos à moda, e esclarece que esta possui grande influência no cotidiano dos ocidentais desde o Renascimento, tornando-se algo “natural”. Compreender a moda, portanto, seria uma forma de compreender os sujeitos e seus modos de agir.

Ao tratar sobre as ideias conceituais da moda, Svendsen utiliza as considerações da filósofa feminista Hélène Cixous, evidenciando práticas e filosofias da moda:

[a autora] enfatiza, por exemplo, que as roupas não são principalmente um escudo para o corpo, funcionando antes como uma extensão dele. Todos nós temos de expressar de alguma maneira quem somos através da nossa aparência visual. Essa expressão será necessariamente um diálogo com a moda, e os ciclos cada vez mais rápidos desta indicam uma concepção mais complexa do eu, porque o eu se torna efêmero. (SVENDSEN, 2010, p. 21).

O fenômeno da moda em sua qualidade efêmera, não se resume somente a uma busca pelo novo; a impossibilidade do novo é reconhecida e as infinitas reconstruções de tudo o que já foi visto são assumidas. A novidade e o individualismo são apenas alguns pontos que se integram à rede deste dispositivo.

A sua capacidade de afetar as dinâmicas sociais, culturais e econômicas estimula nos sujeitos uma constante reconstrução de si. Investimos na imagem com a qual nos apresentamos corporalmente ao mundo e nos relacionamos em ambientes diversos, além de atrair os que nos interessam.

O que se reflete no espelho é produto de escolhas, impulsos, contextos e relações; mais ainda, é produto de nossa consciência sobre nós mesmos. O corpo vestido é uma assinatura historicamente construída sobre o natural do corpo nu; que uma vez atravessado, um atravessamento da pele, perde sua naturalidade.

A cena contemporânea, apropriando-se das atitudes profanatórias, insistindo nas fissuras dos dispositivos, joga com as imagens corporais, nos (re)produz enquanto sujeito e consciência. E é nesse jogo, nessa investigação, que se movem as relações entre corpo e vestimenta nos estados cênicos, seja pela ausência ou presença deste último.

Muitas são as características envoltas no dispositivo da moda, e muitas delas se encontram com a qualidade da cena que criamos. A efemeridade, qualidade primordial da moda, evidencia nossa relação com a temporalidade. Nosso corpo vive a idade do efêmero, pouco se mantém e tudo se transita e transita entre si. É momentâneo e por vezes, instantâneo; vem de passagem, mas afeta com intensidade.

A estrutura capitalista e a conjuntura comercial midiática em que vivemos deu mais espaço para que ela se enraizasse em nossos corpos e se disseminasse

através do espaço-tempo. Dentro dessa compreensão, é possível perceber que os corpos vestidos, na realidade, são corpos disciplinados.

A problematização do gesto de vestir-se se constitui entre ideologias, políticas e performatividades da vestimenta. Um campo de estudo que apresenta um percurso histórico de modificações constantes de silhuetas em velocidade crescente. Um dispositivo que produz gestos e determina ações e escolhas do corpo, mas permitindo sua profanação.

A moda se nutre das qualidades de seu tempo. Reconhecer a sua atuação na contemporaneidade é perceber que, para além da estrutura comercial a que ela está fortemente atrelada, este sistema (a moda) corresponde aos impulsos mobilizadores de muitas escolhas, tendo como principal expressão as escolhas das aparências, das imagens corporais e a transição contínua entre os estados despido e vestido. Assim, não é possível reconhecê-la como um ente externo que nos condiciona. A moda não são os outros, a moda somos nós.

1.3. Moda Performática

O corpo contemporâneo vem reconfigurando sua relação com o sistema da moda e sendo permeado por essas novas experimentações performáticas, sejam elas no campo estabelecido da arte ou nos espaços de mídias da moda. Proposições criativas vêm sendo elaboradas onde a performatividade passa a compor as experiências em moda e estas ações possuem uma trajetória.

É possível perceber criações de estilistas-performadores que possuíam aproximações com artistas dos movimentos de vanguarda da primeira metade do século XX, buscando vestir e modificar o corpo com os pensamentos manifestados por essas outras concepções. Estilistas, designers de moda e artistas em várias partes do mundo promoveram criações de vestimentas, instalações, performances e manifestos que aproximavam esses ideais artísticos dos corpos cotidianos, aproveitando suas necessidades de se vestir para sair de casa como proposta de ações estéticas nas ruas.

Essas propostas se tornam perceptíveis, ao longo do tempo, tanto nos espaços dos desfiles e apresentações de moda quanto nas performances e intervenções urbanas, além das expressões de fotografia de moda, vídeos e cena contemporânea, englobando o teatro e a dança, onde muitos estilistas

experimentaram a criação enquanto figurinistas em parcerias com encenadores e coreógrafos.

Os artistas, em projetos de vanguarda, reivindicaram uma autonomia das tradições, uma reconfiguração da instituição *arte* e sua relação com a vida, convocando uma libertação dos padrões estéticos impositivos. “A influência das vanguardas na moda corroborou para que houvesse maior liberdade de experimentação e expressão no vestuário e nas aparências”. (ADVERSE, 2012, p. 44).

No que concerne às relações entre o futurismo e a moda, encontramos, além dos manifestos, experimentações em figurinos e outras propostas. Nesse contexto, ressalto o artista Giacomo Balla, pintor italiano e um dos idealizadores do Futurismo. Estimulado pelo seu interesse nas relações possíveis entre o corpo e a vestimenta, Balla escreve o Manifesto da Roupas Masculina Futurista (1914) e o Manifesto do Vestido Antineutral (1914) propondo um modo de se vestir futurista.

Balla percebia que o uso constante de capas e mantos sacerdotais revelava uma aparência pesada com a presença de roupas tristes. O uso de cores escuras e austeras era frequente, o que para o artista, entristecia a sociedade. Configurava-se como expressão da escravidão, do terror, da inércia, da decadência e da tradição; que caracterizava uma sociedade depressiva e fúnebre.

Através dessas expressões discutem-se as ações cotidianas de vestir-se e despir-se, as relações de poder e as subjetividades. Os manifestos de Balla apontam para uma contaminação notável e emergente, entre corpo e vestimenta, onde o uso de tecidos pesados e cores entediantes mostram porque as “ruas cheias de gente, os teatros e os salões têm ritmos e humores depressivos, contristadores e fúnebres”. (BALLA em ADVERSE, 2012, p. 177).

O vanguardista sugere alegria e dinamicidade para as roupas onde “cada um pode não somente modificar, mas também inventar uma nova vestimenta para um novo estado de espírito a qualquer instante” (BALLA em ADVERSE, 2012, p. 178). As discussões sobre a vestimenta dentro do campo das artes se tornam cada vez mais notáveis e emergentes, tendo o corpo como sujeito e objeto de investigação e o traje como mídia que interfere em seu modo de estar e de ser visto no mundo.

Assim o artista propõe vestimentas coloridas, com estampas geométricas, dinamicidade e assimetrias, que pudessem tornar o corpo ágil e confortável, rejuvenescendo as ruas italianas, afetando a sensibilidade e o humor dos

transeuntes. A ideia de agressividade também aparecia nessas propostas, com a presença da cor vermelha que encorajassem os italianos a uma vida mais dinâmica.

O propósito dos manifestos de Balla pode ser percebido também como uma possibilidade de fundir os pensamentos decorrentes deste movimento com a vida cotidiana. Assim, a vestimenta se torna corpo e os ideais futuristas também. “Com o futurismo, o vestuário pensa e age, pois resulta de um corte em que se sintetizam todas as dinâmicas do olho e da mente, do movimento e da ação [...]” (CELANT em CERÓN; REIS, 1999, p.171).

Nesse sentido, as imagens corporais eram percebidas com cores e formas estáticas, desconfortáveis e desajeitadas, com excessos de coberturas sobre o corpo. Segundo Goldberg (2006), cansados de apresentar suas ideias para um repetitivo e restrito público, os futuristas decidem ganhar as ruas. Assim, saiam de casa com roupas exóticas, pinturas faciais e objetos improváveis adornando suas vestimentas. Através dos modos de se vestir, eles buscam a liberdade do corpo diante das recorrentes convenções.

Os movimentos artísticos de vanguarda que se desenvolveram ao longo da história, também permitiram explorações no campo das relações entre corpo e vestimenta que se tornam pertinentes às questões da arte cênica contemporânea, como a efemeridade, a corporeidade, os padrões estéticos e a relação entre vida e arte.

E assim, abro espaço para falar de Elsa Schiaparelli, uma “artista italiana” (como a nomeava a estilista francesa Gabrielle “Coco” Chanel) que confeccionava peças de roupas e acessórios recebendo forte influência do Surrealismo, justificada pelas suas amizades com artistas como Salvador Dalí, Tristan Tzara e Marcel Duchamp. A estilista acreditava que moda e arte não poderiam estar desvinculadas, propondo criações em moda, cujo processo criativo era desenvolvido a partir das ideias surrealistas.

No surrealismo, o corpo era estimulado a expandir e expressar seus desejos, suas fantasias, seus pesadelos, assim como a força de seu inconsciente. É perceptível o movimento de decompor o corpo, fragmentá-lo e evidenciar suas partes, demonstrando seu potencial de manipulação e de recomposição, notando que ele pode ser cortado, transmutado, acrescentado e percebido de outros modos.

A autora Mairi Mackenzie (2000) revela que os surrealistas demonstraram interesse pelos materiais relacionados à indústria da moda, como os manequins,

além das próprias vestimentas e adornos; e a moda adotou os conceitos surrealistas transpondo objetos para lugares incomuns e usando essas propostas, principalmente, nas fotografias e estratégias de publicidade.

A relação entre os corpos e os objetos que compõem seu contexto se torna mais estreita e investigada, em uma tentativa de construir e destruir formas, em múltiplas combinações entre as duas materialidades, que por vezes retirava o objeto de sua funcionalidade prevista.

Essas características foram percebidas em várias manifestações surrealistas, inclusive na moda criada por Schiaparelli que articulava nos tecidos sobre o corpo objetos diversos e figuras de animais, assim como evidenciava partes desse mesmo corpo, incluindo aquelas que se encontravam por debaixo da pele, além de deslocar as funções de alguns acessórios criando imagens provocadoras e distintas do uso cotidiano.



Imagem 1 - Chapéu-Sapato. Criação de Elsa Schiaparelli com Salvador Dalí, 1936.

É nesse contexto que a estilista italiana se engaja no movimento e inicia colaborações com artistas como Salvador Dalí e Jean Cocteau. No entanto, as investigações se concentravam na criação de estampas ou recortes de vestimentas que traziam alusão aos quadros surrealistas ou ideias afins. Isto indica que o surrealismo estava mais presentes nos detalhes das roupas.

Idealizadora do que hoje chamamos de desfiles conceituais e do uso de temas para nortear a criação de coleções de moda, a estilista propôs modelos como um chapéu em forma de sapato, a bolsa-telefone, o vestido esqueleto, o tailleur-escrivainha e vestidos pintados com moscas ou com lagostas.



Imagem 2 - Vestido com estampa de lagosta. Criação de Elsa Schiaparelli com Salvador Dalí, 1937.

Sobre o vestido com estampa de lagosta de 1937, Mackenzie conta que:

A lagosta era tema recorrente na obra dos surrealistas, em especial de Salvador Dalí, que desenvolveu a estampa desse vestido desenhado por Elsa Schiaparelli e, mais tarde, comprado por Wallis Simpson. Apesar das linhas do modelo conformarem-se com as

tendências da época, o uso da estampa de lagosta e ramos de salsinha foi considerado escandaloso. Dalí queria, ainda, que o vestido fosse salpicado com maionese quando usado, mas Schiaparelli rejeitou a ideia. Para o par masculino da dona do vestido, Dalí desenhou um smoking estampado com copos de conhaque. (MACKENZIE, 2000, p. 78).

A ideia distorcia os processos criativos comuns na moda, que partiam de uma união entre elegância e funcionalidade. Schiaparelli criava através de temas associados aos sonhos, fantasias e inconsciente, trazendo a possibilidade da excentricidade na moda. A estilista também criou instalações provocadoras utilizando roupas e manequins, discutindo o papel do traje entre o cobrir e o revelar o corpo, em provocação ao contexto das guerras e regimes nazifascistas que vivia.

A partir de 1935, Schiaparelli começou a apresentar coleções baseadas em temas com características teatrais, articulando elementos cenográficos como o uso de iluminação, cenários e trilha sonora.

Segundo Estel Vilaseca (2011), nas possíveis classificações dos desfiles de moda, surgem as propostas dos desfiles conceituais e dos teatrais. Nos teatrais surge o uso de elementos cenográficos na construção de imagens impactantes. Desse segmento, aparece a possibilidade de desfiles onde “a moda conceitual (e sua apresentação), tal qual a arte conceitual, não se detém nas formas ou nos materiais, mas nas ideias e nos conceitos”. (VILASECA, 2011, p. 87).

Schiaparelli⁸ inaugura uma série de experimentações nos espaços de apresentação da moda, que permeados pela performatividade, desestruturam as imagens formais apresentadas nos desfiles e se permitem discutir aquilo que é pertinente ao sujeito contemporâneo, muitas vezes, partindo do próprio estilista e de suas vivências.

Torna-se perceptível a aparição de obras que apontem seus pensamentos para um corpo objetificado, idealizado, modificado e andrógino, em suas relações com as vestimentas, com o olhar do outro que o estigmatiza e com o espaço-tempo em que vive.

O desfile, que consiste na apresentação de uma coleção de roupas condizentes com ideias, narrativas ou interesses de uma marca, existe como uma

⁸ “Quando o vento arranca o chapéu da sua cabeça e o faz voar cada vez mais longe, é preciso correr mais rápido que o vento para alcançá-lo. Eu sempre soube que para construir mais solidamente, às vezes somos obrigados a destruir, a fim de estabelecer uma nova elegância para as maneiras brutais da vida moderna.” Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/schiaparelli.html>. Acesso em dezembro de 2014.

simulação dos deslocamentos nas ruas. Os transeuntes que passam vestidos de um lado ao outro, são representados por modelos deslocando-se em um percurso definido com o que se pode vestir.

O artista modernista brasileiro Flávio de Carvalho discute sobre a moda, as vestimentas e os corpos brasileiros, fazendo paralelos entre o nu e o vestido. Suas pesquisas teóricas sobre a história da indumentária e suas funcionalidades, levaram a investigações práticas em performances onde desfilou uma composição de roupas de sua autoria, analisando a repercussão de sua imagem corporal diante dos que o viam nas ruas.

Flávio de Carvalho era um “artista total” (LEITE, 2008), pois criava como artista plástico, arquiteto, encenador, performer e escritor. Interessava-se pelas relações do corpo com o espaço, com a vestimenta; e ainda desenvolvia experiências para investigar as reações das pessoas diante de algumas atitudes incomuns, registrando, documentando e divulgando suas conclusões e ideias.

Viveu o modernismo brasileiro e se permitiu ser influenciado pelas estéticas das vanguardas, buscando expressões para além do realismo e do mimetismo das convenções artísticas europeias. Permeando seus projetos arquitetônicos pelo Movimento Antropofágico, Carvalho sugere “A cidade do homem nu” em 1930, espaço onde se permitia “o homem, como ele aparece na natureza, selvagem, com todos os seus desejos, toda sua curiosidade intacta e não reprimida. O homem que totemiza o seu tabu, tirando dele o rendimento máximo” (1930, citado por GREGIO, 2012, p. 48).

O artista insiste em uma batalha ideológica que pudesse despir o homem de determinadas convenções cristãs e libertá-lo da obrigação de expressar-se de acordo com outros padrões culturais, que não o brasileiro, constituído por espacialidades específicas que não condiziam com a nossa. Nesse sentido, com o desejo de modificar as estruturas arquitetônicas assim como as silhuetas dos corpos brasileiros, Flávio de Carvalho cria vestimentas e institui modos de usá-las que favoreçam sua funcionalidade e praticidade.

Assim, em 1956, na cidade de São Paulo, Flávio realizou a *Experiência No. 3*, criando o *New Look*⁹, um traje tropical pensado para a moda masculina, onde

⁹ *New Look* também foi o nome dado à criação do estilista francês Christian Dior em 1947, que consistia em um *tailleur bar* composto por um casaco de seda bege e uma saia preta plissada de comprimento médio, o modelo era confeccionado com bastante tecido e evidenciava a cintura. O look

víamos uma saia com pregas, uma blusa de nylon com mangas curtas e amplas, um chapéu transparente, sandálias e meia-calça arrastão.

O artista desfila sua própria composição pelas ruas da cidade, apontando uma possibilidade de vestimenta como alternativa frente ao padrão de imagem corporal usadas nas ruas da cidade de São Paulo, que possuíam fortes influências europeias, evidenciando assim uma incoerência climática adotada por muitos.

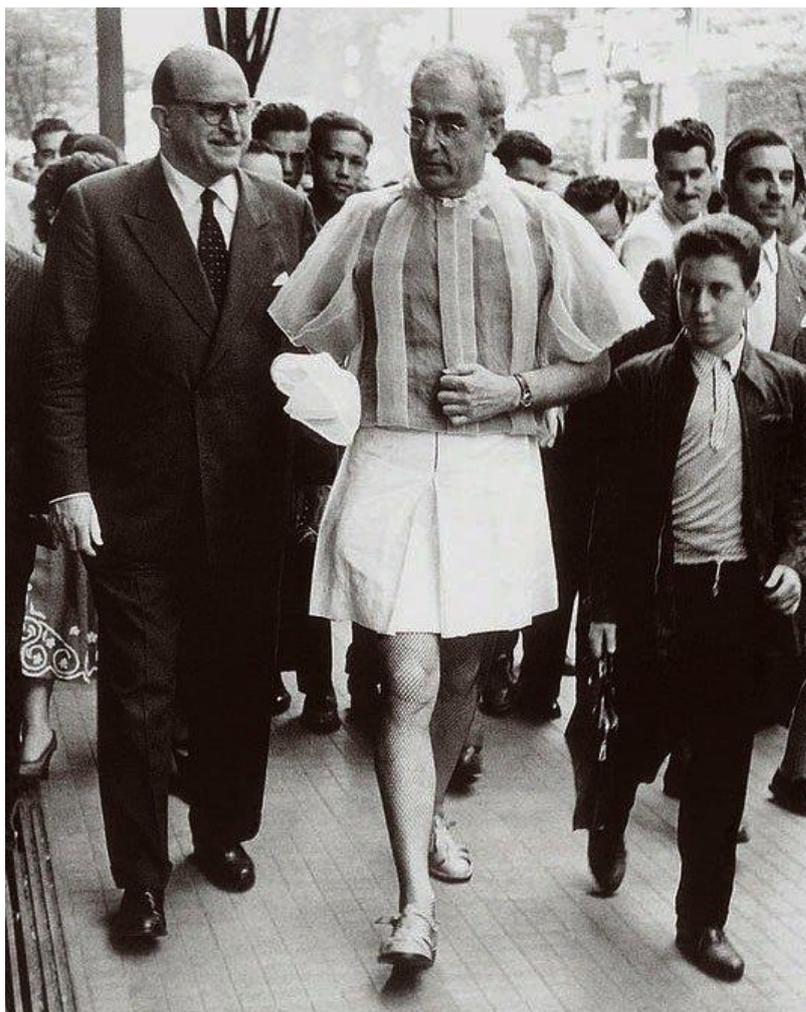


Imagem 3 - *Experiência No. 3*. Desfile público realizado por Flávio de Carvalho em São Paulo, 1956.

Em seus artigos reunidos no livro “A moda e o novo homem” (2010), o artista trata dessa performance ao dizer que sua intenção era propor uma modificação nos trajes usados pelos brasileiros, que pudesse condizer com as nossas características

era completado com um chapéu tamborim sobre a cabeça, luvas e sapatos de bico fino. Além do impacto da modelagem na sociedade, o *New Look* causou furor pela quantidade de tecido utilizado na confecção das peças, enquanto que o mundo vivia em período de racionamento pós-guerra. A mulher pensada para vestir o *New Look* era elitista, luxuosa e distanciada da prática de trabalho que havia se disseminado pelas mulheres da época. (MACKENZIE, 2010).

ambientais, tornando-os utilitários. Há também uma tentativa de prever um nivelamento entre a indumentária masculina e feminina, no qual o artista acreditava ser um fato que presenciáramos em tempos futuros.

A ação demonstra o potencial estético, discursivo e provocador do gesto de vestir-se. Com esta ação, seus escritos sobre moda e a realização de outras performances, Flávio de Carvalho é reconhecido pelo seu pioneirismo nessas experimentações. O artista, influenciado pelas estéticas das vanguardas, inaugura pesquisas e práticas performativas que discutem questões da moda, tornando-se assim uma importante referência na área da performance e das experiências híbridas.

É pesquisando o corpo que percebo como a moda se estrutura na necessidade do sujeito de se vestir, tendo a aparência como estratégia para a construção de si. Devido ao caráter mutável do homem contemporâneo, ela se mostra como processo que subverte as regras da tradição, e assim deixa de ser apenas reflexo do contexto para ser interventora deste, transformando-o.

Entre os artistas, que influenciados pelos projetos de vanguarda, transitam entre a performance e a moda, podemos citar também Yayoi Kusama. Iniciando seu percurso artístico nas artes visuais, ela passa a se interessar pelas performances e *happenings*, além de realizar eventos artísticos e ser reconhecida como designer de moda. Suas obras são criadas até os dias atuais em múltiplas linguagens, o que vai apontando um estilo de criação que passa a ser visto em inúmeros artistas da contemporaneidade. Os artistas que trabalham com visualidades corporais passam a aplicar seus interesses em vários meios de expressão, construindo uma poética híbrida.

Kusama é uma artista e estilista-performadora japonesa cujas criações transitam entre a pintura, performance, vídeo, desenho, escultura, moda, instalação, design e fotografia. Nas artes visuais, ela desenvolve séries de obras que apresentam uma temática das redes e uma metáfora dos pontos¹⁰. Para em seguida, debruçar-se sobre o corpo e começar com experimentações performáticas

¹⁰ Sobre sua poética, Kusama diz que: “Desejei prever e avaliar a infinitude de nosso vasto universo com a acumulação de unidades de rede, uma negativa de pontos. Quão profundo é o mistério do infinito sem fim em todo o cosmos. Enquanto apreendo isso tudo, quero enxergar minha própria vida. Minha vida, um ponto, ou seja, uma em meio a milhões de partículas. Foi em 1959 que me manifestei sobre (minha arte) obliterar a mim e aos outros com o vazio de uma rede tecida com uma acumulação astronômica de pontos”. (2011, citada por LARRATT-SMITH; MORRIS, 2013, p. 31).

(*happenings*) que envolviam corpos nus, pintura e suas famosas bolinhas, em atos políticos e de protesto.

Frances Morris¹¹ revela que as atitudes da artista se conectavam à suas relações com políticas alternativas e a uma tentativa de adequar suas obras aos projetos vanguardistas. Kusama era frequentemente impedida de fazer parte de alguns grupos da arte Pop americana por questões de gênero e etnia; a partir desta realidade, ela passa a provocar em suas obras questões sobre alteridade, diferença e identidade.



Imagem 4 - *Avant-garde Fashion Show*. Criação de Yayoi Kusama em Nova York, 1970.

Vivendo uma época de crescentes protestos contra a Guerra do Vietnã ou a favor dos direitos civis e de políticas de gênero, Kusama se envolve em manifestações públicas apresentando obras que envolviam corpos despidos em

¹¹ Frances Morris, juntamente com Philip Larrat-Smith, escreve o catálogo por ocasião da exposição *Yayoi Kusama: Obsessão Infinita*, editado pelo Instituto Tomie Ohtake em São Paulo e apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2013.

performances, vídeos e fotografias, onde podemos observar um envolvimento com a estética hippie (MORRIS, 2013). Além disso, a artista criava coleções de roupas que dialogavam com a mesma temática em uma estratégia de cobrir e descobrir o corpo, o que caracterizava sua relação direta de criação com o campo da moda. As vestimentas e acessórios criados por ela revelavam-se como atos de obliteração, onde expunha seus medos e obsessões através de características repetitivas colocadas nos objetos.

Os estilistas-performadores e artistas das vanguardas interessados na moda contribuíram para a inauguração de outro modo de fazer e apresentar as aparências corporais dialogando com os pensamentos efervescentes do tempo de apresentação dessas vestimentas e suas relações com os corpos.

Entre aqueles que, influenciados pelas propostas artísticas e conceituais aplicadas aos desfiles, passam a experimentar essa possibilidade em apresentações de suas coleções de roupas na contemporaneidade, podemos destacar as criações do estilista-performador turco Hussein Chalayan, que se tornou um nome representativo dos desfiles conceituais.

Forçado a se mudar com sua família para a Inglaterra devido aos conflitos étnicos entre os turcos e a comunidade grega residente na República do Chipre, conclui sua graduação em moda na cidade de Londres, no ano de 1993, apresentando sua coleção *The tangent flows*. Neste desfile, Chalayan apresenta peças de roupas criadas por ele e enterradas em seu quintal por alguns meses, retiradas somente algumas horas antes da realização do desfile. Com essa proposta, o estilista cria metáforas a cerca da decomposição da moda e do corpo vestido.

Sua primeira coleção foi construída como uma atitude performática que se segue até suas criações atuais, adotando ainda a potencialidade das inovações tecnológicas para criar imagens singulares, sem abandonar as discussões sobre o multiculturalismo que lhe é pertinente.

Em 1998, o estilista-performador apresenta sua coleção de Primavera/Verão intitulada *Between*, que consiste em uma provocação à percepção sobre a nudez feminina. Em determinado momento, modelos aparecem na passarela e há um desnudamento progressivo, de baixo para cima, onde apenas o adorno da cabeça permanece.

Chalayan se expressa através do que hoje podemos nomear de desfiles performáticos, além de instalações, vídeos e outras expressões visuais e cênicas discutindo questões que lhe são relevantes como a identidade cultural, as migrações e os deslocamentos. Essas questões perpassam seu próprio corpo e se manifestam em desfiles que provocam hábitos; auxiliado por aparatos tecnológicos que permitem movimentações nas vestimentas ou ainda angulações inusitadas de observação dos desfiles.



Imagem 5 - *Between*. Desfile de Hussein Chalayan, 1998.

Contemporâneo de Chalayan, o estilista londrino Alexander McQueen apresenta performances e desfiles, criando uma proposição híbrida e provocadora, que o define como um dos nomes mais representativos das ousadias e performatividades na moda.

McQueen trabalhou na tradicional casa de alfaiataria Saville Row e com elaboração de figurinos na Angels & Bermans, em Londres. Além disso, completou seus estudos acadêmicos sobre moda na Central Saint Martin's College of Art and Design, onde também lecionou. O estilista começou a ser reconhecido pelo olhar da editora de moda Isabella Blow em seu desfile de conclusão de curso *Jack the ripper*

stalks his victims, em 1994, baseado na história de Jack, o Estripador. A partir daí passou a trabalhar como diretor criativo em algumas casas de moda, entre elas a Givenchy, de onde pediu demissão por se sentir criativamente limitado. McQueen precisava de um espaço onde pudesse experimentar a criação de silhuetas para além dos interesses comerciais (KNOX, 2010).

Quando começa a assinar coleções em sua marca homônima, McQueen passa a deixar que suas próprias vivências permeassem seu processo criativo; aliando às técnicas de modelagem que havia aprendido em seu percurso, o desejo de tornar o desfile uma expressão do estilista criador, um momento de enunciação de suas críticas, provocações e sonhos.

O estilista usa da metalinguagem para recriar discursos através da interação diferenciada com a plateia, modificando a percepção e o olhar desta sobre o objeto artístico: a construção da vestimenta, que se torna potencializadora de discussão sobre uma condição inerente aos indivíduos da contemporaneidade, sua inserção no mundo da moda.

Em 1999, ele apresenta uma performance como encerramento do desfile de sua coleção Primavera/Verão, compondo um dos seus mais notáveis momentos.



Imagem 6 - Performance No. 13, apresentada no desfile de Alexander McQueen, 1999.

A modelo Shalom Harlow¹² desfila a última peça da coleção: em um vestido branco, simples e volumoso; ela se estabiliza no centro do espaço, onde uma estrutura giratória começa a se movimentar enquanto dois robôs, usados para tingir carros, se preparam diante do corpo exposto. Sincronizadas, as máquinas começam a jorrar tinta.

Mudando a silhueta, mudamos o modo como olhamos; assim os corpos vestidos de McQueen se apresentam como uma imagem efêmera, fragmentada, marcada por máquinas e instrumentos, misturada com animais e objetos, (des)feticizando o corpo, confundindo os padrões de beleza, ao usar suas próprias regras para alcançar o grotesco. O estilista-performador continuou a propor desfiles conceituais até o fim da sua trajetória em 2010, variados temas foram utilizados em suas coleções partindo de suas próprias vivências e relações com o preconceito, os padrões de beleza e de comportamento, morte e nascimento entre outras questões que norteavam o imaginário do britânico.

Os desfiles performáticos também aparecem entre os brasileiros, como em 2004, numa edição do São Paulo Fashion Week, onde o estilista-performador Jum Nakao realizou um desfile/performance/manifesto. As modelos entram na passarela desfilando uma coleção feita inteiramente de papel vegetal. O trabalho de criação das vestimentas sobre o papel é minucioso e detalhista, revelando variações entre silhuetas diversas, plissados, estruturas e cortes. A plateia recebia um release que falava de como o desfile se relacionava ao artesanal e ao onírico, com inspiração nas roupas do século XVIII, tratando sobre o sentido de existir e de não-existir.

O desfile dura 12 minutos, sendo seguido pelo tradicional retorno de todas as modelos à passarela, juntamente com seu estilista para os agradecimentos. A iluminação e a música são modificadas e em alguns segundos as modelos rasgam todas as roupas de seus corpos.

A ação é inacreditável e a reação da plateia corresponde a isso. Jum Nakao que já tem experiência em criar performances e instalações sobre moda, além de suas eventuais coleções; provoca o público e outros profissionais da moda. Esta criação, que é discutida e revelada no livro *A costura do invisível* (2005), de autoria

¹² “It almost became this like aggressive sexual experience in some way. And I think that this moment really encapsulates, in a way, how Alexander relate too – at least at this particular moment – related to creation. Is that all of creation? Is that the act of a human being being created, the sexual act? Is it the act of, you know, the Big Bang, if you will, that violence and that chaos and that surrender that takes place?”. Disponível em: <http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-no-13/>. Acesso em janeiro de 2015.

do próprio estilista, também tornou-se representativa das investigações entre a performance e a moda. Sobre esta performance, o estilista diz que:

[...] o rasgo não era o fim e sim o começo. A escolha do papel como material para a confecção das roupas foi importante porque o tecido não nos permite nos desfazermos de nós mesmos, porque os traços, as marcas, o material ainda estão lá. Com os papéis, despi as ideias e elas ficaram expostas, flutuando. (2009, citado por ANDRADE, 2009, p. 166).

Este momento passou a ser conhecido como o maior desfile da década pelo Museu de Moda da França e consiste em uma das principais referências quando se trata de moda e performance.



Imagem 7 - *A costura do invisível*. Desfile de Jum Nakao na Semana de Moda de São Paulo, 2004.

Jum Nakao, neto de japoneses, é um designer e diretor de criação que iniciou seus estudos nas Artes Plásticas em 1988 na Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP-SP) e seguiu em experiências no campo da moda, onde cruza os dois saberes em crescentes criações de desfiles, performances, instalações, exposições e figurinos. A sua prática é exemplo das possibilidades de se discutir moda através de ações estéticas e performáticas.

Ainda em 2004, a revista *Cult* publica uma edição sobre a linguagem das roupas, na qual o curador e coordenador do Grupo de Arte e Moda da Galeria Vermelho (SP), Ricardo Oliveros, escreve sobre a moda como manifesto da arte. A introdução do artigo é a descrição do desfile de Jum Nakao seguida de uma reflexão sobre o potencial criativo e discursivo das vestimentas, dos estados despido e vestido e dos gestos que envolvem isso.

Vale lembrar que quando a moda se relaciona com outras linguagens, especialmente a arte, é preciso muito mais do que uma imagem que vai ser consumida pela massa; essa relação tem de ser pensada a partir de um rompimento de códigos pertinentes a cada uma para que se estabeleça um outro lugar, que não resulta em um produto, e sim em uma obra. Investir nessas relações, ainda que de forma experimental, traz novas reflexões para ambos os campos de criação. (OLIVEROS, 2004).

Além de Jum Nakao, podemos citar Fause Hatén, outro estilista-performador brasileiro que se propõe a ir além de sua função e cria performances em desfiles que acabam trazendo questões também sobre sua própria relação com a moda:

A moda entrou na moda e hoje ela está fora de moda. A moda passou a ser usada como alavanca de consumo e hoje a compra de produtos de luxo é apenas uma demonstração de poder. A minha forma de estar na moda hoje é negar a moda. Negar não é abandonar. [...] Eu me considero mais do que um estilista, um artista. Eu tenho necessidades, coisas a falar. Eu uso minhas ferramentas e meus palcos para me expressar. Nesse sentido, todas as minhas últimas performances são resultados dessas necessidades. (Informação verbal)¹³.

Hatén insiste em retirar os desfiles de seus formatos recorrentes e apresentá-los nas ruas, próximo do cotidiano ou de forma fragilizada. Sua intenção é fazer perceber a instantaneidade e a intensidade da moda, feita para o momento

¹³ Entrevista concedida por HATEN, Fause. **Entrevista 3**. [mar. 2014]. Entrevistador: Heloísa Helena Pacheco de Sousa. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

presente; pensando em outros modos de se apresentar essas relações entre corpo e vestimenta como introduz em seu “Manifesto Entrada Franca”¹⁴ onde reúne diversas performances artísticas que revelam outro contato com a materialidade vestível.

Em 2012, durante a Semana de Moda de São Paulo em sua edição de Primavera/Verão, o estilista apresentou uma coleção que provocava o formato tradicional dos desfiles. Utilizando o texto “Clarisse” de sua autoria, Hatén insere música, poesia, objetos e corpos condutores em uma passarela que apresenta modelos de olhos vendados, tornando-as vulneráveis durante o desfile. Com os corpos fragilizados e guiados, as modelos tinham seu andar e sua presença modificadas; e outras relações passaram a se evidenciar nesta experiência.



Imagem 8 - *Clarisse*. Desfile de Faúse Hatén durante a Semana de Moda de São Paulo, 2012.

O estilista, que também se considera artista, dialoga com a performance para sugerir outros modos de apresentação de suas coleções e criar uma vivência singular na exibição que se presentifica. Para isso, transporta suas modelos para as ruas, substitui por bonecos ou cria um espaço cênico com diversas ações que se conectam para além da única ação de desfilarem as peças de roupa.

¹⁴ Disponível em vídeo no site: <http://www.fausehaten.com.br/moda/videos/o-que-e-o-manifesto-entrada-franca->.

Diferente dos outros estilistas citados acima, que exploram a relação entre o corpo e a vestimenta, criando silhuetas contemporâneas; Fause Hatén se consagra pela performatividade na apresentação desses corpos no espaço, buscando outras paisagens para a moda, para a exposição dos corpos vestidos. Essa qualidade pode ser percebida em outros estilistas da contemporaneidade que se permitem misturar moda e expressão cênica.

Além dos desfiles, Hatén também experimenta criações em outras linguagens artísticas, trabalhando ainda como figurinista. Sua habilidade técnica e criativa faz com que ele seja reconhecido como um dos estilistas brasileiros mais importantes da contemporaneidade. Seus estudos nas artes cênicas começaram em 2006, na Escola Superior de Artes Célia Helena (São Paulo), e suas criações entre o desfile e a performance tornam-se território de experimentações anuais.

Assim, no cruzamento entre essas inúmeras expressões, experimentações, movimentos e manifestos, esses estilistas-performadores aparecem com obras que podem ser compreendidas como uma expressão cênica que envolve o corpo em jogos, rituais e experiências estéticas que provocam estruturas de pensamentos estabelecidas na sociedade, questionam os dispositivos que sustentam determinadas relações de poder e possibilitam reflexões, experiências e transformações no próprio corpo. Os objetos e o modo como estes afetam os corpos são experimentados à exaustão. As relações estabelecidas são suspendidas do cotidiano e transformadas em força motriz das ações performáticas. Neste ponto, a profanação se efetiva.

Com a possibilidade da performance e a identificação de seus elementos estéticos, podemos perceber uma transformação nas possibilidades de cada linguagem e uma provocação dos dispositivos, inclusive da moda. Sua natureza híbrida, multidisciplinar e transgressora parte da proposta de se construir a partir de outras expressões artísticas, coletando as características que lhes seja útil. Com a disseminação da performance e a identificação de experiências que se configurem dentro dessa linguagem, surgem pesquisas desenvolvidas não somente acerca do percurso histórico que deu origem a esse modo de fazer, mas também sobre as características que lhes são pertinentes.

O pesquisador e performer brasileiro Renato Cohen (2002) destaca o artista como um relator privilegiado de seu tempo, que transforma em discurso da obra tudo aquilo que é vivenciado por todos. A performance, além de promover uma

constante experimentação da linguagem, como diz o autor, finda por afetar os conceitos estruturais da cena. Dessa forma, ela se propõe como “movimento subterrâneo, de trincheira, de luta pelo sistema, onde alguns idealistas buscam saídas e representações para a angústia do homem moderno”. (COHEN, 2002, p. 136).

Retomando Flávio de Carvalho, o artista escreveu uma série de artigos sobre a moda para o *Diário de São Paulo*, em 1956. Seus escritos, formulados por pesquisas históricas realizadas por ele, são críticos e criativos. Denotam percepções singulares do autor sobre o modo como este sistema influencia os corpos, os sujeitos e as possíveis causas para a euforia da moda e suas qualidades.

Associando a angústia existencialista como um agente da moda, o artista afirma que “dor, miséria e desespero são os reagentes catalíticos que em contato com o homem provocam a importante reversão na indumentária”. (CARVALHO, 2010, p. 85). A partir dessas elucidações, arrisco que seria dessa angústia, desse desespero, que emergem as criações performáticas que se relacionam com a moda. Vestir-se é angustiante, assim como o é despir-se.

O corpo parece viver pelos gestos. A performance passa a se interessar pelos processos de conscientização dos gestos automatizados e pelas possibilidades de transformação desses automatismos, principalmente se estes se mostram inibidores. Por isso, o vestir-se e o despir-se se tornam mobilizadores de algumas performances, na tentativa de profanação do dispositivo que nos condiciona a esta ação.

Em complemento a isso, o pesquisador Jorge Glusberg enfatiza a intenção política da performance quando esta questiona e subverte os discursos disseminados pelos dispositivos, sem que, muitas vezes, compreendamos seus gestos e ações:

O corpo nu, o corpo vestido, as transformações que podem operar-se nele, são exemplos de inúmeras possibilidades que se oferecem a partir do simples, do imprevisto trabalho com o corpo. (GLUSBERG, 2009, p. 56).

Ainda segundo o autor, a performance questiona o “natural” através da prática artística, põe alguns dogmas comportamentais em crise e provoca a instabilidade dos sujeitos que vivem nas repetições.

É no contexto dessa sociedade de consumo, sociedade da performatividade, sociedade da contemporaneidade que a performance encontra espaço para escoar suas qualidades, fomentar seus processos instigados pelos desejos dos indivíduos criadores que se mantêm inquietos e angustiados. A moda, enraizada na subjetividade contemporânea, entre os vários caminhos que se permite seguir, se encontra com esta linguagem, assim como já vinha se encontrando com outros modos de fazer artísticos desde o princípio. Sobre como se constrói esse interesse entre ambas, Adverse escreve:

Para além da reivindicação de novos suportes artísticos, a moda ofereceu à arte uma nova relação com a sociedade: ambas podem tecer novos significados para as práticas vestimentares, para o corpo, para a linguagem, para a cultura etc. A arte conseguiu enxergar na moda uma incisiva transformação da subjetividade moderna e, por isso, passou a articular as novas experiências do fazer artístico com sua principal característica: a transitoriedade. (ADVERSE, 2012, p. 31).

Para tratar dessas criações, além de falar sobre suas qualidades, conceitos e percurso histórico, faz-se necessário apontar as obras em si, seus criadores e respectivos contextos. Toda linguagem artística se configura através de suas práticas, processos e obras que se concretizam através de desejos, percepções e inquietações dos artistas. São esses performers, em seus respectivos contextos e meios de atuação, que tornam possível toda essa discussão; e ainda, são eles que expandem as fronteiras de todas as teorias e permitem que haja sempre mais diálogos acerca de tudo o que já foi discutido.

Dessa forma, venho considerando artistas que desenvolvem performances a partir da relação entre o corpo e a vestimenta, entre o vestido e o despido, e dessa forma, mesmo que indiretamente, conseguem profanar a moda, assim como os estilistas que absorvem a performatividade em suas criações, assumindo seu caráter expressivo e subversivo. No entanto, é importante notar que nem todas as ações provocadoras podem ser consideradas nesta linguagem, visto que, como Renato Cohen (2002) ressaltava, existem muitas ações que apesar do caráter de desvio não transformam nenhum sistema ou modo de pensamento.

Se no cotidiano somos permeados pelos automatismos do vestir-se e despir-se, no teatro e na dança os figurinos, muitas vezes, tendem a seguir a lógica de uma personagem ou estética visual pré-estabelecida dialogando com a proposta da encenação. Na performance, a ação de vestir se torna obra e a ação de despir

também, o que ressignifica a criação de aparências corporais e visualidades na cena contemporânea. Os estados que o corpo adquire através do uso de materialidades vestíveis rediscutem os pensamentos sobre o sujeito, em nível de corporeidade, alteridade, identidade, subjetivação e sentidos.

O que se veste em cena é determinante para que a experiência ocorra. Há sempre uma escolha sobre o que vestir para performar, mas há também a opção de usar a própria vestimenta ou sua ausência como impulsionadora da ação da performance. Seja na cena ou no cotidiano, os corpos oscilam entre os estados despido e vestido. Repensar esses estados e os discursos implicados nessas escolhas reestruturam os processos criativos em performance e nos faz reconsiderar a influência da vestimenta nos sujeitos.

Neste sentido, penso sobre uma performatividade da vestimenta, ou seja, os modos como as vestimentas atuam no corpo. E desenvolvo esse pensamento permeado pela realidade dos processos de criação, realidade na qual me inseri cotidianamente. Modos de vestir. Modos de criar. Modos de vida.

Nesta escrita articulei referências filosóficas e artísticas para organizar um pensamento que, se configurando enquanto rede aponta inúmeras trajetórias. Permiti-me uma poética, onde uma palavra evocava outras, que se seguiam não como frases, mas como uma articulação de termos próximos e possíveis. Cortando essas teorias, as imagens vêm se costurando como memórias que surgem, exemplificam e concretizam o que vem sendo dito e investigado. E é neste patamar híbrido e repleto de escuridões atraentes que apresento a segunda parte desta dissertação.

2. SOBRE OS CORPOS EM PERFORMANCE

Nesta segunda parte, o corpo em performance consagra o hibridismo e abre espaço para que haja uma contaminação entre as linguagens. Apresenta-se através de manifestações artísticas com abordagens que rediscutem o corpo como discurso, como enunciador e como suporte para a exploração de diálogos sobre o contemporâneo e as novas formas de interação social.

O termo *sobre* adquire outra significação. Trata-se de pesquisas e referências que dizem respeito ao corpo em performance, mas não em sua totalidade, e sim daquilo que se configura *sobre* sua superfície, que o cobre, que se coloca *sobre* ele, e que por vezes, em criações extremas, entranha-o.

A metodologia utilizada no processo dessa pesquisa consistiu na realização de entrevistas¹⁵ com oito performers brasileiros buscando, no registro imagético e verbal de suas obras, questões emergentes sobre o processo de criação e mobilização dos modos como as vestimentas agem sobre os corpos em performance.

Através desse método, me foi possível discutir as obras, mais do que construir análises apenas com base em levantamentos teóricos disponibilizados através da internet e outras fontes. Além disso, as informações contidas nas entrevistas levam a percepções sobre a performatividade da vestimenta, permitindo encontros entre pensamentos divergentes, o que enriquece a pesquisa.

Interessava-me, de início, questionar os artistas entrevistados sobre suas relações cotidianas com as vestimentas, levando-nos a dialogar sobre o corpo vestido como um corpo disciplinado. Neste sentido, as perguntas feitas aos

¹⁵ No ano de 2014 e 2015, foram entrevistados, virtualmente, os performers: Elisabete Finger, Fause Hatén, Luara Learth, Maicyra Leão, Maria Eugênia Matricardi, Pâmella Cruz (Coletivo Pi), Rubiane Maia e Tania Alice (Coletivo de Performance Heróis do Cotidiano). Eles responderam as seguintes questões, com algumas variações a depender das performances citadas: “Por que você se veste todos os dias? Por que você escolheu esta roupa que está vestindo enquanto responde a esta entrevista? Em que ocasiões você se despe? Como você se sente estando nu? Como você analisa a relação entre corpo e vestimenta em sua performance? Qual a sensação implicada no gesto de vestir-se ou despir-se daquele modo? Como se deu a escolha da aparência corporal utilizada em sua performance? A palavra “figurino” seria coerente para designar os trajes usados em sua performance? Compreendendo a presença/ausência de vestimentas e adornos como objeto de discussão da moda, você reconhece alguma relação entre este campo de conhecimento e a performance que você criou?” As entrevistas na íntegra encontram-se transcritas no Apêndice desta dissertação.

performadores foram sobre a consciência da necessidade de vestir-se como expressão cultural e histórica, assim como as interpretações sobre sua própria nudez. A construção da vestimenta, mais do que estratégia comercial, é também expressão material e discursiva dos dispositivos de poder, que também atuam nos corpos através da inconstância entre os gestos de vestir-se e despir-se.

Quando questionados sobre *o porquê de nos vestirmos todos os dias*, muitos responderam a necessidade de estar em conformidade com uma sociedade onde o corpo nu é um tabu. Desde que nascemos somos condicionados a viver no estado vestido, como um acordo social. “É um pacto que faz parte do ‘pacote’ viver em sociedade”¹⁶. Então, não é algo questionável, pois o ato de se vestir é tão internalizado no cotidiano que essa pergunta nem soa como uma questão¹⁷. A verdadeira questão seria: “O que vestir, então?”¹⁸.

Foi perceptível certa unanimidade na maneira de entender a questão da vestimenta como instrumento de proteção do corpo, contrastando com minha pesquisa teórica que indicou, através da psicologia das roupas (FLUGEL, 1966), que a proteção não é a principal causa destas. Neste sentido, percebo que, para os entrevistados, a ideia de proteção desloca-se para o sentido de evitar a exposição do corpo aos olhares que possam estigmatiza-lo.

A roupa exige que façamos uma escolha “sobre o quê e como quero mostrar ou velar”¹⁹ o corpo. Há, em alguns artistas, o desejo de arrancar suas roupas quando podem; assim como aquela que revelou já ter afogado seu biquíni no mar quando era criança²⁰. Isso aponta para o fato de que além do aspecto social, existe também um aspecto estético e um aspecto lúdico; “pois cada dia tem sua cor, sua textura, sua luz, seus elementos esperados e inesperados”²¹.

Cada vestir implica um sentido, e isso envolve as escolhas sobre as roupas que usamos. Por isso, os questioneei sobre *o que eles estavam vestindo* no momento presente da entrevista. Essa questão me revelou uma imagem instantânea do artista, e a que serviam as roupas que estavam usando. Assim, Elisabete vestia um “figurino amamentação”, que “são roupas que você pode fazer assim, tirar a alça e abrir”; Pâmella e Rubiane vestiam algo leve e confortável, pela boa sensação que

¹⁶ FINGER, Elisabeth. **Entrevista 2**. [abr. 2014]. Ver página 110.

¹⁷ MAIA, Rubiane. **Entrevista 8**. [jan. 2015]. Ver página 130.

¹⁸ FINGER, Elisabeth. **Entrevista 2**. [abr. 2014]. Ver página 110.

¹⁹ LEÃO, Maicyra. **Entrevista 7**. [abr. 2014]. Ver página 127.

²⁰ LEARTH, Luara. **Entrevista 5**. [mar. 2014]. Ver página 122.

²¹ ALICE, Tania. **Entrevista 4**. [mar. 2014]. Ver página 119.

isso trazia; Fause vestia qualquer roupa porque ia passar o dia no hospital com seu pai; Luara não vestia roupas; Maicyra vestia algo fresco e confortável porque o tecido e seu caimento lhe agradavam; Maria Eugênia vestia moletom porque fazia frio, caso contrário estaria despida e Tania estava vestida e-xa-ta-men-te assim! Somente para que eu pudesse imaginá-la do modo como ela estava.

Em seguida, dialogamos sobre *os momentos em que se despem*. Esses momentos eram comuns aos entrevistados, a mim e a vocês que leem. Despimos-nos durante o banho, para entrar em contato com a água; na praia, quase totalmente; para trocar de roupa; quando estamos em casa; para fazer amor e outros amores, pois “em geral, a nudez veste as horas que são passadas juntas – é um passaporte para outro universo, para o sonho, o banho, o amor”²²; nos momentos de intimidade, com nós mesmos ou com os outros; durante o sono; no “ritual dos cremes” sobre o corpo²³ ou no processo artístico para pesquisas, durante os momentos em que se tem desejo.

Os sentimentos que o estado da nudez traz são variáveis de acordo com cada situação, porque “dá para se sentir despido até sem tirar a roupa”²⁴. Sobre *como se sentem quando estão nus*, alguns responderam que se sentem confortáveis e outros preocupados com os olhares externos sobre o corpo desnudo²⁵, que evidencia sua fragilidade devido à sensação de exposição.

A nudez pode vir acompanhada da sensação de liberdade ou do sentimento oposto, quando o olhar do outro sobre nós é “invasivo e violento”²⁶. Por isso, o sentimento vinculado ao estado despido não pode ser definido de um único modo, pois “cada vez que a roupa sai é um dia diferente”²⁷. Essa afirmação indica que cada momento em que se pede um desnudamento há intenções, sentimentos e olhares distintos; a nudez se apresenta em diferentes contextos, dessa forma, sua relação com o próprio corpo é transformável. O que há são variações sobre a nudez que revelam outros sentidos para o desnudamento que vai além da ausência de vestimentas, assim como provocam sensações no corpo para além do incômodo pelas convenções morais.

²² ALICE, Tania. **Entrevista 4**. [mar. 2014]. Ver página 119.

²³ LEÃO, Maicyra. **Entrevista 7**. [abr. 2014]. Ver página 127.

²⁴ FINGER, Elisabete. **Entrevista 2**. [abr. 2014]. Ver página 111.

²⁵ HATEN, Fause. **Entrevista 3**. [mar. 2014]. Ver página 117.

²⁶ MATRICARDI, Maria Eugênia. **Entrevista 6**. [mar. 2014]. Ver página 124.

²⁷ LEARTH, Luara. **Entrevista 5**. [mar. 2014]. Ver página 122.

A inquietude, a transitoriedade e a efemeridade se apresentam como emergências da contemporaneidade. Por isso, as estruturas políticas, econômicas, sociais e culturais se firmam do modo como estão. E é esse corpo que cria seu próprio contexto, que cria e se cria no tempo, que se propõe a reconstruir tudo o que foi estabelecido, ou ao menos provoca as estruturas de tudo o que se mantém, mas não nos serve do mesmo modo.

A partir dos dados levantados com as entrevistas pude realizar um cruzamento entre as falas dos performers e as teorias abordadas nesta dissertação, para tratar do processo de criação de obras que evidenciem as relações entre a vestimenta e os corpos em performance. Para isso, apresentarei os performers e suas obras em ordem cronológica, construindo uma interlocução entre minha pesquisa e as investigações práticas dos entrevistados.

2.1 Amarelo por Elisabete Finger (1980, Paraná)²⁸

Goiabada, cacto, dança, plástico, massa, Tarsila. Elisabete Finger. Esses são os corpos-matéria²⁹ que compõem a obra *Amarelo* apresentada em 2007 pela performer brasileira. Nesta ação, o corpo aparece vestido com um calção vermelho e se constrói na relação entre si e outras materialidades. Uma exploração de sentidos, imagens, contatos e formatos que criam uma experiência que se baseia em um contínuo fazer e desfazer. Um corpo-evento cujas aparências em devir se compõem no encontro entre o performer e o público.

Um plástico amarelo cobre o piso do espaço onde se desenvolve a ação e a performer entra em cena para dialogar com algumas materialidades escolhidas. Usando apenas um calção vermelho e segurando uma porção de massa que cobre seus seios, ela para no espaço e deixa que a massa escorra sobre seu corpo até atingir o chão. Finger estabelece várias relações com os materiais que traz para a cena, construindo imagens que misturam os corpos envolvidos na performance.

²⁸ Elisabete Finger é performer e coreógrafa que desde 2010 trabalha no Brasil e na Alemanha, onde finalizou seu mestrado em Dança pela HZT/UdK (Berlim). Apresentou suas obras em diversos eventos pelo Brasil e no exterior. Desde 2007, vem investigando em seus processos criativos uma “lógica de sensações”, construindo um “erotismo da matéria” onde variados corpos se encontram. Site: <http://elisabetefinger.com/>.

²⁹ “Um corpo-matéria, mas todos são corpos-matéria, só que o meu se move, propõe, enfim, eu posso me locomover entre um material e outro, então eu é que vou tecer essas relações entre os materiais” (informação verbal, FINGER, 2014).

A goiabada, em determinado momento, preenche sua boca e torna-se corporificada quando durante o movimento de bater em si mesma, a performadora deixa sua pele tornar-se avermelhada. A cor vermelha vai ecoando na obra através de movimentos de apresentação e surgimento, no calção que veste seu corpo inicialmente, na goiabada que é trazida para a cena e no vermelho da pele que é evocado. Essa cor constitui uma paleta composta pelo amarelo, verde e vermelho, cores primárias de corpos-matéria crus que se oferecem à contaminação e à transformação em imagens instáveis.

Em outro momento, o plástico amarelo aberto pelo espaço é recolhido até sua cintura, transformando-se em uma saia. Nesta ação, Finger traz a possibilidade de vestir o espaço; quando, um corpo-matéria que antes agia sobre seu corpo como uma limitação espacial onde se deslocava, agora age como vestimenta compondo imagens flutuantes. O vestir-se aparece como uma das leituras entre os gestos possíveis sobre os movimentos encadeados pela performadora; que no momento em que se concretiza sobre o corpo, também se dilui em outras possibilidades.



Imagem 9 - *Amarelo*. Performance de Elisabete Finger, 2007.

A massa relaciona-se com sua cabeça. Passa pelo seu rosto e vai sendo modelada em seus cabelos, substituindo-os. Finger vai organizando a massa sobre

seus cabelos, esculpindo-a para em seguida deixar que este corpo-matéria retorne ao chão.



Imagem 10 - *Amarelo*. Performance de Elisabete Finger, 2007.

Com o plástico amarelo, ela ainda consegue construir uma touca sobre sua cabeça que permite que o restante desse material assemelhe-se a um véu. Ela segura um jarro com cacto e constrói uma imagem, para em seguida, despir-se do plástico e finalizar sua performance.

A nudez é primordial nessa obra para que se provoque as sensações e os contatos desejados. Finger revela que já experimentou esse estado em diversos momentos de criação, no entanto, *Amarelo* exigiu que se recorresse a um contato de superfícies e ao máximo de partes do corpo expostas, para que este entrasse em contato com os outros corpos-matéria. A exploração do sentido tátil só se torna possível através desse desnudamento.

Despir esse corpo quer dizer despir essa matéria como se fosse a diferença de uma mesa com toalha e uma mesa sem toalha. A mesa sem toalha é a madeira pura, a mesa com toalha é o tecido. Há uma

diferença de matéria. Então, um corpo com roupa é um corpo com tecido em cima, têxtil. E um corpo sem roupa é um tecido de pele. (informação verbal)³⁰.

Ao apresentar-se em cena parcialmente despida de vestes, Finger se coloca em uma nudez que nos faz reconhecer a existência de seu corpo como carne moldável ao contexto. Mas, também como compositor do mundo, na medida em que transforma os objetos e os percebe em devir. Mesmo depois de coberta/vestida pelas materialidades com as quais dialoga, ainda reforça a existência de uma nudez por debaixo de todo corpo vestido.

Esse encontro entre as materialidades provoca uma interpenetração entre os corpos que revela um erotismo da matéria, como designa a artista. Para Finger, a relação erótica parte da possibilidade do toque e do processo em tornar as superfícies livres para o contato. Este movimento provoca a transformação dos corpos-matéria. Aquilo que era espaço torna-se corpo, o que era corpo torna-se objeto da imagem e o objeto torna-se percepção.

No entanto, a artista enfatiza que não utiliza o termo “vestir-se” em sua experiência, mas sim entrar em contato com as materialidades e provocar sensações que se tornam mobilizadoras do processo. Mas, ainda assim, o contato permite a transição entre gestos e estados comuns ao corpo, onde o vestir-se e o despir-se podem ser interpretados de modo provisório.

Segundo Finger, em *Amarelo*, o único elemento que pode ser nomeado figurino é o calção vermelho. Sua intenção era atingir o estado da nudez, necessário para permitir o contato entre os corpos-matéria, no entanto, deveria se esquivar de uma conotação sexual e por isso decide cobrir apenas esta parte de seu corpo.

É importante perceber que esses estados e aparências que surgem e desaparecem na obra de Finger são reflexos de um processo criativo que se constrói a partir do próprio fazer, do descobrir e do perder elementos da experiência estética. Para isso, ela fazia, refazia e observava suas próprias ações; deixando que seu corpo dançasse, e que essa lógica, própria de si mesma, revela-se o que constituiria a obra. Assim, “todas essas imagens vieram dessa experiência prática,

³⁰ Entrevista concedida por FINGER, Elisabete. **Entrevista 2**. [abr. 2014]. Entrevistador: Heloísa Helena Pacheco de Sousa. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

eu me colocar em movimento para que eu entendesse o que é que está ali” (informação verbal)³¹.

A artista cria nas relações entre as diferentes plasticidades, formatos e sentidos atribuídos aos corpos-matéria; o que envolve uma criação de aparências corporais que partem da sensibilidade experimentada durante o processo de criação. Nessas relações ela se permite alterar, ressignificar e modificar a silhueta de seu corpo, incorporando o espaço e outras materialidades.

Essas incorporações trazem múltiplas leituras ao espectador que contribuem na construção da dramaturgia, com suas interpretações. Isso ocorre devido ao fato de que ao fazer encontrar o corpo com outras materialidades (vestíveis) criamos estados corporais que podem se relacionar com a imaginação do espectador e a vivência do performer.

A cena contemporânea vem investigando uma performatividade da vestimenta que corresponde ao pensamento trazido pela pesquisadora Carolina Diniz, que também analisa o trabalho de Elisabete Finger:

O que se escolhe para vestir o corpo em cena *transita* entre funções e signos, os quais vão, ao longo da performance, reconfigurando e alterando os sentidos e as formas do corpo em cena. [...] também suscita a *possibilidade* de ser algo a ser vestido, ou seja, em algum momento pode vir a cumprir a função de vestir o corpo, mas não necessariamente se limita a ela [...], estão inseridos no campo estendido do vestir e compreendem, não só peças de roupas, mas também, objetos, materiais os quais, se organizam de modo *simultâneo* ao corpo e aos movimentos. (DINIZ, 2012, p. 91, grifo da autora)³².

Finger, em sua performance, aponta para uma possibilidade de criação recorrente em outras cenas contemporâneas que percebem as materialidades vestíveis (roupas ou objetos) como compositores do movimento através dos gestos de vestir-se e despir-se anterior, durante ou posterior à cena.

Nesse sentido, a artista conclui que *Amarelo* seria uma performance anti-moda ou anti-capitalista, pois não corresponde à lógica de descartar coisas antigas para consumir o que há de novo; mas sim de explorar as inúmeras possibilidades dentro das combinações entre as matérias em cena.

³¹ FINGER, Elisabete. **Entrevista 2**. [abr. 2014].

³² A pesquisadora Carolina Diniz propõe, em sua dissertação, que reconheçamos o uso das vestimentas na cena contemporânea como “vestíveis em fluxo”, cuja ideia corresponde a citação descrita.

Ou seja, *Amarelo* apresenta um corpo que se coloca em performance através de modos, revelando um outro que nunca se estabiliza, mas vive na própria inconstância. Ao criar uma obra onde se permite dançar as relações entre as matérias, a artista provoca uma profanação desses corpos.

Sua nudez permite uma relação tátil e esta relação permite a profanação dos corpos-matéria. Através do contato há um processo de dessacralização, como afirma Agamben (2007), que desencanta e devolve as possibilidades infinitas de outros usos. Neste jogo, o cacto, a goiabada, o plástico, a massa e seu próprio corpo, deixam de servir às convenções e tornam-se símbolos de outras relações. Costurando sentidos paralelos na cena que se desviam das funcionalidades convencionais dos objetos e criam outros estados de subjetivação.

2.2 *Luto* por Maicyra Leão (1983, Sergipe)³³

Em 2008, a artista Maicyra Leão realiza a performance *Luto*. Vestida de branco, de pele branca e boca preta, pedalando uma bicicleta pelas ruas da cidade em ritmo desacelerado.



Imagem 11 - *Luto*. Performance de Maicyra Leão, 2008.

A artista recupera as referências do grupo folclórico “Parafusos” da cidade de Lagarto (SE) e da dança Butoh, surgida nas práticas artísticas japonesas, para criar

³³ Professora da Universidade Federal de Sergipe e doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Realizou exposições e residências artísticas no país e no exterior, dedicando-se à investigação de performances em espaços alternativos.

uma aparência corporal composta por uma vestimenta completamente branca feita de toucas descartáveis de uso cirúrgico. Os braços e os cabelos são cobertos por rendas. A boca aberta revela-se tingida com tinta nanquim preta.

A performadora se desloca em uma bicicleta lentamente pelas ruas, provocando um ruído na paisagem urbana composta por veículos em constante trânsito e altas velocidades, e diz que: “esse aparato visual me serviria para compor uma imagem de singeleza diante desse contexto onde pretendia me inserir: a rua, a pista” (informação verbal)³⁴. Neste caso, a elaboração das vestimentas e o processo de vestir-se produzem ruídos, na medida em que, quando as ações se desenvolvem nas ruas, por exemplo, se contrapõem às aparências corporais cotidianas e condizentes com os padrões sociais.



Imagem 12 - *Luto*. Performance de Maicyra Leão, 2008.

Ao ser questionada sobre a possibilidade de se nomear os trajes usados em suas performances como figurinos, a artista pensa que o termo “indumentária” seria mais apropriado para tratar de suas vestes nessas ações. Isso se deve ao fato do figurino poder ser associado a algo produzido para uma personagem, e que, portanto, se desenvolve em prol de uma personalidade criada para uma

³⁴ Entrevista concedida por LEÃO, Maicyra. **Entrevista 7**. [abr. 2014]. Entrevistador: Heloísa Helena Pacheco de Sousa. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

dramaturgia. Em suas obras, a ação sobrepõe a narração convencional do teatro e a indumentária, segundo ela, pretende uma leitura contextual.

A rejeição pelo uso do termo “figurino” é recorrente em vários trabalhos de performance pelo hábito que reduz este estado à uma caracterização de personagens. A pesquisadora e figurinista Amabilis da Silva (2010) mostra que as estéticas naturalista e realista utilizavam os figurinos para construir a subjetividade das personagens, indicando suas características físicas, sociais e emocionais; contribuindo para a interpretação da dramaturgia encenada.

Segundo a autora, o figurino pode ser definido como aquilo que cobre o corpo do atuante quando ele está em cena, onde suas funções variam de acordo com a proposta das cenas em que aparecem; por isso, seria necessário que o termo “figurino” viesse acompanhado de um adjetivo que indicasse sua relação discursiva na cena (SILVA, 2005).

No entanto, a efemeridade da cena contemporânea contamina corpos e vestimentas, permitindo que o figurino carregue um caráter desintegrador, diluindo as referências socioculturais atreladas às personagens e estabelecendo uma relação com a subjetividade dos performers.

Dessa forma, podemos pensar o figurino como um estado cênico adquirido pela vestimenta e que pode estar envolto nas qualidades da contemporaneidade, atendendo às investigações dos artistas performáticos. Essas características da cena contemporânea sugerem alternativas para as relações entre corpo e vestimenta que podem extrapolar a possibilidade de apenas cobrir este corpo, para poder até penetrá-lo, como aponta a pesquisadora (SILVA, 2010).

Nesses diálogos com os performers, já podemos notar que para Elisabete Finger trata-se de matérias, para Maicyra Leão trata-se de indumentária, ao mesmo tempo em que Amabilis da Silva ainda nos permite pensar em figurinos nessas colocações.

Independente do termo utilizado para designar essa materialidade vestível, que adquire estados variados determinados pelos corpos em performances, é necessário perceber as outras propostas de criação, montagem e relação estabelecidas entre corpo e vestimenta na cena contemporânea. O que exige que os estudos sobre figurino se contaminem de outras filosofias para construir pensamentos sobre o vestir-se e o despir-se, o que tem resultado no surgimento de várias nomenclaturas que possam designar esse elemento.

Maicyra Leão é uma artista que cria performances com aparências corporais bem elaboradas e que se tornam parte fundamental dos sentidos propostos pelas obras, como vem sendo observado nos trabalhos de outros performers, como os que foram entrevistados para esta dissertação.

As duas artistas citadas, Maicyra Leão e Elisabete Finger, escolhem, criam, montam e se vestem de materialidades; através desse processo, conseguem compreender melhor as ações e os conceitos que estarão presentes nas performances. “De alguma forma, ela é a materialidade do primeiro contato que estabeleço na performance. Assim, é por meio dela que essa interação e compartilhamento são atravessados em primeira instância”. (informação verbal)³⁵.

Existe um rompimento na hierarquia do processo criativo, retomando as pesquisas de Amabilis da Silva (2010), onde a vestimenta que antes era um dos últimos elementos a serem experimentados em cena, agora se reposiciona. Ela surge, muitas vezes, no início do processo, pois é mobilizadora da ação e compõe a presença do performer. Torna-se necessário vestir-se (ou despir-se) para realizar um encontro consigo mesmo, com os outros e com o espaço para que a experiência se desenvolva em uma sucessiva profanação das materialidades, dos discursos e dos dispositivos.

2.3 O poder da invisibilidade por Tania Alice (1976, Marselha)³⁶ e o Coletivo Heróis do Cotidiano (2009, Rio de Janeiro)³⁷

Tania Alice é performer e diretora do Coletivo de Performance Heróis de Cotidiano que realiza intervenções urbanas na cidade do Rio de Janeiro desde 2009, onde criam vivências performáticas na possibilidade de explorar questões políticas e sociais, com rituais compartilhados e na potencialização dos afetos. A artista foi entrevistada para falar sobre uma das obras criadas em coletivo.

³⁵ LEÃO, Maicyra. **Entrevista 7**. [abr. 2014].

³⁶ Tania Alice é artista-pesquisadora e professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Atua como performer em trabalhos individuais, em parcerias ou coletivos. Compartilhou suas obras em centros de arte contemporânea pelo Brasil e outros países ao redor do mundo. Site: <http://taniaalice.com/>.

³⁷ O Coletivo de Performance Heróis do Cotidiano surge em 2009 realizando performances e intervenções urbanas na cidade do Rio de Janeiro. É composto pelos performers Gilson Motta, Marcelo Asth, Larissa Siqueira, Renata Sampaio, Rodrigo Abreu e Tania Alice. Participou de eventos artísticos nacionais e internacionais e em 2012 estreou o espetáculo *Por que você é pobre?*, dirigido pela Tania Alice. Site: <http://taniaalice.com/herois-do-cotidiano/>.

Na obra *O poder da invisibilidade* (2009), os performers se vestem de heróis e saem pelas ruas reproduzindo as posturas corporais dos que nelas moram. Segundo o coletivo, esta ação procura tornar visível aqueles que são excluídos da sociedade e adquirem invisibilidade, os moradores de rua.

Os performers vestem-se de heróis que também atuam no cotidiano dos transeuntes com ações que possam transformar o dia-a-dia, despertar afetos, modificar os deslocamentos automatizados que deixam passar despercebidas as sutilezas da vida ou fazer notar emergências diárias que são comumente ignoradas. A obra evidencia o potencial político das ações performáticas e utiliza o espaço urbano para compartilhar uma arte socialmente engajada.



Imagem 13 - *O poder da invisibilidade*. Intervenção urbana do Coletivo de Performance Heróis do Cotidiano, 2009.

Para a artista Tania Alice, diretora do coletivo, o gesto de vestir-se como herói dialoga com os afetos produzidos pela aparência, onde as pessoas costumam se identificar com esta figura que inspira confiança, simpatia e coragem. Ao vestir os corpos como heróis para realizar a performance algumas questões são provocadas:

“Quem mora na rua é herói? Quem deita ao lado de um morador de rua é herói? Quem deita na rua é herói?” (informação verbal)³⁸.

Tania Alice afirma que essas vestimentas poderiam ser chamadas de “figurinos”; no entanto, suas pesquisas vêm procurando eliminar esses elementos estéticos de suas performances para tornar mais tênue a fronteira entre a ação estética e a ação social.

Neste caso, podemos tratar de um traje de herói, ou seja, uma combinação de vestimentas que segue um determinado padrão de peças e de organização que identifica a “profissão herói”. Alguns acessórios são essenciais a esta identificação como o uso da capa, da máscara que cobre os olhos, das luvas, do cinto e outros elementos.

Apesar de essa figura ser mais reconhecida a partir dos padrões de aparência norte-americanos, o Coletivo busca dialogar com os elementos presentes em nossa cultura, compondo as vestimentas desses heróis com colares de proteção feitos de pedras brasileiras, sapatos de açougueiro, entre outros. Ou seja, consiste em uma proposta para reinventar os elementos próprios deste herói midiático, na tentativa de criar uma figura que seja própria da cultura brasileira, como trata Tania Alice em sua entrevista.

É possível notar que as composições de vestimentas feitas para cada herói do cotidiano evidencia uma mistura de cores e de materiais comuns usadas como acessórios, que ao serem combinados, transformam-se em figurinos. Diferente dos heróis midiáticos, equipados com instrumentos de alta tecnologia que o ajudam na eficiência de sua função, os heróis do cotidiano usam de materialidades cotidianas, que poderiam ser usadas por qualquer outra pessoa, para criar sua aparência.

O gesto de vestir-se é fundamental nesta intervenção para tornar visível as ações de afeto; torna-se estratégia de aproximação através da identificação dos indivíduos com a representação do herói.

Há um paradoxo entre a visibilidade e a invisibilidade retratada na aparência do herói. Normalmente, as narrativas apontam para um indivíduo com direitos e deveres comuns a todo e qualquer cidadão, que se descobre com habilidades extraordinárias que podem ser utilizadas para a prática do bem e da defesa dos que necessitam. Assim, este indivíduo busca um disfarce para si, que oculte sua

³⁸ Entrevista concedida por ALICE, Tania. **Entrevista 4**. [mar. 2014]. Entrevistador: Heloísa Helena Pacheco de Sousa. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

“identidade social” e torne-o visível enquanto herói através de uma aparência que lhe destaca em relação à paisagem urbana.



Imagem 14 - *O poder da invisibilidade*. Intervenção urbana do Coletivo de Performance Heróis do Cotidiano, 2009.

O Coletivo Heróis do Cotidiano busca este poder das vestimentas heroicas para evidenciar as questões sociais, políticas e sensíveis pelas quais se interessam em suas práticas performativas.

Nos trabalhos realizados em coletivo, muitas vezes há uma ideia de imagem corporal que é adotada por todos, no entanto, cada corpo em performance se expressa de um modo diferente e se veste à sua própria maneira. Em *O poder da invisibilidade* cada performer possui uma identidade enquanto herói e compõe sua aparência como tal. Nesses casos, há um fator de identificação comum a todos, mas também há um movimento de diferenciação impulsionado pelo modo como cada corpo constrói sua aparência.

O coletivo de performers despem-se de suas identidades de professores, estudantes, pesquisadores e artistas para vestir-se de herói. Um herói que surge do carnaval de nossas vidas para mostrar o que não vemos e para compor os espaços que transitamos com imaginação, afetos, sensibilidades e percepções; mostrando um heroísmo que pode surgir com nossas próprias roupas.

2.4 *Luxo, elegância e sofisticação* por Maria Eugênia Matricardi (1988, Mato Grosso)³⁹ e Luara Learth (1990, Brasília)⁴⁰

Em 2010, as artistas Maria Eugênia Matricardi e Luara Learth realizaram a performance *Luxo, elegância e sofisticação* na Rodoviária do Plano Piloto de Brasília, durante o evento “Performance, corpo, política e tecnologia”. Durante esta ação, as duas performadoras com sapatos de salto alto, rostos maquiados, cabelos elaborados e vestidos longos (cinza e vermelho) saíram pela Rodoviária, elegantemente, revirando as latas de lixo e consumindo os restos encontrados.

Ao descer a escada caminhamos em direção à pastelaria Viçosa. Observamos um pouco. Em seguida começamos a revirar o lixo. Ali pegamos as bordas de pastéis rejeitadas e comemos. Tomamos o último gole de caldo de cana dos copos descartáveis por onde nadavam moscas varejeiras. A Luara encontra restos de uma lasanha de frango azeda embrulhada em uma marmita, come um primeiro pedaço que quase lhe volta do estômago, mas não perde a elegância; oferece-me um pouco (MATRICARDI em MACARA et al. 2012, p. 229).

As aparências corporais criadas pelas performadoras, representando a beleza, o luxo, a elegância e a sofisticação, causam ruídos diante da paisagem percebida como suja e habitada por moradores de rua, cujas necessidades permeiam os direitos de todo indivíduo.

A experiência de vestir-se nessa escolha trouxe vivências significativas às duas artistas. Elas revelam que se sentiram sexualizadas quando esta aparência provocava os olhares e gerava comentários machistas; os sapatos de salto alto causavam dores nos pés e modificavam a postura corporal, forçando sua verticalidade; os vestidos longos e justos condicionavam os movimentos e criavam uma expressão artificializada.

³⁹ Maria Eugênia Matricardi é performadora, graduada em Artes Visuais pela Universidade de Brasília e mestranda em Poéticas Contemporâneas pela mesma instituição. Realiza performances e composições urbanas desde 2009, muitas delas premiadas e compartilhadas em importantes eventos do país. Integra o Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, coordenado pela artista-pesquisadora Maria Beatriz de Medeiros e que atua desde 1992 em criações colaborativas e interativas. Site: <http://mariaeugeniamatricardi.com/index.html>

⁴⁰ Luara Learth é intérprete, performadora e pesquisadora, graduada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. É membro do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos além de trabalhar na Companhia Status Quo de Dança Contemporânea e no Coletivo Mobamba. A artista possui trabalhos reconhecidos na arte da performance e em outras linguagens cênicas contemporâneas, tendo participado de diversos eventos pelo país.



Imagem 15 - *Luxo, elegância e sofisticação*. Performance de Maria Eugênia Matricardi e Luara Learth, 2010.

Essas vestimentas e seus respectivos significados provocam outras reações diante das atitudes adotadas em performance, de vasculhar latas de lixo à procura de qualquer outra coisa que possa servir no momento, como alimento, cigarro ou bebida. Os dispositivos de poder tornam aceitáveis que tais atitudes sejam praticadas por pessoas com aparências distintas dessas, aparências vinculadas aos elementos de sujeira e pobreza:

Esta prática abjeta de se alimentar de restos é suportada socialmente quando os corpos que a praticam são negros, pobres, miseráveis, corruptos em sua integralidade nos termos desta cultura hiperindustrial. São estigmatizados: trazem nas unhas, pele, carne, pêlos, cáries, cheiro e trapos que *vestem* as marcas físicas e simbólicas do sofrimento. (MATRICARDI em MACARA et al., 2012, p. 229).

Qual seria o traje ideal para viver em condições precárias? A vestimenta “profissionaliza” um morador de rua como tal, qualifica-o para esta condição e impõe, enquanto dispositivo, a impossibilidade de viver em uma situação diferente desta. Assim, as artistas concentram-se no uso de vestimentas “inadequadas” socialmente para evidenciar um dispositivo que atua disciplinando os corpos e tornando invisíveis as condições precárias em que muitos se encontram.

Suas aparências causam um impacto na paisagem urbana e revelam gestos automatizados entre corpos de diferentes condições econômicas. Diante dessa experiência, Maria Eugênia Matricardi aponta para uma reflexão relevante “Não era pra ser mais ou menos suportável ver um ser humano específico comer lixo, deveria ser insuportável para qualquer pessoa, sem distinção” (MATRICARDI em MACARA et al., 2012, p. 231).

Os dispositivos, que produzem os sujeitos, investem em discursos, gestos e instituições que reforçam padrões sociais e implicam em uma desigualdade sustentada pela exploração, pelo consumismo e pela mídia. A moda, enquanto estrutura capitalista insiste em uma articulação das vestimentas sobre o corpo que provoca distinções entre os indivíduos e reflete nas relações sociais, interferindo em sua visibilidade. Ainda como dispositivo, ela orienta os gestos de vestir-se e despir-se os tornando estratégias de poder que hierarquizam os corpos.

Então, como modificar as consequências desse encontro entre viventes e dispositivos? A profanação, que aparece como alternativa é um jogo que se coloca nas performances como atitude política. É o que se percebe na performance *Luxo, elegância e sofisticação*, um jogo que inverte as aparências dos que fazem parte do sistema da sociedade capitalista e assim tornam visíveis nossas contradições, nossas indiferenças diante do inaceitável e provocam reflexões sobre o dispositivo pelo qual nos deixamos naturalizar.



Imagem 16 - *Luxo, elegância e sofisticação*. Performance de Maria Eugênia Matricardi e Luara Learth, 2010.

Nesse sentido, as roupas escolhidas para vestir esses corpos em performance são carregadas de sentidos culturais estabelecidos em relação as hierarquias entre as classes sociais, e a decisão por vestir-se desse modo consiste em uma ação mobilizadora da performance. É a aparência que torna possível as provocações e a experiência estética desejada.

Esta performance recupera a função das roupas como elemento de diferenciação entre as classes sociais. Essa funcionalidade vai se dissolvendo ao longo das décadas e a possibilidade de valorização das individualidades e o jogo das ornamentações tornam-se o foco do dispositivo da moda e suas investidas midiáticas. No entanto, a influência do pensamento que separa os indivíduos de acordo com suas aparências e determina as relações entre eles ainda é notável. A ação realizada por Matricardi e Learth evidencia a presença dessas relações de poder materializadas pela vestimenta.

A maneira como essas roupas agem sobre os corpos das artistas, sua performatividade, traz vivências atreladas a sensações físicas de desconforto e também provoca estranhamento nos transeuntes ao associar aparências de riqueza a gestos de pobreza. São aparências que causam contrastes e que profanam as paisagens cotidianas.

Como se os corpos que se apresentam em elegância fossem inadequados para viver as realidades degradantes, enquanto que os corpos cujas aparências se compõem de vestes velhas, sujas e desgastadas estão “apropriadamente” em situações de pobreza.

Há uma relação entre esta performance e a realizada pelo Coletivo Heróis do Cotidiano, na medida em que as duas ações buscam tornar visíveis situações cotidianas, daqueles que perdem seus direitos e são ignorados pela comunidade social.

Os indivíduos que moram nas ruas ou vivem em situações precárias são confundidos com a paisagem urbana e parecem tornar-se invisíveis aos olhos dos demais. A velocidade das ruas exigida para que haja uma alta produtividade, implica em um não-olhar ou um não-sentir o mundo. Ao ponto em que, reproduzimos falas e ações instituídas pelos dispositivos, sem a consciência destas nossas atitudes.

Para tratar dessas questões, as performadoras propõem um gesto de vestir-se que reorganiza as roupas e seus significados, retirando-as do cotidiano e colocando-as em situação de performance. Para Matricardi e Learth, suas vestes

também não são “figurinos”, pois a relação direta entre a arte e a vida na performance impediria este estado das roupas.

Nesse ponto, percebo que muitas performances, onde a relação entre corpo e vestimenta é fundamental, realizam uma retomada da ação de Flávio de Carvalho. Muitos corpos em performance vão para as ruas vestidos de composições inusitadas, desfilam suas provocações e realizam suas profanações diante das respostas dadas pelos transeuntes. A performatividade da vestimenta se propõe como uma possibilidade para investigar nossos processos de subjetivação.

2.5 Encontro. Então eu disse sim, aceito. por Rubiane Maia (1979, Minas Gerais)⁴¹

Em Buenos Aires, a performadora brasileira Rubiane Maia, realizou a performance *Encontro. Então eu disse sim, aceito* (2011). Nesta ação, ela se veste de amarelo, segura um buquê de rosas, venda os olhos e se senta na praça. Com um livro ao seu lado e algumas indicações em um papel, ela solicita que os transeuntes parem um momento, sentem-se ao seu lado e leiam um trecho do livro “Rayuela”, de Julio Cortázar. Esta obra foi reperformada na Lituânia em 2013, com as mesmas indicações.

Esta performance compõe a Série Tetralogia das Cores, junto com *Boneca de porcelana* (cor rosa), *À flor da pele* (cor vermelha) e *Delírio* (cor branca), todas criadas no ano de 2011. Nas performances há um interesse em compor uma paleta monocromática, onde a cor possa influenciar no encontro entre os corpos envolvidos nesta experiência estética.

Entretanto, nas demais performances criadas por Rubiane Maia, também podemos percebermos uma apurada escolha das materialidades que vestem seu corpo, onde há uma intenção sobre as cores, a modelagem, os formatos, as estampas e as texturas. O que revela um interesse pela performatividade da vestimenta, notável em outros performadores.

⁴¹ Rubiane Maia é artista e pesquisadora, graduada em Artes Visuais e mestre em Psicologia Institucional pela Universidade Federal do Espírito Santo. Participou de vários eventos, festivais e residências pelo país e pelo exterior, onde compartilha suas obras voltadas para a linguagens relacionadas ao corpo, entre a performance, a instalação, a fotografia e o vídeo.



Imagem 17 - *Encontro. Eu disse sim, aceito.* Performance de Rubiane Maia. Buenos Aires, 2011.

A artista revela que o uso desta cor atraia os que transitavam pela praça pela imagem incomum instalada no cotidiano das pessoas, somada a um amarelo caloroso, uma cor indiscreta que captura os olhares e as atenções. Segundo Rubiane Maia, esta performance só pode ser realizada em países de língua estrangeira e para pessoas de outra nacionalidade as quais ela deixou o seguinte convite:

Sou de uma terra quente e não falo espanhol. Estou em Buenos Aires pela primeira vez, trabalho com arte e estou aqui para um festival. Meu corpo está em repouso e a espera de algo – calor. Desde o começo do ano, estou lendo *Rayuela* (o jogo da Amarelinha) de Júlio Cortázar e encontrando em cada palavra uma sensação. Aqui, meu desejo se tornou maior. Hoje, estou sentada para te pedir que você também se sente ao meu lado e me doe um pouco de sua vida. Então: **abra aleatoriamente um capítulo e leia para mim.** Não verei seu rosto, e permanecerei em silêncio, mas tentarei te ouvir com atenção. Com sua voz, deixarei de sentir frio. (MAIA, 2011, p. 17, grifos da autora).



Imagem 18 - *Encontro. Então eu disse sim, aceito.* Performance de Rubiane Maia. Lituânia, 2013.

A escolha das peças de roupa que usou durante a performance envolvia um querer estar elegante para um encontro com alguém desconhecido. Para alguns performers, aqui entrevistados, as escolhas das vestimentas condizem com um desejo de provocar afetos através da percepção das imagens corporais, ao invés de representar uma figura personificada.

Isso justifica o estranhamento que Rubiane sente em tratar suas vestimentas em performance por “figurinos”, pois as escolhas que faz sobre o vestir-se para uma experiência performática diz mais sobre escolher sentir-se ou aparentar um modo, como fazemos diariamente ao decidir sobre nossas roupas.

A importância dessa escolha sobre aquilo que estará *sobre* o corpo em performance é evidenciada quando a artista diz que:

Nesta performance, a roupa é um corpo extremamente vivo que compõe com meu corpo nu, frágil. É ela que cria o primeiro código de aproximação ou repulsa, o resto acontece depois, na proximidade. (informação verbal)⁴².

⁴² Entrevista concedida por MAIA, Rubiane. **Entrevista 8**. [jan. 2015]. Entrevistador: Heloísa Helena Pacheco de Sousa. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

A nudez está presente em todos os corpos vestidos, apenas não pode ser vista. A escolha daquilo que veste o corpo não corresponde a uma cobertura superficial e desprovida de sentidos complexos, mas a uma decisão acerca daquilo que é essencial para o momento de encontro. Em performance, os corpos se vulnerabilizam com frequência, a vestimenta não os protege mas redireciona o olhar para outras percepções; dessa forma, o desnudamento pode ocorrer, mesmo em corpo vestidos, como metáfora de um tornar-se visível e presente a uma abertura de almas.

O uso de vestimentas na cena contemporânea (re)aparece para além da função de adornar ou corresponder a narrativas, ela possibilita relações mais complexas com o corpo que induzem afetos e provocam as subjetividades. Essa atitude nos leva a escolhas conscientes sobre a apresentação dos corpos em performance, onde um apresentar-se vestido ou despido ao outro determina a qualidade do encontro. Neste sentido, o performer constrói uma rede de significações entre o corpo e a vestimenta que trata não apenas de “como os outros irão me ver”, mas de “como os outros irão se sentir”.

2.6 *Entre saltos* por Pâmella Cruz (1987, São Paulo)⁴³ e o Coletivo Pi (2009, São Paulo)⁴⁴

Em 2014, as artistas integrantes do Coletivo Pi realizaram a intervenção urbana *Entre Saltos* nas cidades de São Paulo (SP), Campinas (SP), Porto Alegre (RS) e Salvador (BA). Um grupo de pessoas, vestidas com peças femininas em tons de vermelho, rosa, vinho e coral, se desloca pelas ruas da cidade com um sapato de salto alto na mão e o outro no pé.

⁴³ Pâmella Cruz é performer, pesquisadora e arte educadora, além de diretora do Coletivo Pi. Graduada em Arte – Teatro pela Universidade Estadual Paulista realiza investigações práticas sobre performance, intervenção urbana e gênero tendo compartilhado suas obras em alguns estados do país e atuado como palestrante em suas área de pesquisa.

⁴⁴ O Coletivo Pi surge em 2009 e atua, desde então, na cidade de São Paulo com performances, intervenções urbanas e outras expressões da cena contemporânea. O coletivo investe em criações de obras que dialoguem com a memória, as relações entre corpo e espaço, entre outras questões contemporâneas. Foi fundado pelas artistas Pâmella Cruz e Priscila Toscano. Atualmente, também integram o Coletivo os artistas Natalia Vianna, Chai Rodrigues, Jean Carlo Cunha e Mari Sanhudo. Site: <http://www.coletivopi.com/>.



Imagem 19 - *Entre saltos*. Intervenção urbana do Coletivo Pi, 2014.

Esta intervenção dialoga com questões referentes ao universo da mulher contemporânea, onde um desfile público é organizado por várias mulheres que utilizam as ruas para se expandir em tentativas de equilíbrio. Caminhando em constante desnivelamento, causado por um pé calçado e outro descalço, elas ocupam a cidade. No final dessa intervenção, as performadoras constroem uma instalação com a colaboração da artista plástica e performadora mexicana Ana Teresa Fernández.

Os sapatos de salto alto aparecem como metáforas de um movimento de resistência das mulheres ao tentar assumir inúmeras funções cotidianamente, tendo ainda que preservar uma imagem estável de feminilidade. Ao todo, mais de 150 pessoas participaram como performadores colaboradores.

A partir do século XIV, as formas das roupas começam a se relacionar aos gêneros reforçando distinções entre as silhuetas, o que contribuiu para uma hierarquização entre os sexos. São consideradas as diferenças físicas e mentais entre homens e mulheres, logo as vestimentas também deveriam ser diferentes. (SVENDSEN, 2010).

Nessa perspectiva, passa a se exigir das mulheres o uso de uma série de próteses, instrumentos ou peças que modifiquem seu formato corporal e assim

possam enquadrá-las no padrão de beleza instituído. Assim, as vestimentas femininas determinam uma postura social que, ao serem incorporadas cotidianamente, contribuem para a construção desse gênero. A intervenção urbana *Entre saltos* dialoga com essas posturas sociais, revelando as contradições e os conflitos perceptíveis nos dispositivos que impõem essas atitudes.

Em entrevista, Pâmella Cruz (integrante do Coletivo Pi) trata dessas vestimentas como figurino, pela intencionalidade estética que esta aparência carrega e pela possibilidade de imersão no ritual que se configura a intervenção, através do gesto de vestir-se daquele modo:

Não somos personagens no momento da ação, mas cada participante está num estado de dilatação, de imersão em si mesma, [...] em um estado de coletividade. E, usamos esta designação de “figurino” porque também não é a roupa comum, a escolha cotidiana de cada uma. Estamos em outro estado de energia e de unidade estética. Seria como um ritual em que as pessoas usam roupas extracotidianas para entrar em outro estado, tempo, universo. (informação verbal)⁴⁵.

A compreensão das vestimentas em performance enquanto figurinos, pela integrante do Coletivo Pi, se distingue das outras entrevistadas. Este entendimento se aproxima do que a pesquisadora Nívea de Souza escreve sobre o vestir como dispositivo simbólico da arte, destacando o uso do traje como estratégia para evidenciar o corpo em performance.

Instigados pela relação entre arte e vida, os artistas se permitem propor, através de gestos do cotidiano, ações simples ou relações com objetos de uso diário, explorando possibilidades para além do que foi convencionalizado. A arte da performance propõe profanações e permite ao criador utilizar seu cotidiano como material estético:

Nesse sentido, o corpo, na arte, passa a não ter um só discurso natural da ação ou participação, passa a ser construído através de questionamentos dimensionais ou de aproximação ao outro, ele passa a necessitar também do uso de variantes simbólicas, como adereços e roupas, o que o faz não só um produto semiótico, mas um corpo agente e reacional da obra (SOUZA, 2013, p. 5).

Nesse caso, o figurino configura-se também como um estado da própria roupa, que deslocada do uso cotidiano, torna-se um objeto-vestimenta que emerge

⁴⁵ Entrevista concedida por CRUZ, Pâmella. **Entrevista 1**. [mar. 2014]. Entrevistador: Heloísa Helena Pacheco de Sousa. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

como figurino a partir da relação estabelecida com o corpo em performance. Isso indica que a possibilidade da performatividade na cena contemporânea, que redimensiona a dimensão da atuação e da criação de personagens, em detrimento do surgimento de uma persona em consonância com o próprio corpo que atua, redimensiona também o princípio do figurino.

Segundo Pâmella Cruz, a proposta da intervenção era formar um bloco de cores “femininas” que transita pelas ruas, provocando outro olhar sobre essa paisagem urbana e cinzenta. Essas cores “femininas” são percebidas desse modo pelas associações feitas entre o vermelho e a sensualidade da mulher ou o seu sangue, entre o rosa e o estereótipo da menina, além dos derivados dessas tonalidades. A aparência corporal é ainda complementada pelo uso dos sapatos de salto alto e de uma modelagem padronizada para o corpo feminino, que consiste em saias e vestidos.



Imagem 20 - *Entre saltos*. Intervenção urbana do Coletivo Pi, 2014.

No processo de composição dessas aparências corporais, o gesto de vestir configura-se como parte de um ritual. Neste momento, as participantes devem escolher suas roupas e estabelecer seus próprios sentidos para esta aparência. “Então, cada uma, pensa no que quer com aquela roupa: se sentir linda, se desafiar colocando algo distante de sua realidade, pensar como “figurino”, escolher algo mais confortável...” (informação verbal)⁴⁶.

⁴⁶ Entrevista concedida por CRUZ, Pâmella. **Entrevista 1**. [mar. 2014]. Entrevistador: Heloísa Helena Pacheco de Sousa. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

As investigações sobre a aparência corporal que iria ser adotada perpassa por algumas alternativas, como ressalta a artista. Elas experimentaram com roupas sociais, mas eram confundidas com a multidão e passavam quase despercebidas. Depois, pensaram em vestimentas em cor *nude*, mas acabavam se assemelhando a saídas de banho. Por fim, surgiu a ideia que é utilizada na intervenção, dialogando com o clichê do feminino e permitindo a desconstrução desse padrão através de uma ação que revelava desequilíbrio e desconforto. A artista indica que o Coletivo ainda deseja realizar esta mesma intervenção urbana com o uso da nudez para experimentar outros sentidos.

2.7 A performatividade da vestimenta

Através das entrevistas foi construído um diálogo com os performers sobre seus processos criativos, suas escolhas das vestimentas e as interpretações sobre suas práticas. A partir dos dados recolhidos é possível pensar algumas questões acerca da performatividade da vestimenta.

As performances e intervenções urbanas assumem o corpo vestido como um corpo enunciador de discursos que trazem nas roupas expressões dos dispositivos que determinam nossos gestos e pensamentos. Compor ações estéticas com essas vestimentas indica um processo de profanação que se inicia com um vestir-se ou despir-se, como podemos perceber na obra citada do Coletivo Heróis do Cotidiano e na performance de Maria Eugênia Matricardi e Luara Learth.

É possível compreender também que esses gestos de vestir-se e despir-se são transitórios, que na cena contemporânea são induzidos por escolhas que evidenciam a subjetividade do performer, em detrimento da caracterização de um personagem. Como vemos, por exemplo, nas escolhas das vestimentas usadas na performance de Rubiane Maia.

Nota-se que o termo “figurino” surge como uma problemática na cena contemporânea que tem emergido nos estudos sobre esse termo, sugerindo outras nomenclaturas, como percebemos nas falas de Maicyra Leão e Elisabete Finger. No entanto, a pesquisadora Amabilis da Silva (2010) nos traz a possibilidade de reconhecer o figurino como uma materialidade que contribui com a presentificação do corpo em performance, para além da busca pela concretização de um personagem no corpo de outrem. O figurino não precisa corresponder a essas

personagens, sendo primeiramente um jogo de materialidades entre o corpo e algo vestível.

Também se torna recorrente um movimento de apresentação de corpos vestidos nas ruas, criando performances no espaço público como fazia o artista Flávio de Carvalho e como desfilaram as performadoras do Coletivo Pi. Isto ocorre pela necessidade do encontro entre o transeunte e o performador, para que se investiguem as implicações das percepções de um corpo sobre o outro.

O modo como a vestimenta age sobre os corpos em performances torna-se primordial para a experiência do performador. O artista assume responsabilidades sobre seu próprio corpo vestido ou despido, e assim passa a escolher, criar, costurar ou montar suas próprias vestimentas, utilizando peças de roupas ou outros objetos.

Esses processos de criação e compartilhamentos vêm sendo investigados ao longo da “história da performance”. A pesquisadora Roselee Goldberg, em seu livro “A arte da performance” (2006), cita e descreve algumas criações que utilizaram a vestimenta e as aparências corporais como desencadeadoras da experiência performática, além de obras com montagens elaboradas de figurinos ou que se interessavam por discutir padrões de pensamentos disseminados pela mídia da moda⁴⁷. Por tentar apresentar um percurso histórico da arte da performance, desde as vanguardas europeias até o presente, o livro mostra como as imagens do corpo foram sendo experimentadas e discutidas com enfoques distintos.

⁴⁷ “O artista parisiense Christian Boltanski, usando roupas velhas, apresentou breves encenações de reminiscências de sua infância numa série de obras, como por exemplo, *Minha mãe costurava*, em que ele próprio costurava diante de uma pintura intencionalmente infantil da lareira da casa de sua família”. (GOLDBERG, 2006, p. 166). “Depois de um ano de preparativos e de pré-estreias em vários lugares, em Londres, a Pose Band apresentou uma conferência sobre a ‘Pose contemporânea’ (1973) na galeria de arte do Royal College londrino. Proferida por um conferencista estiloso e exageradamente gago, era ilustrada por membros do grupo vestidos de diversas maneiras: com trajes especiais prateados (inflados com um secador de cabelo), com *drags* exóticas, com capas de chuva com duas fileiras de botões. As ‘poses perfeitas’, que o conferencista discutiu em profundidade, eram demonstradas com o auxílio de ‘moldes de postura’ ou ‘modificadores físicos’ especialmente construídos, bem como por enormes instrumentos de medição que garantiam a exatidão do ângulo de um cotovelo ou de uma inclinação de cabeça”. (GOLDBERG, 2006, p. 167). Outros artistas também fizeram performances centradas em figurinos: em 1974, Vincent Trasov caminhou pelas ruas de Vancouver com o Mr. Peanut, dentro de uma casaca de amendoim, de monóculo, luvas brancas e cartola, fazendo campanha política para a prefeitura; na mesma cidade, o Dr. Brute, também conhecido como Eric Metcalfe, desfilou trajes cujo tecido imitava manchas de leopardo, de sua premiada coleção chamada *As propriedades do leopardo* (1974); o artista Paul Cotton, de San Francisco, apresentou-se na Documenta de 1972 como um coelhinho cuja genitália cor de rosa saía de um traje de pelúcia; e a artista nova-iorquina Pat Oleszko apareceu num programa de performances intitulado ‘Line Up’, no Museu de Arte Moderna (1976), com seu *Coat of Arms* – um casaco com vinte e seis braços”. (GOLDBERG, 2006, p. 169).

Com essas possibilidades, se constroem estados, aparências e modos múltiplos sobre o corpo; e essas alternativas em constante experimentação e recriação são recuperadas pelas linguagens cênicas, da dança ao teatro e outras.

Em uma busca por si mesmo, o artista contemporâneo se abre a experiências nas quais se depara com os limites de um corpo permeado por relações culturais, sociais, econômicas e políticas. Reconhece-se como matéria mutável que se decompõe e se regenera. O corpo se compõe nos gestos. A performance passa a se interessar pela profanação dos automatismos e pelas possibilidades de transformação.

O indivíduo em suas histórias, memórias e afetos, assim como as dimensões físicas de seu corpo, tornam-se a ocupação dos artistas da performance. Compreendendo seus movimentos cotidianos, o processo criativo discute as relações de poder às quais estamos sujeitos e os saberes que adquirimos e produzimos. O performer ressignifica sua própria realidade nas experiências das ações estéticas.

Diariamente, deparamo-nos com esses dois modos transitórios do corpo (vestido e despido) que também se tornam discursos para a performance. A moda contamina essa linguagem artística, não somente pela forte necessidade da mudança, que torna a percepção estética cada vez mais efêmera, mas também através das materialidades que ela atinge, sendo a vestimenta a de maior impacto na sociedade. Assim, tomando como perspectiva a vestimenta, a performance questiona suas funções, suas possibilidades, suas relações com o corpo, com o sistema da moda e com a organização social.

Os cruzamentos entre arte e vida que permitem que os discursos da realidade vivida sejam estetizados e experienciados, recuperando outras formas de consciência e a percepção por outros sentidos, mobilizam a prática artística contemporânea. Trata-se de um processo que se efetiva por uma intenção e um fazer, ou um discurso e uma estética, ou uma enunciação e um modo. Uma prática-processo que implica investigar o que se quer através de corpos vestidos e despidos.

3. O CORPO QUALQUER EM CENA

Como falar de um corpo que se estabelece no trânsito entre uma vestimenta e outra? Como os gestos de vestir-se e despir-se desenvolvem discursos sobre o corpo? E que contribuições traríamos ao entendimento da ideia de corpo através dessas discussões?

A relação entre corpo e vestimenta, vivenciada em estados cênico-performáticos torna-se estetizada, torna-se investigação sobre o corpo. Isso ocorre porque a arte contemporânea lida com os sujeitos em todas as suas variantes, possibilidades, gestos e pensamentos. O material da vida é material da arte. Portanto, a relação com aquilo que nos (des)cobre, a vestimenta, apresenta-se como escolha no cotidiano e na cena.

Giorgio Agamben, no livro “A comunidade que vem” nos faz pensar sobre o termo *qualquer*. “Qualquer é o matema da singularidade, sem o qual não é possível pensar nem o seu ser nem a sua individuação” (AGAMBEN, 2013, p. 25). Na tradução do italiano para o português, o filósofo explica que “qualquer” (*qualunque*) é algo “qual-se-queira” (*qual-si-voglia*). Assim, a singularidade qualquer corresponderia à singularidade qual-se-queira.

A criação das aparências de um corpo em performance permite o trabalho sobre o corpo *que se quer*, e essa escolha não precisa ser única e imutável; ao contrário, permite *que se queira* o múltiplo e se transite entre eles.

Dessa forma, ainda segundo o autor, a singularidade qualquer não é determinada por um conceito, mas também não é indeterminada; ela se compõe na relação com a totalidade das possibilidades (AGAMBEN, 2013). O indivíduo também se relaciona com essa totalidade através das possibilidades de assumir os estados despido e vestido, reconhecendo o corpo que se compõe nas duas condições.

A singularidade qualquer corresponde ao sujeito contemporâneo, indefinido, múltiplo e fragmentado. O discurso da identidade que se faz sobre essa singularidade não corresponde mais à ideia de um indivíduo unificado e centrado, mas descreve uma crise do sujeito que, acompanhada das transformações do século XX, levaram a uma perda do sentido convencional de si.

Essas discussões contribuem para o delineamento de um panorama acerca dos discursos do corpo, e assim, das imagens produzidas sobre ele. Dessa forma,

compreendemos como, em seus modos e possibilidades, esse corpo que se quer, se experimenta, se coloca em cena, se coloca em performance.

Como expressão dessas questões podemos citar as obras da artista italiana Vanessa Beecroft, cujo trabalho é reconhecido também pela aproximação entre a performance e a moda.

A artista cria uma série de ações performáticas, apresentadas em diversos países ao redor do mundo e que discutem corpo, efemeridade, beleza, moda e arte. O que se repete em suas obras são grupos de mulheres ou homens, idosos ou jovens, que se instalam em determinado espaço durante, normalmente, duas horas e meia. Suas aparências são fundamentais; muitas vezes, ela utiliza a nudez e outros elementos (lingeries, biquínis, perucas, saltos altos, maquiagens elaboradas profissionalmente, uniformes) que relacionam corpo e vestimenta e assim põem as silhuetas em discussão. Suas performances constroem-se entre esses gestos que compõem nossas aparências.



Imagem 21 - VB 68. Performance de Vanessa Beecroft, 2011. Corpos Despídos.

As performances de Beecroft costumam apresentar mulheres escolhidas por ela a partir do padrão de beleza disseminado pela mídia. Esses “exércitos”, como ela

os nomeia, dialogam com uma problemática do universo feminino, a violência da imposição de um modelo de beleza contemporâneo que reduz as mulheres a figuras obsessivas pelo controle da ingestão de alimentos, o que nos leva a pensar sobre os distúrbios alimentares.



Imagem 22 - VB 68. Performance de Vanessa Beecroft, 2011. Corpos Vestidos.

Corpos magros são expostos, despidos e/ou vestidos, permanecendo durante horas no espaço servindo à contemplação do público. No entanto, esta observação migra da atração à rejeição, na medida em que essas imagens vão se desintegrando com o tempo. Com a vulnerabilidade a que estão sujeitas, através do silêncio e da imobilidade, o olhar sobre estes corpos vai investigando outras partes e descobrindo imperfeições, incômodos, exageros. O tempo também age sobre o cansaço e alguns, aos poucos, vão se sentando ou se retirando do espaço de performance.

As peças de roupas que cobrem o corpo, ao mesmo tempo o revelam através de transparências ou do ato de cobrir somente partes, fragmentando-o. O vestido e o despido coexistem na performance correspondendo ao impulso de esconder ao mesmo tempo em que cede à cultura de revelar. E nesse caso, a nudez apresentada corresponde a exibição de um “corpo ideal” que vai sendo desconstruído pelos olhares do público.

A vestimenta em performance faz emergir estados que surgem entre os gestos de vestir-se e despir-se, como é notável nas experiências de Vanessa Beecroft e de outros performers. Esses estados são maneiras de performativizar a vestimenta e através deles, chegarei à ideia de modos do corpo.

Agamben, no ensaio *Maneries*, trata desse termo discutido por antigos filósofos e teólogos, compreendendo-o pela perspectiva do autor medieval João de Salisbúria: “[...] chama-se ‘maneira’ ao número de coisas e aos estados em que cada um permanece tal qual é” (AGAMBEN, 2013, p. 33). O filósofo traz ênfase ao ser que é gerado pela própria maneira, que ao pensar a existência como um hábito, um *ethos*, permite um uso livre de si mesmo.

O ser que não permanece sob si mesmo, que não *pressupõe* a si como uma essência escondida, que o acaso ou o destino empurraria então para o suplício das qualificações, mas se *expõe* nelas, é, sem resíduos, o seu *assim*. Um tal ser não é nem acidental nem necessário, mas é, por assim dizer, *continuamente gerado a partir da própria maneira* (AGAMBEN, 2013, p. 34; grifo do autor).

Essa exposição dos corpos gerados a partir da própria maneira é perceptível nas performances de Beecroft. No entanto, a artista joga com as maneiras produzidas pelas mídias e as que condizem com os nossos desejos. Isso produz uma obra contemplativa e meditativa que apesar de aparentar inércia pela tentativa de imobilidade dos corpos, com o tempo, percebe-se que há um movimento que transforma o olhar do público e tornam visíveis outros estados corporais.

Isso corresponde à possibilidade de transitarmos entre os modos de ser, o que permite uma transformação do indivíduo pelas experiências a que se propõe. Os desejos de vestir-se e despir-se se direcionam para essas maneiras, esses modos de relações possíveis.

3.1 Modos do Corpo

A pesquisadora Christine Greiner (2005) discute a necessidade de associarmos a ideia de “estados” ao corpo, ao invés de discuti-lo em uma condição única e imutável. O corpo transita entre estados, maneiras, modos que correspondem a relações contínuas entre os corpos e outras materialidades. Esses modos, determinados por desejos de experimentação e desejos de se apresentar

em variados contextos de inúmeras formas, implicam diretamente na experiência e nos processos cognitivos em que o corpo se coloca continuamente.

Os modos enfatizam as multiplicidades do si, mas não se restringem entre um ou outro, ao contrário, coexistem no mesmo corpo. Isso é o que Agamben chama de *maneira nascente*, na qual um ser é o seu modo de ser. É através do pensamento sobre esse ser gerado a partir da própria maneira que se funda a possibilidade dos modos do corpo.

Esse desejo de variações que denota a condição do próprio corpo em ser “estados” nos remonta a uma figura que se desvincula, parcialmente, dos princípios teológicos; os desfiles mostram um corpo “nem genérico, nem individual, nem imagem da divindade nem forma animal”, mas que se torna agora “verdadeiramente *qualquer*” (AGAMBEN, 2013, p. 48; grifo do autor).

Defendo que, interessa ao contemporâneo, que a questão da roupa seja o lugar da experiência que ela pode nos proporcionar. Na segunda parte desta dissertação, através de entrevistas apresentei artistas que não almejam transformar-se em um personagem através da ação de vestir uma composição de peças de roupa, fazendo com que o público identificasse traços de idade, cultura, época, localizações espaciais, entre outras questões. Assim, suas intenções perpassam a criação de afetos corporais e a presentificação de si mesmo e das materialidades vestíveis.

Escolhendo a “necessidade” do objeto vestimenta para desenvolver essa investigação, esse processo permitiu multiplicações dos discursos sobre o corpo e experimentações diversas de sua materialidade, subjetividade e extensão.

Nesta pesquisa, nomearei estes processos de *modos do corpo*. Em alusão a origem da palavra moda, do latim *modus*, sugiro-os ao observar que as obras em performance, as quais identifiquei nesta pesquisa, tratavam de criações que evidenciavam a produção de diferentes estados corporais ou maneiras, que constituem sistemas de significação.

A presença da materialidade vestível, a ação que permite nos cobrir e as variações que se efetivam na ausência deste elemento, tornam-se mediadoras das conexões entre o corpo e a palavra que o acompanha.

Vestir-se ou despir-se nos traz a experiência de tornar-se imagem, reconhecer o nu, expandir suas potencialidades através de artifícios, perceber-se

espaço e penetrar a pele. O corpo entra em contato com a vestimenta ou se desvencilha dela para criar uma experiência através da aparência.

Esses modos do corpo são apresentados e percebidos em performance através de uma investigação *sobre* o próprio corpo. Como enfatiza Glusberg (2009), o corpo é alienado de si mesmo, mas ainda mantém uma curiosidade sobre si que o leva a se apresentar nu ou a transitar entre aparências, a observar sua intimidade, investigar sua sensibilidade, sua moral, seus padrões de comportamentos e *tabus*, criando dúvidas e questionamentos sobre si.

Os modos são formas de perceber o corpo e este se modifica a cada percepção que cria do mundo. Christine Greiner destaca que aquilo que costuma desestabilizar os corpos é evidenciado pelos artistas. Ainda assim, ele não permanece em um só estado, mas se coloca conscientemente em tal condição para assim criar metáforas complexas estimuladoras de outras experiências, que por sua vez desestabilizam os contextos e assumem os riscos presentes (GREINER, 2005).

Os modos, assim como as obras, são criações simbólicas que, permeadas pela performatividade, se permitem surgir continuamente através da própria experimentação cênica na qual o corpo qualquer poderá se aventurar. Dessa forma, destaco cinco modos, sendo eles: corpo-imagem, corpo-nu, corpo-expandido, corpo-espaço e corpo-penetrado.

3.1.1 Corpo-Imagem

A imagem é uma coisa corporal, é o produto da ação dos corpos exteriores sobre nosso próprio corpo por intermédio dos sentidos e dos nervos.

Jean-Paul Sartre

Neste modo, a relação entre o corpo e a imagem é mediada pela vestimenta. E a relação entre o corpo e a vestimenta cria imagens.

Para esclarecer o que seria imagem, sugiro um exercício de imaginação⁴⁸. Certamente, em algum momento de sua vida, você já viu uma mulher vestida de

⁴⁸ Este exercício é baseado no descrito pelo filósofo francês Jean-Paul Sartre quando escreve sobre a criação de imagens em seu livro *A imaginação* (2010). Nesse livro, o autor utiliza o exemplo da folha de papel. Olhe para uma folha de papel em branco e observe suas características, suas qualidades. Você observará o tamanho, a cor, a espessura e conseguirá se apropriar do objeto. Agora, feche os olhos ou observe uma parede cinza. Descreva as qualidades da folha de papel que você observou. Essa descrição só se torna possível porque você foi capaz de recriar essa mesma

noiva, seja pessoalmente ou através de registros fotográficos. Você também percebeu que a figura da noiva possui alguns elementos culturais que costumam caracterizá-la como tal, são eles: a cor branca, o buquê, o véu, o vestido, a aliança; embora esses elementos possam ser subvertidos, sempre haverá algo característico da figura convencional para que possamos identificar esse estereótipo. Agora, feche os olhos, tente imaginar uma noiva e descrevê-la. Essa descrição só se torna possível, porque uma vez tendo visto uma noiva “de verdade”, você se torna capaz de recriar essa mesma noiva em sua mente, podendo assim visualizar suas características mesmo que a figura em si não esteja diante de você. O que você imaginou é a *imagem* da noiva.



Imagem 23 - *The bridegroom stripped bare*. Performance de Alexander McQueen, 2002.

folha em sua mente, podendo assim visualizar suas características mesmo que o objeto em si não esteja na sua frente. O que você imaginou é a *imagem* da folha de papel.

Essa imagem seria correspondente a uma *identidade de essência*, enquanto que a noiva em si seria uma *identidade de existência*⁴⁹. Ambas as identidades revelam exatamente a mesma noiva, mas existindo de modos distintos. Uma existe de fato e a outra existe em imagem. É assim que o estilista-performador Alexander McQueen consegue desconstruir um homem vestido com trajes sociais e construir em sua superfície uma figura que remete à noiva ou outras possibilidades⁵⁰. Essa experiência se efetiva porque somos capazes de interpretar esse corpo (des)construído a partir da associação entre alguns elementos que nos permitem enxergar tal imagem.

Isso ocorre por que a maioria de nós está acostumada a relacionar o modo de existência das coisas somente segundo sua existência física; além do fato de que elas estão sendo constantemente reconstruídas e profanadas. Criar e perceber as imagens indica uma experiência reflexiva. Nesse sentido, a vestimenta se constitui no campo da aparência à qual nós damos complexidade.

Neste ponto, interessa-me a imagem do corpo. A criação e percepção das imagens se dão através da alteridade. O corpo, ao se aproximar das coisas, percebe-se capaz de criar imagens de tudo; e estas, podem ser reproduzidas ou ressignificadas, sendo geradas pela contemplação do outro que produz associações e sentidos sobre elas.

A cena contemporânea e a performance são expressões que deslocam a representação dessas imagens corporais, provocam o trânsito entre aparências que podem ser vividas e discutem a origem de algumas imagens que se construíram e que intentam a idealização do corpo. A vestimenta sobre o corpo em performance (re)constrói imagens. E este elemento é capaz de articular diferentes discursos, da política à poética.

Esse modo do corpo é frequentemente abordado em performances, pela possibilidade de dialogar com imagens massificadas ou símbolos da atuação dos dispositivos; como pudemos notar na maneira de vestir-se de herói do Coletivo

⁴⁹ Esse modo do corpo foi discutido nesta dissertação a partir dos estudos sobre *imagem e imaginação* de Jean-Paul Sartre (2010), dessa forma, o que foi escrito neste momento dialoga com suas conclusões.

⁵⁰ A performance *The bridegroom stripped bare*, criada por Alexander McQueen é parte da Série *Transformer* organizada pelo diretor de vídeo Nick Knight. Nesta ação, McQueen está diante de um homem sobre um pedestal usando trajes sociais de cor creme/branca. A partir desse momento, começa a recortar e reorganizar as vestes do homem, acoplando outros materiais até criar a imagem (transformada) final.

Heróis do Cotidiano ou ainda no diálogo com as cores nas vestes como o fizeram a artista Rubiane Maia e as performadoras do Coletivo Pi.

3.1.2 Corpo-Nu

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior.

Oswald de Andrade

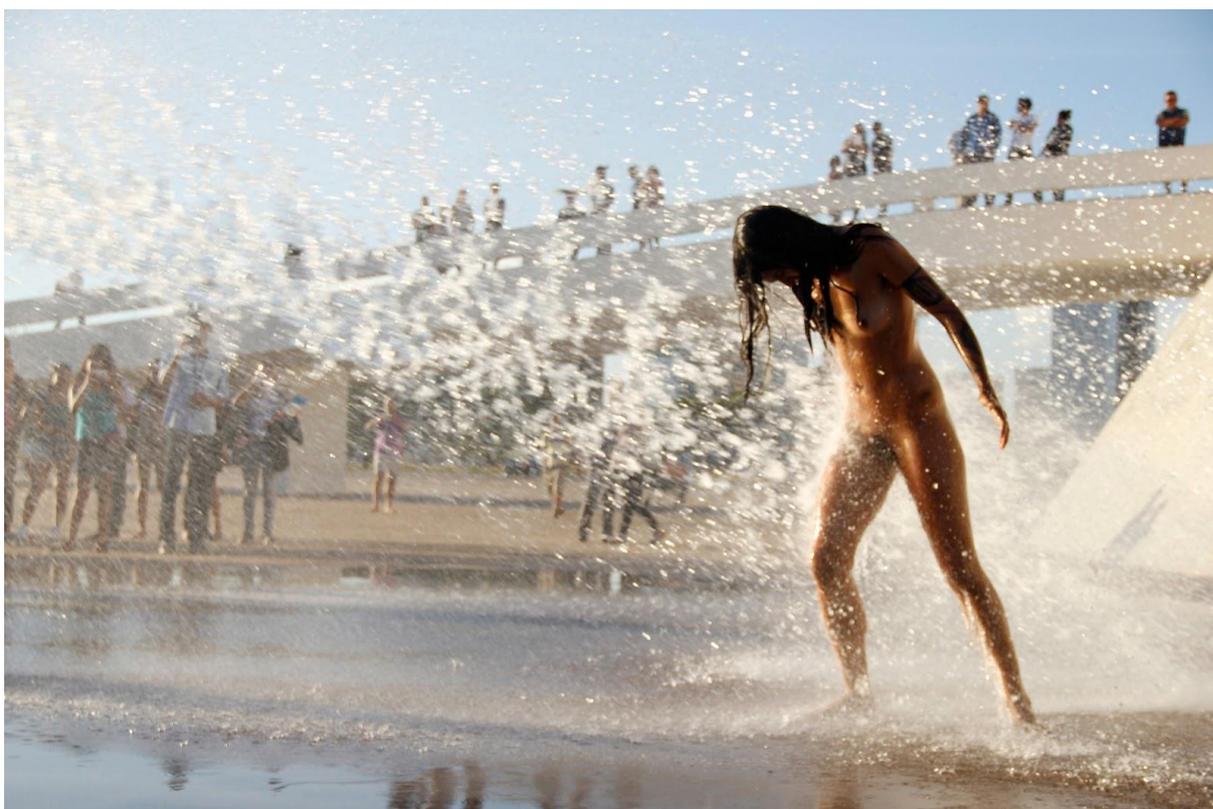


Imagem 24 - *Corpo contra conceito*. Performance de Maria Eugênia Matricardi, 2013.⁵¹

A ausência da vestimenta sobre o corpo diz tanto sobre a relação entre esses dois elementos quanto a presença dela. Na cena contemporânea, a nudez tem sido explorada enquanto modo do corpo, destacando esta aparência em diversas situações. Provocando inúmeras discussões e reações adversas devido a sua percepção através de leituras morais codificadas, a nudez explora a pele, as marcações do corpo, a silhueta natural e artificializada, conduzindo a peculiares processos de conscientização do corpo.

⁵¹ Nesta performance, realizada em Brasília durante o evento “Performance, Corpo, Política”, a artista se despeje diante de um caminhão pipa com 20 mil litros de água. Durante 25 minutos, um jato de água é despejado sobre seu corpo com pressão máxima até o esvaziamento do reservatório.

A performance e as demais linguagens cênicas, contaminadas pela performatividade, apresentam corpos nus em variados momentos e por inúmeras razões, enquanto potencialização da força do corpo pela sua vulnerabilidade ou ainda na tentativa de profanar os excessivos componentes culturais que nos cobrem, a fim de criar outra corporeidade.

Muitas experiências se criam a partir da nudez. Elas apresentam a possibilidade do corpo nu como modo do corpo a ser explorado em performance. E ainda, enfatizam os discursos que podem estar atrelados à nudez e profanados em cena pelo próprio corpo que se despe. O nu e o vestido, ao invés de se estabelecerem como uma dualidade antagônica, na realidade, compõem-se como possibilidades transitórias de um mesmo corpo.

Além de todas as propostas discursivas, a nudez em cena pode também não ser nada além de si mesma, sem metáforas ou causas, apenas um modo como o corpo deseja se apresentar – ou seja, a própria presença nua. Mas, também pode se compor num gesto simbólico ou literal do despir; ou ainda, ser mais do que a simples ausência de roupa evocando a sensualidade e o erotismo numa variedade de significações⁵².

Esse modo pode se apresentar nos corpos em performance a partir de um ritual de despir-se que prepara o artista para sua ação neste estado ou ainda ser condição essencial para entrar em contato com outras materialidades sem que as vestes estejam impedindo a completa experiência tátil, como percebemos na criação de Elisabete Finger.

Presenciar a nudez ou experienciá-la, nada mais é do que a extensão de ações cotidianas repensadas em uma investigação do íntimo, do secreto, do vulnerável, expondo o corpo a uma possibilidade de compreender suas origens e sua atualidade, abrindo-se ao encontro com o outro que a cena propõe.

3.1.3 Corpo-Expandido

Pois, a partir do instante em que uma mão delineou ou esculpiu pela primeira vez uma figura humana, nela já estava presente, a guiá-la, o sonho de Pigmaleão: formar não simplesmente uma imagem para o corpo amado, mas um outro corpo para a

⁵² GLUSBERG, 2009.

imagem, quebrar as barreiras orgânicas que impedem a incondicional pretensão humana de felicidade.

Giorgio Agamben

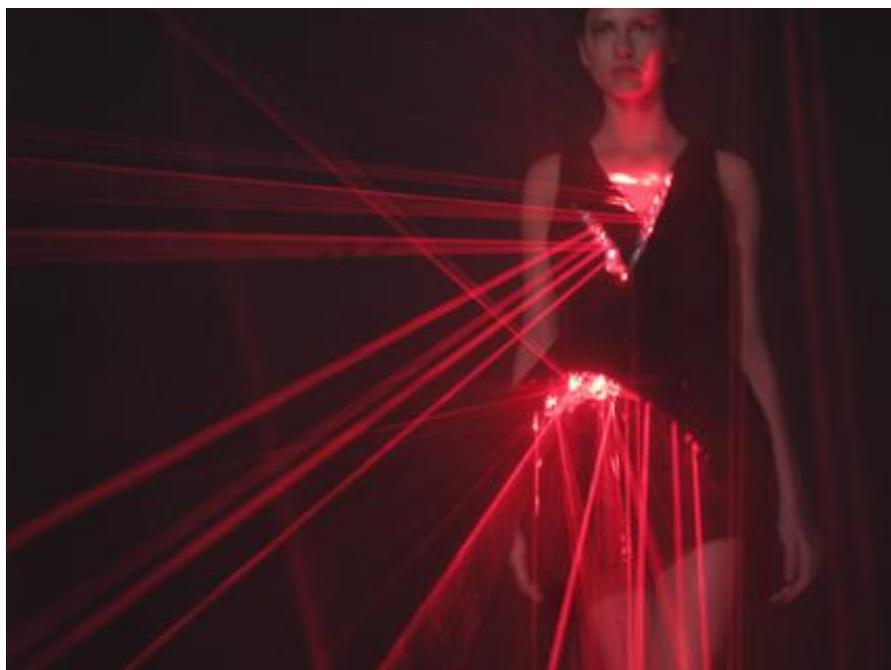


Imagem 25 - *Laser Dress*. Criação de Hussein Chalayan, 2008⁵³.

Inúmeras criações na cena contemporânea e em performance são estimuladas pela relação entre o corpo e outras formas de tecnologias, influenciadas pela interação constante entre essas inovações e os sujeitos. Essas interações podem produzir um sistema corpóreo capaz de alcançar movimentações, experiências e sensações em que o corpo, naturalmente desprovido desses artifícios, nunca conseguiria. Além disso, permitem que esse possa se relacionar com o espaço-tempo e com outros corpos de forma diferenciada.

Atualmente lidamos com aparelhos e materialidades aperfeiçoadas pelas tecnologias que se diferenciam potencialmente das que existiam há décadas atrás. No entanto, o impulso por expandir as barreiras orgânicas do corpo ou torná-lo estruturalmente mais capaz de determinadas ações, esteve sempre presente. Muitas vezes, essas inovações servem a um aperfeiçoamento da aparência em busca de

⁵³ Durante o desfile performático *Readings*, apresentado na Semana de Moda de Paris, Hussein Chalayan apresenta um vestido com centenas de lasers incorporados que junto com as aplicações de cristais Swarovski refletem os raios de luz vermelhos. Nessa proposta, o corpo emite luz em todas as direções a partir da vestimenta.

um ideal de corpo que se almeja ou servem a um processo de marcação da pele em prol de um singularização do sujeito⁵⁴.

Esse encontro que se dá, entre o corpo e a tecnologia, ocorre quando ele é coberto ou perfurado através de implantes, marcações, coberturas, próteses. Há uma incorporação dessas materialidades que alteram as percepções do corpo e interferem em sua presença.

A arte se apropria dessas relações intrínsecas que vivenciamos no cotidiano. Dessa forma, considero o corpo-expandido como modo do corpo em suas possibilidades de exploração. Neste caso, pode haver uma alteração física na aparência corporal ou uma relação com formas tecnológicas, as quais “vestem” o corpo, sugerindo discursos que podem estar relacionados ao contexto globalizado, à influência dessas materialidades no próprio corpo ou a padrões de idealização e beleza das nossas silhuetas, entre outros.

Neste modo pressupõe-se uma cobertura, por vezes permanente, com criações de silhuetas e utilização de acessórios que vão remodelando-o ao longo do uso, a fim de alcançar um padrão de imagem ideal. O corpo pode “vestir-se” de tecnologias, sugerindo outras discussões – neste caso, o gesto de vestir serve à experiência que se deseja e a vestimenta serve de mediadora das relações que se estabelecem.

A questão é que podemos colocar nosso corpo em relações complexas com materialidades e produzir daí afetos e memórias que se tornam material de criação, expressão e expansão do indivíduo.

3.1.4 Corpo-Espaço⁵⁵

Mais que transmitir informações e significados, um corpo que esteja disposto a mergulhar no espaço, aberto a receber novos estímulos, ao processar de forma crítica e racional, codifica respostas e devolve ao ambiente a sua contribuição alimentando assim um ciclo de informações ativas.

Marcelo Denny

⁵⁴ “Todavia, o processo de tecnicização, em vez de investir materialmente o corpo, está voltado para a construção de uma esfera separada que não tinha com ele praticamente nenhum ponto de contato, não foi o corpo que foi tecnicizado, mas a sua imagem”. (AGAMBEN, 2013, p. 50).

⁵⁵ A relação entre o corpo e o espaço tornou-se objeto de investigação de muitos pesquisadores que se debruçam sobre a prática artística contemporânea, como por exemplo, Maurice Merleau-Ponty e mais recentemente, Regina Miranda. Portanto, esse termo vem sendo utilizado e discutido em diversos contextos da arte contemporânea e nesta dissertação é apresentado em uma perspectiva que considera a vestimenta.



Imagem 26 - *Experimentos gramíneos*. Performance de Maicyra Leão, 2006.⁵⁶

Neste modo, a relação entre o corpo e o espaço é evidenciada através da vestimenta. Aqui, a experiência corporal pode migrar para a imobilização e/ou extensão dos limites do corpo. Esta investigação corporal, que se dá sobre o espaço, pode ser explorada de diversas formas; a questão torna-se (re)experimentar as conexões entre o corpo e as dimensões espaciais que o rodeiam e interferem nele, ou ainda propor-se parte ressignificada do espaço em si.

A ideia de espaço⁵⁷ pode remeter a um lugar⁵⁸ ou contexto específico, culturas localizadas, objetos que simbolizam espaços, entre outros. A partir desse reconhecimento, a relação entre o corpo e as materialidades vestíveis podem se constituir como metáforas de territórios, discutindo assim, questões relacionadas à

⁵⁶ Vestida com uma roupa feita de pedaços de grama artificial costurados, a performadora realiza ações como deitar-se na grama (confundindo-se com ela), regar a si mesma, deixar que os transeuntes a reguem, deslocar-se pelas ruas e por fim, pede um táxi e se retira do local. (SILVA, 2008).

⁵⁷ Ao tratar das criações de Joseph Beuys, a pesquisadora Naira Ciotti, coloca a possibilidade que a arte da performance traz de transformar o espaço em um lugar onde “o espectador pode identificar tanto a experiência pessoal do artista, quanto às especificidades do local, enfatizando a sua própria experiência como espectador”. (CIOTTI, 2014, p. 39).

⁵⁸ “Para o sociólogo britânico (Anthony Giddens), a palavra ‘espaço’ é utilizada genericamente, enquanto ‘lugar’ se refere a uma noção específica do espaço: trata-se de um espaço particular, familiar, responsável pela construção de nossas raízes e nossas referências no mundo” (CANTON, 2009, p. 15).

identidade cultural ou aos processos de subjetivação a partir das influências do lugar sobre o indivíduo. Assim, profanam-se as “vestimentas de pertencimento”, onde o próprio corpo dialoga com suas referências e reconstrói a relação entre si mesmo e as materialidades que simbolizam esses lugares, costumes ou ideologias.

Através da vestimenta ou outros tipos de cobertura corporal é possível criar camuflagens. Neste modo, corpo e espaço misturam-se e confundem-se criando dimensionalidades na cena e permitem aos corpos outros tipos de pele que transformam sua aparência. É possível projetar imagens, texturas e movimentos sobre a superfície da pele, por exemplo, que interfiram na presença dos corpos em performance.

Ainda como possibilidade de experimentação nesse modo do corpo, podemos observar a criação de performances que apresentam materialidades vestíveis sobre o corpo e que funcionam como dispositivo de ligação entre este e o espaço. Dessa forma, há uma conexão com as dimensões espaciais, assim o corpo pode experimentar um redimensionamento de suas fronteiras físicas; isto pode ocasionar limitações de movimentação corporal ou ao contrário, permitir movimentos, alturas e ocupações impossíveis ao corpo.

Tudo isso se constrói em cena como estratégia de exploração e metáforas que trazem outros sentidos, além de expandir as potencialidades discursivas do corpo e do espaço como elementos estéticos contemporâneos.

3.1.5 Corpo-Penetrado

A pele é invólucro permeável, que se deixa penetrar pelos objetos-apêndices, exteriores-interiores, estimulantes [...].

Amabilis de Jesus

Percebendo as possibilidades de pesquisas e vivências que podem partir dos modos do corpo já citados, podemos ser levados à ideia do corpo-penetrado. Nesse outro modo, as materialidades que vestem o corpo podem causar interferências físicas que provocam os sentidos do performer, modificando sua capacidade de deslocamento ou movimentação, impulsionando outra presença corporal.



Imagem 27 - *Estigma (siempre hay una promesa)*. Performance de Rubiane Maia, 2012.⁵⁹

Alguns materiais em relação com os corpos podem afetá-lo fisicamente gerando estados que vão da dor ao prazer. Podem ser elementos usados cotidianamente, como no caso dos sapatos de salto-alto, que a depender de sua modelagem podem verticalizar o corpo, modificar o andar ou ferir os pés, como vimos na intervenção urbana do Coletivo Pi. Mas, também é possível ver a atuação de outros materiais sobre o corpo, como a argila, por exemplo, que traz à pele sensações térmicas e outras percepções a partir de seu enrijecimento sobre a superfície corporal.

Além disso, o indivíduo também se depara com a possibilidade de restringir determinados sentidos de seu corpo, ao vendar os olhos, por exemplo, e reconstruir sua presença em cena explorando condições distintas do cotidiano. Ou ainda

⁵⁹ Nesta performance, a artista separa caroços de algumas romãs, em seguida, com agulha e uma linha, une todos esses caroços em um colar que adorna seu pescoço. A agulha que foi utilizada para tecer esse acessório é colocada atravessando a pele do lado esquerdo do peito.

perfurar sua pele e acoplar objetos que se tornam parte integrante do corpo após esta ação.

Apesar dos possíveis incômodos ou alterações na fisicalidade do corpo, essas sensações são utilizadas em performance como mobilizadoras da ação e surgem como proposta inicial, visto que experimentar-se em determinadas condições pode consistir na obra em si. Os riscos e as sensações que desprotegem e vulnerabilizam o sujeito não são evitadas nas performances, por esse motivo o corpo-penetrado acaba sendo uma consequência constante das experimentações nos outros modos.

CONCLUSÃO OU FIGURINOS QUE SE EXCEDEM

Nesta pesquisa, me propus a discutir as relações entre o corpo e a vestimenta na cena performática, como estratégias de profanação dos dispositivos que envolvem os indivíduos em seu cotidiano. A partir dessa problemática, analisei e dialoguei com algumas obras e seus performadores evidenciando suas escolhas, seus processos criativos e suas compreensões a cerca do que cobre ou descobre seus corpos em cena. E assim, pude verificar a possibilidade dos modos do corpo, como maneiras que emergem das performances observadas e que se constituem como possibilidades estéticas, criativas e discursivas.

As obras dos artistas, aqui estudados, apresentaram-se como um campo para observar essas relações, sugerindo uma performatividade da vestimenta, e que pode influenciar nos estudos sobre o figurino na cena contemporânea. Visto que, nós que vivemos e atuamos na contemporaneidade, já nos percebemos a partir de outros paradigmas que incluem a efemeridade, a transitoriedade, a mudança constante, as trocas, as montagens e os hibridismos.

Na primeira parte me dediquei ao estudo sobre os gestos de vestir-se e despir-se, contextualizados na contemporaneidade, e discutidos nesta dissertação através da pesquisa de Giorgio Agamben sobre a nudez envolvida por algumas filosofias da moda.

Os gestos de vestir-se ou de despir-se, por si só, tornam-se a ação da performance ou permitem ao performer tornar-se um outro representativo de si em diálogo com micropolíticas. É possível conectar-se com imagens, com espaços, com tecnologias, com o próprio corpo, com a própria pele em relações a serem experimentadas, vivenciadas e investigadas. O que me permite tratar de moda ao falar dessas criações em performance é perceber a relação direta entre os gestos e esse dispositivo como esclarece o estilista-performador Marcio Banfi:

A moda se refere sempre à roupa. Sempre vai discutir o “vestir”. Ainda que não vista absolutamente nada, dizer sobre a ausência de roupa é falar sobre ela, ou mesmo quando caímos em questões como “dá para usar?”, é a discussão da roupa e da vestimenta. A moda tem a função direta ou indireta de vestir (BANFI, 2010)⁶⁰.

⁶⁰ Entrevista concedida por Marcio Banfi ao site *The Hype BR* em 2010. Disponível em: <http://thehypebr.com/2010/10/30/moda-arte-entrevista-marcio-banfi/>. Acesso em junho de 2014.

Nesta pesquisa considero os gestos de vestir e despir acompanhados dos pronomes reflexivos (se) indicando uma prática recorrente nas performances, onde os artistas vestem e despem a si mesmos. O processo de criação e experimentação das relações possíveis entre os corpos e as vestimentas são conduzidos, escolhidos, montados e compostos pelos performers, fazendo com que a vestimenta em performance possua uma relação direta com a subjetividade do propositor.

É nesse sentido que, na segunda parte desta dissertação, dialoguei com alguns corpos em performance através de entrevistas realizadas com artistas cujas obras se encontram com o meu objeto de estudo. Na cena performática, o corpo que vem é o corpo qualquer, gerado por seus modos. Nesta experiência, variadas relações se tornam possíveis e através delas os performers revelam a si mesmos nas condições que se quer.

Foi deste diálogo que surgiu a problemática do termo “figurino” para nomear as vestimentas que se apresentavam em performance. Pois, a ideia de figurino está frequentemente associada à criação de uma vestimenta para a personagem. Na cena contemporânea, a possibilidade de não articular personagens ou de considerar a criação de personas performáticas, redimensiona esse princípio do figurino.

Por isso, nesta pesquisa, os pensamentos sobre o (estado de) figurino não se concentram na vestimenta, mas sim no corpo. O que interessa não é somente o que se veste, mas as relações estabelecidas entre o corpo e a sua performatividade, o que poderá transportar a roupa/material para o estado de figurino. Essa amostragem trouxe a possibilidade de refletir sobre figurinos que se excedem, para além das funcionalidades, articulações e significados convencionais.

O que interfere na composição das aparências corporais, articulada pelos próprios criadores em um ritual de profanação que inclui o escolher, o cortar, o vestir, o despir e o compartilhar. O artista cuida de sua própria aparência corporal, de si mesmo em rituais de elaboração e/ou escolhas das vestimentas que irão performar/profanar.

Dessas composições percebidas e discutidas nas obras citadas nesta dissertação, além de outras que foram observadas durante o andamento da pesquisa, percebi os modos do corpo. Possibilidades de relações entre os corpos e

a vestimenta que emergem da prática performática e apresentam potencialidades de discussão e vivências.

Além dos modos do corpo descritos na terceira parte deste escrito, reconheço que possam existir outros modos que se revelam nas experimentações artísticas.

Assim como o movimento e a ação de usar uma vestimenta são revelados na cena, abre-se espaço para que o corpo, em constante mutação, vivencie vários modos na mesma obra; alguns podem ser abandonados, outros podem ser criados e muitos podem coexistir.

Os modos do corpo revelam as transitoriedades que as aparências trazem e que emergem em estados que surgem entre os gestos de vestir-se e despir-se. Trata-se de um reconhecimento da liberdade do corpo que surge através da conscientização das ações às quais estamos sujeitos diariamente – o que não descarta essas ações da vida desse indivíduo, mas modifica o modo como ele é afetado pelos dispositivos.

Os modos do corpo se apresentam como transitoriedade entre as possibilidades das relações enunciadas, o que corresponde a uma necessidade de mudar, um desejo de transitar e uma curiosidade sobre o que está por cima do corpo e o que está por baixo da roupa. As possibilidades que se efetivam no encontro entre os corpos e as vestimentas fazem surgir outro corpo dotado de novas significações.

Para finalizar, sinto-me impelida a abrir horizontes e tornar o leitor ciente de que não pode encontrar nesta pesquisa conclusões determinadas, mas possibilidades de compreensão sobre um fazer comum que possa ser dilacerado, transformado, cortado, despido e vestido pelas experiências práticas, ou ainda por outras pesquisas.

REFERÊNCIAS

- ADVERSE, Angélica. *Moda: moderna medida do tempo. O futurismo italiano e a estética do efêmero*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- _____. *Nudez*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.
- _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. *Profanações*. Trad. Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDRADE, Rita. Jum Nakao: design de moda entre enredos e desenredos. *Revista UFG*, Ano XI, n. 7. p. 161-167, 2009.
- BANFI, Márcio. Moda & arte: entrevista Marcio Banfi. *The Hype BR*. 2010. Entrevista concedida a Teté Almeida. Disponível em: <<http://thehypebr.com/2010/10/30/moda-arte-entrevista-marcio-banfi/>>. Acesso em: 10 jun. 2014.
- CANTON, Katia. *Espaço e lugar*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CARVALHO, Flávio de. *A moda e o novo homem: dialética da moda*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. (Organização: Sergio Cohn e Heyk Pimenta).
- CELANT, Germano. Cortar é pensar: arte & moda. In: CERÓN, Ileana Pradilla; REIS, Paulo (orgs.). *Kant: crítica e estética na modernidade*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.
- CIOTTI, Naira. *O professor-performer*. Natal: EDUFRN, 2014.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COURTINE, Jean-Jacques. *História do Corpo*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2008, v. 3.
- DINIZ, Carolina de P. *Vestíveis em fluxo: a relação implicada entre corpo, movimento e o que se veste na cena contemporânea*. 2012. 107 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- FLÜGEL, John C. *A psicologia das roupas*. Trad. Antônio Ennes Cardoso. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 25. ed. São Paulo: Graal, 2012. (Organização e tradução de Roberto Machado).
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREGGIO, Luzia P. *Flávio de Carvalho: a revolução modernista no Brasil*. Catálogo da exposição organizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.
- JÚNIOR, Álvaro F. de B.; JÚNIOR, Nazir F. A utilização da técnica da entrevista em trabalhos científicos. *Revista Evidência*. v. 7, n. 7, p. 237-250. Araxá, 2011.
- KNOX, Kristin. *Alexander McQueen: genius of a generation*. London: A&C Black, 2010.
- LARRATT-SMITH, Philip; MORRIS, Frances. *Yayoi Kusama: obsessão infinita*. Catálogo editado pelo Instituto Tomie Ohtake em São Paulo, por ocasião da exposição *Yayoi Kusama. Obsessão infinita*, no Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.
- LEITE, Marcelo D. de T. *Caleidoscópio digital: contribuições e renovações das tecnologias da imagem na cena contemporânea*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- LEITE, Rui M. *Flávio de Carvalho: o artista total*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MACKENZIE, Mairi. *–Ismos: para entender a moda*. Trad. Christiano Sensi. São Paulo: Globo, 2000.
- MATRICARDI, Maria E. Luxo, elegância e sofisticação: performance, etnografia experimental e distúrbios subjetivos. Em: MACARA, Ana; BATALHA, Ana P.; MORTARI, Katia. *Corpos (im)perfeitos na performance contemporânea: livro de atas*. Portugal, 2012.
- MESQUITA, Cristiane. *Políticas do vestir: recorte em viés*. 2008. 201 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- NAKAO, Jum. *A costura do invisível*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.
- OLIVEIRA, Claudio. Agamben, um filósofo para o século 21. *Revista Cult*, São Paulo, n. 180, p. 25-27, jun. 2013.
- OLIVEROS, Ricardo. A moda como manifesto da arte. *Revista Cult*, São Paulo, n. 82, jul. 2004. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-moda-como-manifesto-da-arte/>>. Acesso em: 10 out. 2014.
- POLLINI, Denise. *Breve história da moda*. São Paulo: Claridade, 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- SILVA, Amabilis de J. da. *Figurino-penetrante: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

_____. *Para evitar o “costume”*: figurino-dramaturgia. 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

SILVA, Maicyra T. L. *Estado pirata: performance e cidade*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

SILVA, Rubiane M. da. *Desvios, sobre arte e vida na contemporaneidade*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.

SOUZA, Nívea F. de. O vestir como dispositivo simbólico na arte. In: COLÓQUIO DE MODA, 9., 2013, Fortaleza. *Anais do 9º Colóquio de Moda*. Fortaleza, 2013. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/9-Coloquio-de-Moda_2013/ARTIGOS-DE-GT/Artigo-GT-Moda-e-Territorios-de-Existencia-processos-de-criacao-e-subjetivacao/O-vestir-como-dispositivo-simbolico-da-arte.pdf>. Acesso em: 10 out. 2014.

SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TINOCO, Bianca. A vida e a vida de mar(ia-sem-ver)gonha. Em: AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz de (org.). *Corpos Informáticos: performance, corpo, política*. Brasília: Editora do Programa de Pós-Graduação em Arte, UnB, 2011.

VILLAÇA, Nízia. *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda*. Barueri, SP: Estação das Letras, 2007.

VILASECA, Estel. *Como fazer um desfile de moda*. Trad. Ana Lúcia Trevisan. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

ANTUNES, Marcela. *Sem título*. 2013. 1 fotografia. Fotografia da performance “Encontro. Então eu disse sim, aceito” realizada por Rubiane Maia na Lituânia. Disponível em: <<http://cargocollective.com/rubianemaia/Encontro-E-entao-eu-disse-sim-aceito>>. Acesso em: 04 fev. 2015.

_____. *Sem título*. 2012. 4 fotografias. Fotografias da performance “Estigma (siempre hay una promesa)”, realizada por Rubiane Maia na Espanha. Disponível em: <<http://cargocollective.com/rubianemaia/Estigma-siempre-hay-una-promesa>>. Acesso em: 04 fev. 2015.

BERNARDINO, Eduardo. *Sem título*. 2014. 2 fotografias. Fotografias da performance “Entre saltos”, realizada pelo Coletivo Pi em São Paulo. Disponível em: <<http://www.coletivopi.com/p/entre-saltos.html>>. Acesso em: 10 out. 2014.

CAILLET, André. *Shoe hat*. 1936. 1 fotografia. Fotografia do acessório criado por Elsa Schiaparelli em colaboração com Salvador Dalí. Disponível em: <http://surrealmodaearte.com.br/blog/?attachment_id=278>. Acesso em: 04 fev. 2015.

HARO, Alessandra. *Sem título*. 2007. 2 fotografias. Fotografias da performance “Amarelo” realizada por Elisabete Finger. Disponível em: <<http://elisabetefinger.com/projects/amarelo/>>. Acesso em: 10 out. 2014.

KNIGHT, Nick. *Sem título*. 2002. 4 fotografias. Printscreen do vídeo da performance “The Bridegroom stripped bare” realizada por Alexander McQueen. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=71uCjeSVIRg>>. Acesso em: 04 fev. 2015.

LOUZA, Fernando. *Sem título*. 2004. 1 fotografia. Fotografia do desfile-performance “A costura do invisível” de Jum Nakao durante a Semana de Moda de São Paulo. Disponível em: <<http://www.jumnakao.com/portfolios/a-costura-do-invisivel/>>. Acesso em: 04 fev. 2015.

MARTINS, Alexandra. *Sem título*. 2010. 2 fotografias. Fotografias da performance “Luxo, elegância e sofisticação”, realizada por Maria Eugênia Matricardi e Luara Learth em Brasília. Fotografia do acervo de Maria Eugênia Matricardi e Luara Learth.

MELCA, Fabiola. *Sem título*. 2011. 1 fotografia. Fotografia da performance “Encontro. Então eu disse sim, aceito” realizada por Rubiane Maia em Buenos Aires. Disponível em: <<http://cargocollective.com/rubianemaia/Encontro-E-entao-eu-disse-sim-aceito>>. Acesso em: 04 fev. 2015.

PANFILI, Felipe. *Sem título*. 2012. 1 fotografia. Fotografia do desfile-performance “Clarisse” de Faúse Hatén durante a Semana de Moda de São Paulo. Disponível em: <<http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,GF86877-17290,00.html>>. Acesso em: 10 out. 2014.

PANTOJA, Julio. *Sem título*. 2006. 1 fotografia. Fotografia da performance “Experimentos gramíneos” realizada por Maicyra Leão. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/por/po42_pg_mcelroy.html>. Acesso em: 04 fev. 2015.

PERFEITO, Thalita. *Sem título*. 2013. 1 fotografia. Fotografia da performance “Corpo contra conceito” realizada por Maria Eugênia Matricardi em Brasília. Disponível em: <<http://mariaeugeniamatricardi.com/fotos.html>>. Acesso em: 04 fev. 2015.

RUDAS, Mateo. *Sem título*. 2009. 2 fotografias. Fotografias da performance “Luto” realizada por Maicyra Leão. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/enc09-urban-interventions/item/137-09-maicyra-leao>>. Acesso em: 04 fev. 2015.

SEM título. 1937. 1 fotografia. Fotografia do vestido com estampa de lagosta, criado por Elsa Schiaparelli em colaboração com Salvador Dalí. Disponível em: <<http://www.consueloblog.com/nova-alta-costura/>>. Acesso em: 04 fev. 2015.

SEM título. 1956. 1 fotografia. Fotografia da performance “Experiência no. 3”, realizado por Flávio de Carvalho em São Paulo. Disponível em: <<http://www.nasentrelinhas.com.br/media/articles/2012/10/flavio-de-carvalho-1.jpg>>. Acesso em: 10 out. 2014.

SEM título. 1970. 1 fotografia. Fotografia de publicidade para Avant-garde Fashion Show de Yayoi Kusama em Nova York. Disponível em: <<http://culturedarling.com/2012/09/18/seeing-and-wearing-dots-yayoi-kusama-fashion-and-art/>>. Acesso em: 04 fev. 2015.

SEM título. 1998. 1 fotografia. Fotografia do desfile-performance “Between” realizado por Hussein Chalayan. Disponível em: <<https://chilipeaka.wordpress.com/category/uncategorized/>>. Acesso em: 04 fev. 2015.

SEM título. 1999. 1 fotografia. Fotografia da performance “No. 13” realizada por Alexander McQueen. Disponível em: <<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-no-13/>>. Acesso em: 10 out. 2014.

SEM título. 2008. 1 fotografia. Fotografia do “Laser Dress”, criação de Hussein Chalayan. Disponível em: <<http://www.brand.swarovski.com/Content.Node/ourinitiatives/fashion/specialprojects/husseinchalayanlaserdressatskinbonesexhibition/StartpageHusseinChalayanLaserDressatSkinBonesExhibition.en.html#/en/ourinitiatives/fashion/specialprojects/husseinchalayanlaserdressatskinbonesexhibition>>. Acesso em 04 fev. 2015.

SEM título. 2009. 2 fotografias. Fotografias da intervenção urbana “O poder da invisibilidade” realizada pelo Coletivo de Performance Heróis do Cotidiano no Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://taniaalice.com/poder-da-invisibilidade/>>. Acesso em: 10 out. 2014.

SEM título. 2011. 2 fotografias. Fotografias da performance “VB 68” realizada por Vanessa Beecroft. Disponível em: <http://mmk-frankfurt.de/en/ausstellung/current-exhibitions/exhibition-details/article/test_2/?no_cache=1&cHash=30b3ca7eb1c0284aabd68a62ab58cbfe>. Acesso em: 04 fev. 2015.

APÊNDICE A - ENTREVISTAS

ENTREVISTA 1

COLETIVO PI

Entrevistada: Pâmella Cruz, fundadora e diretora do Coletivo PI.

Recebida via e-mail em 30/03/2014

Heloísa Helena Pacheco de Sousa: Por que você se veste todos os dias?

Pâmella Cruz: Porque eu fui condicionada desde bebê a usar roupas para estar em sociedade. Fora isso, a roupa serve como abrigo e proteção às exposições das mudanças climáticas.

H. H. P. S.: Por que você escolheu esta roupa que está vestindo enquanto responde a esta entrevista?

P. C.: Estou de vestido de alça, porque é confortável e me sinto bonita com ele.

H. H. P. S.: Em que ocasiões você se despe?

P. C.: Para tomar banho, me trocar, durante um trabalho artístico quando o nu faz parte da proposição, para fazer sexo e quando sinto vontade em minha casa.

H. H. P. S.: Como você se sente estando nua?

P. C.: Confortável e bonita.

H. H. P. S.: Na performance “Entre saltos” (2014), como você analisaria a relação que se estabelece entre os corpos e as vestimentas durante a experiência da obra? Ou seja, quais as sensações implicadas no gesto de vestir-se?

P. C.: A performance propõe uma vestimenta que beira ao figurino. Todas as participantes escolhem suas roupas (vestido ou saia e blusa) dentro de mais de duzentas peças, com numerações distintas. Trabalhamos em uma escala de cores: vermelho, tons de rosa, vinho e coral. Isto porque há uma intencionalidade na escolha desta caracterização, um fundamento estético e artístico. A ideia é formar um bloco de cores, de corpos que se sobressaem aos olhares dos transeuntes e ao espaço urbano e cinzento. Além disso, o vermelho vem do fato da cor do sangue e

de brincar, desconstruir e estranhar um estereótipo de nossa cultura da mulher “poderosa/sensual/modelo” – com traje, cores intensas e sapatos de salto alto. Há um cuidado no momento da escolha dos figurinos, para que cada participante escolha sua roupa e estabeleça uma relação com “sentido” para vestir aquele traje, que muitas vezes é distante das escolhas e práticas cotidianas. Então, cada uma pensa no que quer com aquela roupa: sentir-se linda, desafiar-se colocando algo distante de sua realidade, pensar como “figurino”, escolher algo mais confortável... Porque a performance parte de uma imagem idealizada do corpo da mulher e vai para uma ação de desconforto e estranhamento. É uma preparação para um ritual.

H. H. P. S.: Como se deu a escolha da aparência utilizada na realização da performance?

P. C.: A ideia da ação de andar em um coro de mulheres com um sapato de salto alto no pé e o outro na mão surgiu de uma ideia real, quando uma de nós viu na Avenida Paulista, em 2011, uma moça vestida com roupa social, de um trabalho mais executivo, que caminhava pela calçada com um sapato de salto alto no pé e o outro quebrado na mão. Ela chorava e sua maquiagem ia borrando conforme as lágrimas escorriam sobre o seu rosto. A partir daí, iniciamos nossas investigações para *Entre saltos*. Em termos de imagem de vestimenta, fizemos diversos experimentos até chegar à escolha de hoje, em 2014. Primeiro experimentamos com roupas sociais, mas em uma unidade de cores, e nos confundimos com a multidão, pouco éramos percebidas. Depois, pensamos em um elemento *nude*, como um tecido que envolve o corpo, mas dava uma leitura de saída de banho. E por fim, criamos a unidade das roupas com cores de vermelho, coral, rosa e vinho, que culturalmente identifica o gênero feminino e também remete à cor de sangue, que é comum a todos. E a partir destes clichês de “menina veste rosa”, “vermelho é a cor da sensualidade” e “o salto é algo feminino, elemento de poder”, supervalorizamos esteticamente, para desconstruir no ato performático com a ideia do desequilíbrio, do desconforto, estranhando este padrão. Outra leitura que queremos um dia realizar é fazer essa caminhada com as mulheres nuas e apenas um sapato de salto alto no pé e o outro na mão, o que criaria outros sentidos para a imagem desse coro de mulheres que atravessam a cidade.

H. H. P. S.: A palavra “figurino” seria coerente para designar as vestimentas usadas nessa performance?

P. C.: Não somos personagens no momento da ação, mas cada participante está num estado de dilatação, de imersão em si mesma na situação que propomos e juntos em um estado de coletividade. Usamos esta designação de “figurino” porque também não é a roupa comum, a escolha cotidiana de cada uma. Estamos em outro estado de energia e de unidade estética. Seria como um ritual em que as pessoas usam roupas extra cotidianas para entrar em outro estado, tempo e universo.

H. H. P. S.: Segundo Lúcia Santaella, “a moda emerge no cruzamento de gestos e crenças ao ser inserida no contexto mais amplo da cultura corporal, concebida como subsistema da totalidade cultural dos sistemas de significação por meio dos quais o indivíduo cria valores, coesão e interage com o mundo e com o outro” (SANTAELLA em VILLAÇA, 2007, p. 12). Nesse sentido, você reconhece alguma relação entre a moda e a performance nesse trabalho?

P.C.: Há uma relação direta, justamente porque partimos desses valores e estereótipos de nossa cultura/moda para questioná-los e estranhá-los. Partimos da imagem da mulher usando sapatos de salto alto, porém em estado de desequilíbrio, de desconforto e de dor.

ENTREVISTA 2

Entrevistada: Elisabete Finger

Concedida via Skype em 18/04/2014.

Heloísa Helena Pacheco de Sousa: Por que você se veste todos os dias?

Elisabete Finger: Esta pergunta é engraçada. Eu acho que existe uma primeira camada que é uma convenção social. É um pacto que faz parte do pacote “viver em sociedade”. Então, eu nem me pergunto. Não é uma coisa de “hoje eu vou me vestir ou não?”. Há um princípio de que eu vou me vestir, então a pergunta é: “Qual roupa eu vou vestir?”. Eu acho que faz parte dessas regras implícitas do estar em sociedade. E daí, claro, se está frio é para cobrir o corpo ou para se proteger, tem essas funcionalidades. Mas, acho que é principalmente uma convenção, pois tem as partes que você deve cobrir ou não. Hoje, a gente vê toda essa militância da Marcha das Vadias, do “meu corpo, minha política”, tudo isso de “não é por estar com roupa curta que estou pedindo para ser estuprada”. Enfim, isso me leva para várias dessas questões, do porque que temos que andar de camisa, de blusa. Eu morei muito tempo na Europa, até o ano passado eu estava em Berlim, lá podíamos ir ao parque e se está fazendo sol os homens tiram a camisa e as mulheres também. É muito cultural. E não quer dizer que eu estou me oferecendo para ninguém, enfim, já levei a conversa para outro lado (risos). Mas eu acho que é isso – a primeira coisa é que é um pacto que a gente nem se questiona, é um pacto social, uma convenção social. Primeiro está dado que temos todos que nos vestir nesse lugar onde partilhamos. Daí, a segunda pergunta seria: o que vestir, então?

H. H. P. S.: Por que você escolheu esta roupa que está vestindo enquanto responde esta entrevista?

E. F.: Esta roupa é metade do meu pijama. Eu estou em casa, estou muito gripada ainda. Estou me permitindo ficar largada, então é metade do meu pijama e a outra parte é... Essa é engraçada, porque eu estou amamentando, estou com um bebezinho pequeno, então eu tenho uma coleção de roupas agora que é “amamentação”: são roupas que você pode fazer assim, tirar a alça e abrir. Tem uma funcionalidade da roupa para essa lógica da amamentação que eu só me dei conta depois que eu pari. Tem várias coisas, tem a transformação do corpo com a gravidez, as minhas roupas não me servem mais, então tenho que me adaptar a

isso. As roupas ainda não te servem, e você só pode usar roupas que sejam abertas na frente ou que possa retirar. Então eu estou um pouco nessa lógica. As blusas todas têm que ser o figurino “amamentação”.

H. H. P. S.: Em que ocasiões você se despe?

E. F.: Bom, em várias ocasiões. Eu tiro minha roupa para tomar banho, eu tiro um pouco da roupa para ir à praia, mas não toda. Na Europa eu faço *topless*, aqui não pode ou aqui eu fico constrangida porque eu sei que as pessoas não estão habituadas. Tiro a roupa para fazer amor. Eu tirei muito a roupa no estúdio para a pesquisa. Hoje, menos. Mas no “Amarelo” (2007) eu tirei muito. O “Amarelo”, para mim, era uma questão sensorial de ter muitas partes do corpo expostas para ter mais superfície de contato com os materiais. É muito uma questão tátil, para estar mais em contato com o mundo, com tudo, com o ar, com o chão – e, no “Amarelo”, com a massa, com o plástico. Eu testei muitas configurações possíveis com tudo, então eu me despi com frequência no estúdio para isso. É muito íntimo e pessoal. Tem a ver com o tato, com o contato.

H. H. P. S.: Como você se sente estando nua?

E. F.: Acho que depende muito da situação. Às vezes, a gente se sente nua sem tirar a roupa. Às vezes, eu me sinto nua mais sem tirar a roupa do que tirando. Mas, para mim, o estar nu que tem a ver com a performance é uma ideia de estar com mais superfícies de contato expostas. Eu trabalho muito com a ideia de um corpo-matéria, então esse corpo que é carne, pele, pelos, ossos, músculos. E despir esse corpo quer dizer despir essa matéria como se fosse a diferença entre uma mesa com toalha e uma mesa sem toalha. A mesa sem toalha é a madeira pura, a mesa com toalha é o tecido. Há uma diferença de matéria. Então um corpo com roupa é um corpo com tecido em cima, têxtil. E um corpo sem roupa é um tecido de pele. Tem essa diferença de matéria, que para mim é essencial quando estou trabalhando. A ideia de corpo-matéria é muito presente, é um dos fundamentos do trabalho. Acho que despir esse corpo ou ter mais superfícies de contato é importante para colocar matérias em contato. Nesses momentos, eu me sinto em relação. Eu falo de um erotismo da matéria que seria essa interpenetração entre os corpos, mas que vai de um plano sensível até o mais agressivo. Se eu tenho papel e pele, e eu coloco os dois em contato, eles já estão se interpenetrando. Então é preciso despir

para que a pele possa estar em contato com matéria. E eles estão convivendo aqui, essa relação de toque, que é uma relação erótica.

H. H. P. S.: Na performance “Amarelo” (2007), como você analisaria a relação que se estabelece entre o seu corpo e a vestimenta durante a experiência da obra? Ou seja, quais são as sensações imbricadas nos gestos de vestir-se e despir-se?

E. F.: Eu não uso esse termo de que estou me “vestindo” com esses materiais. Para mim, é colocar esses materiais em contato. Pôr a massa sobre mim é da mesma ordem que colocar a goiabada no cacto. Eu estou falando de materiais em contato uns com os outros e a sensação é essa, tátil. O “Amarelo” é uma experiência sensorial, com a pele tocando o espinho do cacto, a boca sentindo o gosto da goiabada, o gelado da massa, a massa pesando sobre o plástico, o espinho do cacto perfurando a goiabada, são esses materiais em contato. O corpo é um dos materiais, o plástico é outro, a massa é outra. No “Amarelo” eu falava muito de um corpo em relação e em situação, então é um corpo que está acontecendo o tempo todo. As coisas são muito provisórias, temporárias, as imagens não se fixam, era essa a ideia. É toda uma trajetória, onde tudo passa e se transforma. E a lógica que gera e permeia tudo isso é uma lógica tátil de pegar, tocar, envolver, espetar, pesar. Para mim, o único elemento que é figurino no “Amarelo” é aquele calção vermelho que eu uso. É a única coisa que eu considero figurino e que para mim é uma escolha pelo que menos atrapalha e pelo que mais faz sentido. Então, de novo, o figurino para mim, neste caso, era uma ideia de deixar o máximo de superfícies de contato livres do corpo, mas não era uma ideia de um nu sexual. Eu sabia que eu não queria ter vagina à mostra, então eu queria cobrir essa parte. E para mim fazia sentido ser vermelho porque eu lidava muito com essas batidas na pele e nas coxas. Esse vermelho é como se fosse uma paleta de cores. Uma variação de vermelho da pele que passa pelo vermelho do calção, pelo vermelho do tronco e o vermelho que fazia eco no vermelho da goiabada. No “Amarelo” tem as cores primárias, muito estabelecidas, muito escolhidas. É amarelo, vermelho, verde do cacto e o pardo da cor da pele que é a cor da massa. O “Amarelo” é uma composição. Eu analisei muito as imagens, através de um olhar de fora e pudesse ver que cores aparecem. Não podia ser azul, por exemplo. Mas, para mim, a única coisa que eu trato como figurino

ali é o calção; as outras coisas estão na ordem dos corpos-matéria que estão em relação uns com os outros.

H. H. P. S.: Como se deu a escolha da aparência utilizada na realização da performance?

E. F.: Para mim, são várias imagens. Eu trabalho com essa ideia de acontecimento, de situação, de evento onde as coisas não se fixam, elas passam. Mas é engraçado que, quando eu vejo fotos do “Amarelo”, eu vejo mais imagens do que eu poderia pensar em propor, embora tenha algumas ali que eu propus. Existem referências que apareceram dentro do processo de pesquisa; uma delas é Tarsila do Amaral, que é muito forte. Algumas imagens da Tarsila me alimentaram muito e eu me percebi fazendo-as, então eu seguro um tempinho para que ela quase se faça e depois já se desfça. Uma delas é a que eu chamo de “Abaporu”, mas ninguém vê (acho que só eu), que é na hora em que eu sento na frente do cacto, lá no fundo do palco e o pego com a mão. A postura das pernas, o jeito como eu sento, onde é que eu coloco a mão. Para mim, ali tem um corpo “abaporu”; eu compus aquela imagem por um breve segundo, mas eu também tenho essa preocupação de não deixar ela se estabelecer por muito tempo, porque não é sobre Tarsila. Ela é apenas uma das coisas que passam por ali. Quando eu escrevi sobre o “Amarelo”, eu falei que ia escrever um *release* de trabalho como se fosse uma lista de compras. Então eu escrevi “goiabada”, “cacto”, “dança”, “plástico”, “massa”, “Tarsila”. Estavam todos os itens na mesma lista, sem um grau de importância maior ou menor, todos fazem parte desse universo. O que eu diria é que essas imagens surgiram da prática. O “Amarelo” foi o primeiro trabalho para mim, no qual eu aprendi um modo de trabalhar que eu carrego até hoje, que é o de dançar para fazer uma dança. Elas vieram de uma prática de fazer, refazer e observar o que é que estou fazendo e refazendo, sem chegar com um roteiro *a priori* no estúdio para pensar “hoje, eu vou fazer esse trabalho”, “eu tenho que chegar a essa imagem” ou “eu tenho que fazer isso”, não. Eu vou fazer primeiro e vou acreditar que existe uma lógica nesse movimento que vai revelar para mim coisas. Claro, essa lógica contém tudo o que eu estou lendo, que eu estou vendo, as coisas que eu estou pensando, as coisas que eu estou sentindo. Mas, quanto à organização entre todas essas informações, existe uma organização que é própria da dança, que eu preciso dançar para que ela apareça. Então todas essas imagens vieram dessa experiência prática, eu me colocar em

movimento para entender o que é que está ali. Eu me filmei várias vezes porque quase sempre estava sozinha, mas tive também muitas pessoas que vieram olhar o que eu estava fazendo e que me devolveram isso – essa ideia de *feedback*, de alimentar de volta, de me devolver o que é que elas estão vendo. E a partir daí decidir o que é que está se repetindo e o que faz sentido. Essas imagens que aparecem, elas emergem desse contexto de prática. Na imagem final, na qual eu tenho todas as coisas em cima de mim, é mais uma lógica das coisas, uma lógica da matéria. As imagens são como mananciais de mundo, como se fossem uma fonte que gera várias leituras e que contêm um monte de possibilidades, passados e futuros possíveis porque elas são um evento, elas acontecem num pequeno momento; depois elas já se desfazem para gerar outra coisa.

H. H. P. S.: A palavra “figurino” seria coerente para designar a vestimenta usada durante a performance?

E. F.: Então, não. No “Amarelo”, principalmente, não. O único figurino seria aquele calção vermelho. Os outros, eu prefiro chamar de materiais, para colocar tudo na mesma categoria. Um corpo-matéria, mas todos são corpos-matéria, só que o meu se move, propõe, enfim, eu posso me locomover entre um material e outro, então eu é que vou tecer essas relações entre os materiais. É para dizer que o que me interessa no corpo é essa textura, é essa constituição material que me interessa também na massa, no plástico, no cacto. Então, olhar para todos eles como corpos-matéria quer dizer procurar a mesma coisa em todos eles e coloca-los em contato. Claro que o meu corpo tem mais, tem as minhas convicções, tem memória. O interesse por observar um corpo-matéria é isso, é observar a mesma coisa em todos esses corpos: a materialidade deles.

H. H. P. S.: Segundo Lúcia Santaella, “a moda emerge no cruzamento de gestos e crenças ao ser inserida no contexto mais amplo da cultura corporal, concebida como subsistema da totalidade cultural dos sistemas de significação por meio dos quais o indivíduo cria valores, coesão e interage com o mundo e com o outro” (SANTAELLA em VILLAÇA, 2007, p. 12). Nesse sentido, você reconhece que haja alguma relação entre a moda e a performance “Amarelo”?

E. F.: Nossa. Não sei, eu estava pensando até em outra resposta, mas entre a moda e a performance “Amarelo”... Eu tinha pensado, por exemplo, que agora eu estou muito relapsa com o que eu estou vestindo, porque eu sinto que estou muito envolvida com o bebê e o trabalho, então não dá tempo de fazer outras coisas. Mas, assim, eu geralmente sou uma pessoa que me preocupo com o que eu vou vestir e eu percebo o quanto eu performo ou o quanto as roupas performam dentro das situações. Por exemplo, as cores que você veste, elas realmente geram situações ao redor de você. Não somente comentários ou aproximação das pessoas, ou distância. Há muito tempo, eu pensava que num dia cinza eu tinha que sair com uma roupa colorida, porque isso mudaria as cores que estão ao redor de você. Ou pensar mesmo em composição de cores ou matérias. Desde as coisas mais tolas, por exemplo, se você está com uma... Eu tenho uma blusa que é muito *fluffy*, sabe? Essas blusas que as pessoas vêm e querem deitar. Isso realmente acontece, as pessoas se aproximam, tocam. Isso altera as relações ao redor de você, então eu acho que a moda se relaciona muito com a performatividade. Claro, a moda tem uma combinação de coisas que eu acredito, do lugar onde eu estou. A moda é muito ativa, ela não é nem um pouco fechada em uma gaveta. Além do que, se a gente está falando de moda como uma coisa inserida na vida mesmo. Tem a moda que lança tendências nos *fashion weeks* da vida, que eu também acho que está relacionada com a moda do dia-a-dia. Mas, essa que a gente usa e veste todos os dias, acho que ela tem um lugar de performatividade nas relações das pessoas. Agora, no “Amarelo”, eu vejo o resultado cênico mais relacionado a uma pesquisa artística do que às convicções pessoais, religiosas. Não sei. Claro que tudo está relacionado. Mas eu acho que o que está em cena no “Amarelo” foi resultado de um processo de criação de dois anos, quando muitas coisas passaram, algumas sobreviveram. Está mais relacionada a um labor do fazer e refazer dança do que a uma pesquisa externa do “o que isso pode parecer”. Moda, por exemplo, nunca foi uma pergunta no processo de “Amarelo”, ou a questão “vestir” nunca foi uma pergunta. Eu estava muito mais nesse campo dos materiais. É que essa moda de trânsito, de efemeridade, ela tem muito a ver com o mercado de consumo, com o mercado capitalista, com uma ideia de que você tem que estar sempre girando, você tem que estar sempre comprando, consumindo e refazendo. Está muito relacionada a uma ideia do novo; alguém disse que o novo é hoje, o que era o belo; hoje, não importa se é belo, tem que ser novo. Eu acho que essa efemeridade da moda está

mais direcionada a essa atualização de consumo. Mas, no “Amarelo” estou restrita a um campo, eu só tenho esses materiais: plástico, massa, cacto, goiabada e eu mesma; e com essas cinco coisas eu vou fazer tudo o que puder. Tem uma ecologia do trabalho que corresponde ao “tudo o que é novo já estava”. As únicas coisas que são novas e infinitas são as possibilidades de combinação entre essas cinco coisas. É um fazer e refazer dentro de um universo restrito e está mais nessas combinações entre as coisas que já estão. Dessa forma, o “Amarelo” seria antimoda, anticapitalista nesse sentido, porque ele não faria parte dessas leis de mercado que é de descartar coisas antigas e consumir novas; ele não faz parte dessa lógica de jogar fora e abraçar o novo.

ENTREVISTA 3

Entrevistado: Fause Hatén

Recebida via e-mail em 23/03/2014.

Heloísa Helena Pacheco de Sousa: Por que você se veste todos os dias?

Fause Hatén: Para cobrir/proteger meu corpo.

H. H. P. S.: Por que você escolheu esta roupa que está vestindo enquanto responde esta entrevista?

F.H.: Foi a primeira que eu vi, eu ia passar o dia com meu pai no hospital.

H. H. P. S.: Em que ocasiões você se despe?

F.H.: No banho, na praia e algumas vezes no palco.

H. H. P. S.: Como você se sente estando nu?

F.H.: Muito bem, mas tem uma preocupação grande e estética de como esse corpo está sendo mostrado, como será visto.

H. H. P. S.: No desfile de Primavera/Verão 2012 na SPFW (São Paulo Fashion Week), como você analisaria a relação que se estabelece entre o seu corpo e a vestimenta durante a experiência da obra?

F.H.: Meu corpo nessa performance deveria ser neutro, eu era apenas um condutor e regente.

H. H. P. S.: Como se deu a escolha da aparência e das vendas utilizadas na realização da performance?

F.H.: Eu buscava uma forma de criar um ruído na forma tradicional das modelos andarem na passarela. Pensei que de olhos fechados elas ficariam fragilizadas e o andar também mudaria. Aí, comecei a pensar nelas de olhos fechados. A partir daí, eu escrevi o texto “Clarisse” e veio a poesia que as colocou dormindo. Na performance haviam também os condutores que guiavam as modelos e um observador (Dagoberto Feliz) que colocava pequenas caixas de música ao lado de cada modelo.

H. H. P. S.: Segundo Lúcia Santaella, “a moda emerge no cruzamento de gestos e crenças ao ser inserida no contexto mais amplo da cultura corporal, concebida como subsistema da totalidade cultural dos sistemas de significação por meio dos quais o indivíduo cria valores, coesão e interage com o mundo e com o outro” (SANTAELLA em VILLAÇA, 2007, p. 12). Nesse sentido, como você reconhece a relação entre a moda e a performance em seu desfile?

F.H.: Moda é uma repetição cíclica de um desejo. Para isso o mercado um dia instituiu uma mostra desses modelos para suas clientes escolherem as roupas que iriam comprar. A moda entrou na moda e hoje ela está fora de moda. A moda passou a ser usada como alavanca de consumo e hoje a compra de produtos de luxo é apenas uma demonstração de poder. A minha forma de estar na moda hoje é negar a moda. Negar não é abandonar. Negar é minha forma de fazer pensar sobre essa profissão que tanto amo. Eu me considero mais do que um estilista, um artista. Eu tenho necessidades, coisas a falar. Eu uso minhas ferramentas e meus palcos para me expressar. Nesse sentido, todas as minhas últimas performances são resultados dessas necessidades: “Clarisse”, “O mundo maravilhoso do Dr. F.”, “A fábrica do Dr. F.”, “Manifesto entrada franca” e a próxima, que será dia 02 de abril de 2014, “Me entregue seu corpo e eu te farei rainha”.

ENTREVISTA 4

HERÓIS DO COTIDIANO

Entrevistada: Tania Alice, diretora do Coletivo de Performance Heróis do Cotidiano

Recebida via e-mail em 23/03/2014.

Heloísa Helena Pacheco de Sousa: Por que você se veste todos os dias?

Tania Alice: Há um aspecto social, um aspecto estético e também um aspecto lúdico que me interessam muito. Cada dia tem sua cor, sua textura, sua luz, seus elementos esperados e inesperados. Eu me visto para dialogar com o dia.

H. H. P. S.: Por que você escolheu esta roupa que está vestindo enquanto responde esta entrevista?

T. A.: Para que você possa me imaginar do jeito que estou, quando estiver lendo a minha resposta. E-xa-ta-men-te assim!

H. H. P. S.: Em que ocasiões você se despe?

T. A.: Em geral, a nudez veste as horas que são passadas juntas – é um passaporte para outro universo, um ritual para o sonho, o banho, o amor...

H. H. P. S.: Como você se sente estando nua?

T. A.: Estar nu é uma promessa. Um estado de promessa para algo a chegar.

H. H. P. S.: Na performance “O Poder da invisibilidade” (2009), como você analisaria a relação que se estabelece entre os corpos e a vestimenta durante a experiência da obra? Ou seja, quais as sensações implicadas no gesto de vestir-se como herói?

T. A.: Vestir-se como herói – o que fazíamos frequentemente na época inicial de trabalho do coletivo – cria um código de identificação muito interessante. Em geral, as pessoas se identificam com a figura do herói; a roupa inspira confiança, simpatia, afeto. Quando utilizada na performance “Poder da invisibilidade”, a roupa cria uma interrogação para o transeunte: quem mora na rua é herói? Quem deita ao lado de um morador de rua é herói? Quem deita na rua é herói? Quem para e observa se identifica com um herói? É esse jogo que o uso da roupa pretende criar.

H. H. P. S.: Como se deu a escolha da aparência utilizada na realização da performance?

T. A.: É uma roupa que permite ser identificado imediatamente como herói; mas, ao olharmos de mais perto, o herói não é o herói norte-americano. Ele tem elementos cotidianos, proveniente do nosso cotidiano brasileiro, como colares de proteção com pedras daqui, sapatos de açougueiro, etc. São elementos locais que dialogam de forma humorística com os elementos tradicionais do herói norte-americano.

H. H. P. S.: A palavra “figurino” seria coerente para designar as vestimentas usadas nessa performance?

T. A.: Acho que podemos usar a palavra “figurino” nesta fase inicial da pesquisa. Aos poucos fomos “desestetizando” as performances, retirando figurinos, elementos estetizados, borrando a fronteira entre a ação estética e a ação social. Hoje em dia, minha pesquisa individual consiste em borrar os limites entre a ação estética, a ação social e também a ação terapêutica. Quero, cada vez mais, deixar de lado os elementos de estetização da performance – códigos mobilizados quando se adentra o espaço do museu ou da galeria.

H. H. P. S.: Segundo Lúcia Santaella, “a moda emerge no cruzamento de gestos e crenças ao ser inserida no contexto mais amplo da cultura corporal, concebida como subsistema da totalidade cultural dos sistemas de significação por meio dos quais o indivíduo cria valores, coesão e interage com o mundo e com o outro” (SANTAELLA em VILLAÇA, 2007, p. 12). Nesse sentido, você reconhece alguma relação entre a moda e a performance realizada pelo Coletivo Heróis do Cotidiano?

T. A.: Acredito ter respondido um pouco acima. Culturalmente, existe um código cultural que identifica o herói, que emerge da cultura pop, figuras em quadrinhos, norte-americanas, etc. O figurino usa esses códigos, mas os subverte de forma lúdica e criativa e o re-inventa... Dialoga com essa ideia do *radicant*, de Bourriaud: existe um código da arte contemporânea e os países produzem *flavours* para serem localizáveis na cena da arte internacional. É como um jogo com essa ideia, uma ironia: se existe um código de inspiração norte-americana para identificar o herói, qual seria o herói brasileiro? Sem negar a forte cultura norte-americana no nosso

país, querendo resgatar um herói que seria brasileiro e não teria elementos importados. A importação cultural é um fato. Podemos concordar, discordar ou não julgar e jogar com ela.

ENTREVISTA 5

Entrevistada: Luara Learth

Recebida via e-mail em 26/03/2014.

Heloísa Helena Pacheco de Sousa: Por que você se veste todos os dias?

Luara Learth: Porque me falaram que tinha que ser assim, me vestiram e até quando dava eu arrancava as roupas (uma vez afoguei meu biquíni no mar). Depois percebi que tem gente que tem medo de pele, mas mesmo assim reservo meus momentos pra ser nua.

H. H. P. S.: Por que você escolheu esta roupa que está vestindo enquanto responde esta entrevista?

L. L.: Estou pelada.

H. H. P. S.: Em que ocasiões você se despe?

L. L.: Quando quero ficar perto de mim e ter momentos de intimidade comigo ou com outras pessoas. Banho, sexo, ler, dormir. Eu me dispo também se acho necessário para a condução de alguma imagem ou significado em uma performance ou espetáculo. Às vezes, quando bêbada, eu tiro a blusa.

H. H. P. S.: Como você se sente estando nua?

L. L.: Cada vez que a roupa sai é um dia diferente, não sei. Agora me sinto íntima de mim e à vontade.

H. H. P. S.: Na performance “Luxo, elegância e sofisticação” (2010), como você analisaria a relação que se estabelece entre o seu corpo e a vestimenta durante a experiência da obra? Ou seja, quais as sensações implicadas no gesto de vestir-se daquele modo?

L. L.: A roupa de gala escolhida para fazer a performance trouxe visibilidade para uma imagem cotidiana banalizada: as pessoas em situação de miséria que comem do lixo para sobreviver. Portanto, aqui se instaura um paradoxo entre o belo, o limpo e o estéril provocado pelas mulheres em vestidos finos e a podridão, o chorume, a comida descartada e os dejetos. Acredito que a potência da imagem reside no choque entre as realidades. Eu me senti extremamente sexualizada, pois as roupas

chamavam muita atenção e geravam comentários machistas. O sapato de salto alto me dava vontade de marchar, mas me causava dor nos pés.

H. H. P. S.: Como se deu a escolha da aparência utilizada na realização dessa performance?

L. L.: A imagem veio como um todo para Maria Eugênia, então cada uma buscou o vestido chique que tinha. Nós nos arrumamos juntas.

H. H. P. S.: A palavra “figurino” seria coerente para designar a vestimenta usada em sua performance?

L. L.: Ainda não sei. Normalmente uso roupas para performances e figurinos no teatro, e não sei exatamente o porquê. Provavelmente me sentiria atuando se chamasse de figurino, e fujo disso nas performances... Acho que naquele dia usei vestido e sapatos, só isso.

H. H. P. S.: Segundo Lúcia Santaella, “a moda emerge no cruzamento de gestos e crenças ao ser inserida no contexto mais amplo da cultura corporal, concebida como subsistema da totalidade cultural dos sistemas de significação por meio dos quais o indivíduo cria valores, coesão e interage com o mundo e com o outro” (SANTAELLA em VILLAÇA, 2007, p. 12). Nesse sentido, você reconhece alguma relação entre a moda e a performance que vocês criaram?

L. L.: Sim, a moda foi utilizada como um instrumento propagador das intenções e sentidos que queríamos atingir. Através das roupas localizamos um lugar social específico carregado de valores e comportamentos reconhecidos culturalmente.

ENTREVISTA 6

Entrevistada: Maria Eugênia Matricardi

Recebida via e-mail em 24/03/2014.

Heloísa Helena Pacheco de Sousa: Por que você se veste todos os dias?

Maria Eugênia Matricardi: Porque sou obrigada socialmente. Preferiria não usar roupas.

H. H. P. S.: Por que você escolheu esta roupa que está vestindo enquanto responde esta entrevista?

M. E. M.: Respondo à entrevista confortavelmente com camiseta de algodão e moletom puído; escolhi estar de roupa porque hoje faz frio, do contrário estaria de calcinha andando pela casa.

H. H. P. S.: Em que ocasiões você se despe?

M. E. M.: Nos lugares onde eu me sinto mais confortável, na execução de performances e no contato com a água: na cachoeira do meu chuveiro, na cachoeira para além-chuveiro e a-mar.

H. H. P. S.: Como você se sente estando nua?

M. E. M.: Em estado de plenitude quando não me sinto ameaçada. Em estado de alerta quando o desejo do outro se revela invasivo e violento.

H. H. P. S.: Na performance “Luxo, elegância e sofisticação” (2010), como você analisaria a relação que se estabelece entre o seu corpo e a vestimenta durante a experiência da obra? Ou seja, quais as sensações implicadas no gesto de vestir-se daquele modo?

M. E. M.: Há uma composição simbólica que opera contra o que é naturalizado como categorias de classes sociais. O gesto de vestir-se luxuosamente para comer lixo causa estranhamento por revelar uma lógica de construção social que não admite que corpos não projetados para a miséria ocupem um lugar degradante. As roupas escolhidas por si só já chamariam muita atenção na rodoviária pela aparente inadequação ao despojamento e sujeira do local. Ao comermos lixo, nossos corpos passaram a habitar praticamente um não-lugar, um absurdo que fazia com que não

pertencêssemos nem a uma classe alta, nem ao lugar de marginalidade e ao mesmo tempo transitamos por todos esses lugares, mas nunca em condição de fixidez. Eu me senti estranha, o salto alto obriga o corpo a ter uma postura determinada, força a panturrilha e a coluna vertebral projetando o corpo para a verticalidade. O vestido longo e justo nos priva de uma movimentação espontânea, os movimentos ficam mais contidos, tão modulados pela roupa que o corpo adquire uma tendência artificializada, com expressão dada pela vestimenta. E toda a aura aristocrata que a roupa traz é quebrada em nosso desvio.

H. H. P. S.: Como se deu a escolha da aparência utilizada na realização dessa performance?

M. E. M.: A escolha se deu na contraposição de elementos simbólicos. Estar contra é sempre manter contato, estar em relação com alguma coisa. Os símbolos estão postos socialmente, nós os reorganizamos, nós os colocamos em cheque.

H. H. P. S.: A palavra “figurino” seria coerente para designar a vestimenta usada em sua performance?

M. E. M.: Eu particularmente não costumo chamar as roupas utilizadas em performance como figurino. Prefiro chamar simplesmente de roupas e objetos. Figurino tem uma vinculação com a linguagem teatral que se estabelece em outro lugar, por mais que existam certas afinidades com a performance. Mesmo com a hibridização das linguagens de arte, tenho a sensação que o teatro e a performance partem de lugares diferentes no que diz respeito à construção, execução e estruturação de linguagem. Não construí uma personagem, apenas propus uma reorganização simbólica e executei uma ação.

H. H. P. S.: Segundo Lúcia Santaella, “a moda emerge no cruzamento de gestos e crenças ao ser inserida no contexto mais amplo da cultura corporal, concebida como subsistema da totalidade cultural dos sistemas de significação por meio dos quais o indivíduo cria valores, coesão e interage com o mundo e com o outro” (SANTAELLA em VILLAÇA, 2007, p. 12). Nesse sentido, você reconhece alguma relação entre a moda e a performance que vocês criaram?

M. E. M.: Sim. Nós nos inserimos neste sistema de significação e valores para subvertê-los. A roupa utilizada foi um elemento constitutivo de fundamental importância dentro dessa performance porque potencializou questões de classe que tivemos a intenção de colocar em relevo.

ENTREVISTA 7

Entrevistada: Maicyra Leão

Recebida via e-mail em 15/04/2014.

Heloísa Helena Pacheco de Sousa: Por que você se veste todos os dias?

Maicyra Leão: A resposta mais óbvia seria: porque preciso agir de acordo com uma conformidade social na qual o corpo nu é um tabu. Mas afora essa questão de ordem estrutural, vestir-me implica também em me sentir protegida, secreta e comunicante. A roupa me exige uma escolha sobre o que e como quero mostrar ou velar.

H. H. P. S.: Por que você escolheu esta roupa que está vestindo enquanto responde esta entrevista?

M. L.: Porque é uma roupa confortável e fresca para estar em casa. Porque gosto do tecido e do caimento dela no corpo.

H. H. P. S.: Em que ocasiões você se despe?

M. L.: Ao tomar banho de chuveiro, mar ou cachoeira, ou seja, para me relacionar com a água. Em situações de experimentação tátil ou afetiva, seja relacionada a um trabalho de corpo, seja relacionada a prazeres sexuais. Para passar cremes e, às vezes, dormir.

H. H. P. S.: Como você se sente estando nua?

M. L.: A palavra “desnuda” creio que clarifica melhor a situação. Estar nua é também desvelar, já que na maior parte do tempo e do hábito estou vestida. Esse desvelar pode estar acompanhado de uma fragilidade por conta da sensação de exposição excessiva, como também pode trazer uma sensação de libertação e bem estar. Ou seja, depende muito da ocasião. Lembro-me de situações em que a nudez em situação de envolvimento com a natureza me trouxe prazer imenso. Tomar sol nua, por exemplo, é de um enorme bem estar e sensação de liberdade. Em relações mais íntimas e sexuais, por outro lado, estar nua já significou me sentir exposta e sujeita a julgamentos, como também cumplicidade plena.

H. H. P. S.: Na performance “Guarda-Corpo”, como você analisaria a relação que se estabelece entre o corpo e a vestimenta usada durante a experiência da obra? Ou seja, qual a sensação implicada no gesto de cobrir-se daquele modo?

M. L.: Utilizei elementos que me parecem bem determinantes para a ação. Primeiramente, a escolha por tecer uma saia comprida e rodada diz respeito ao próprio movimento que executo: girar intermitentemente. Assim, a saia construída como tal me mobiliza ao próprio ato de girar. Além disso, a roupa de base, preta, colada, bem como a bota utilizada, foram pensadas e me dão essa sensação de corpo ginástico, ou seja, disposto ao exercício físico, à atividade em sua altivez. No caso dessa performance, como “atiro” bolas ao ar indiscriminadamente, a roupa preta aderida ao corpo me remete a essa disposição para movimentos de arranque. Por fim, a máscara que utilizo tem uma finalidade mais comunicativa do que propriamente funcional em relação à ação da performance, já que remete a ícones relacionados à violência, como o bandido, ou mesmo o policial de elite. Assim, esses três conjuntos de elementos, para mim, têm uma relevância visual no sentido de que sugerem leituras reconhecíveis, ao mesmo tempo em que, me mobilizam no sentido tátil e como vestimenta a uma ação pré-propensa.

H. H. P. S.: Como se deu a escolha da aparência utilizada na realização da performance “Luto”?

M. L.: O título “Luto” surgiu depois do processo de confecção da roupa. Inicialmente intencionava trabalhar com o branco, a lentidão, o transporte público e tinha como imagem uma manifestação folclórica de meu estado, “Parafusos”. A partir disso, me debrucei sobre a confecção da roupa. Como queria trabalhar com as questões relacionadas ao transporte público e a velocidade dos automóveis, queria gerar um contraponto que, dessa minha lentidão, fosse reforçada por uma possível visualidade do vento. Assim, eu me apropriei de toucas higiênicas descartáveis para elaborar o vestido, além da renda como delicadeza de trato para luvas e touca. Esse aparato visual me serviria para compor uma imagem de singeleza diante desse contexto onde pretendia me inserir: a rua, a pista.

H. H. P. S.: A palavra “figurino” seria coerente para designar as vestimentas que se dispõem sobre o seu corpo nas performances citadas acima?

M. L.: Boa pergunta (risos). Obviamente por lidar com a área de teatro esse termo me é muito corrente e habitual, mas quando você me coloca a pergunta passo a refletir de um modo menos espontâneo e mais conceitual. Se for entender o figurino como um traje confeccionado para um personagem, daí diria que não se encaixa, pelo menos no que compreendo desses trabalhos, porque não há um trabalho de construção de persona. Digamos que trabalho mais de uma forma utilitária, voltada à ação e, portanto, os elementos estão regidos por ela, mais do que para corroborar com uma característica humanizada específica. Talvez indumentária se encaixe melhor, no sentido de que se trata de um traje que pretende uma leitura contextual.

H. H. P. S.: Segundo Lúcia Santaella, “a moda emerge no cruzamento de gestos e crenças ao ser inserida no contexto mais amplo da cultura corporal, concebida como subsistema da totalidade cultural dos sistemas de significação por meio dos quais o indivíduo cria valores, coesão e interage com o mundo e com o outro” (SANTAELLA em VILLAÇA, 2007, p. 12). Neste sentido, você reconhece alguma relação entre a moda e as performances que você criou, citadas acima?

M. L.: Certamente. Em muitos casos, em minhas performances, tenho uma imagem e parâmetros iniciais, mas é apenas depois de elaborar a indumentária que consigo clarear os contornos da ação em si e dos conceitos envolvidos. De alguma forma, ela é a materialidade do primeiro contato que estabeleço na performance. Assim, é por meio dela que essa interação e compartilhamento são atravessados em primeira instância.

ENTREVISTA 8

Entrevistada: Rubiane Maia

Recebida via e-mail em 19/01/2015.

Heloísa Helena Pacheco de Sousa: Por que você se veste todos os dias?

Rubiane Maia: O ato de se vestir é algo tão internalizado no cotidiano que essa pergunta nunca me soou como uma questão. Acho que não saberia responder. A primeira palavra que me vem na cabeça é proteção. Mas há tantas coisas envolvidas.

H. H. P. S.: Por que você escolheu esta roupa que está vestindo enquanto responde esta entrevista?

R. M.: Escolhi por ser uma roupa bem confortável, bem larga e leve.

H. H. P. S.: Em que ocasiões você se despe?

R. M.: No banho, para dormir, em casa, no sexo, em alguns trabalhos de performance, esporadicamente em praias ou cachoeiras, em situações de intimidade, etc.

H. H. P. S.: Como você se sente estando nua?

R. M.: Livre.

H. H. P. S.: Na performance “Encontro. Então eu disse sim, aceito.”(2011), como você analisaria a relação que se estabelece entre o corpo e a vestimenta usada durante a experiência da obra? Ou seja, levando em consideração a intenção das cores nesta performance, qual a sensação implicada no gesto de vestir-se daquele modo?

R. M.: Acho que neste caso, a vestimenta teve um papel fundamental. É ela que criou o contorno de toda a composição monocromática pensada para a performance. O uso do amarelo não partiu de uma escolha aleatória – na época eu estava trabalhando numa série de ações demarcadas pelo uso excessivo de uma única cor (já havia usado o vermelho, o branco e o rosa), e queria mais uma para fechar a série. Olhei a minha volta, eu estava em Buenos Aires num inverno rigoroso e lia o livro de Cortázar – “Rayuela”, que traduzido para o português leva o nome de “Jogo

da Amarelinha”. Apaixonada pelo escritor, eu usei tanto o livro quanto o amarelo para criar a possibilidade de um encontro. Acho que se deparar com uma pessoa toda vestida de amarelo no meio de uma praça despertou muita curiosidade e ao mesmo tempo uma forte dose de afeto e de calor. O amarelo não é uma cor discreta, ela te invade sem pedir licença, a vestimenta e o buquê de rosas imediatamente capturavam o olhar e a atenção de quem passava por perto. Como eu permanecia todo o tempo de olhos vendados, as minhas sensações não eram nada visuais, mas auditivas e táteis.

H. H. P. S.: Como se deu a escolha da aparência utilizada na realização da performance “Encontro, Então eu disse, sim”?

R. M.: Eu queria me vestir de maneira simples, mas ao mesmo tempo, um pouco elegante, como se estivesse indo ao encontro de alguém especial. Usei roupas que já tinha nas duas vezes que apresentei, no entanto fazendo uma combinação que dificilmente usaria.

H. H. P. S.: A palavra “figurino” seria coerente para designar a aparência corporal que se constrói sobre o seu corpo na performance citada acima?

R. M.: Nunca usei esta palavra, na verdade sinto certo estranhamento quando ela é usada no que se refere as minha ações. A palavra figurino sempre me soa como algo teatral, como se estivesse atrelada a um personagem. Posso estar fazendo um julgamento demasiadamente raso, mas me pareceria meio bizarro, por exemplo, pensar cotidianamente: que “figurino” vou escolher hoje para tomar o meu café da manhã? Isso não me passa pela cabeça. Mas posso decidir: hoje quero vestir uma roupa colorida pra me sentir mais animada!

H. H. P. S.: Segundo Lúcia Santaella, “a moda emerge no cruzamento de gestos e crenças ao ser inserida no contexto mais amplo da cultura corporal, concebida como subsistema da totalidade cultural dos sistemas de significação por meio dos quais o indivíduo cria valores, coesão e interage com o mundo e com o outro” (SANTAELLA em VILLAÇA, 2007, p. 12). Neste sentido, compreendendo a presença/ausência de vestimentas e adornos como objeto de discussão da moda, você reconhece alguma relação entre este campo de conhecimento e a performance que você criou, citada acima?

R. M.: É uma questão complexa, mas acredito que sim. Nesta performance, a roupa é um corpo extremamente vivo que compõem com meu corpo nu, frágil. É ela que cria o primeiro código de aproximação ou repulsa, o resto acontece depois, na proximidade.