



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA**

ANDRÉA LOMEU PORTELA

**ARTES DE VESTIR:
PERFORMATIVIDADE E COTIDIANO**

**CUIABÁ – MT
2010**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ANDRÉA LOMEU PORTELA

**ARTES DE VESTIR:
PERFORMATIVIDADE E COTIDIANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea na Área de Concentração Interdisciplinar, Linha de Pesquisa: Poéticas Contemporâneas._____.

Orientadora: Prof(a). Dr(a). Ludmila Brandão

**CUIABÁ – MT
2010**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
CULTURA CONTEMPORÂNEA – MESTRADO – ECCO/UFMT

DISSERTAÇÃO APRESENTADA À COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA

Prof.ª Dr.ª Rosane Preciosa Sequeira
Examinadora Externa (UFJF)

Prof. Dr. Yoji Gushiken
Examinador Interno (ECCO/UFMT)

Prof.ª Dr.ª Edméia de Lima Brandão
Orientadora (ECCO/UFMT)

Cuiabá, 10 de dezembro de 2010

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

P843a Portela, Andréa Lomeu.

Artes de vestir: performatividade e cotidiano / Andréa Lomeu Portela, 2010.

94f. ; il. color. (incluem figuras)

Orientadora: Ludmila Brandão.

Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Mato Grosso. Instituto de Linguagens. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, 2010.

Catálogo na fonte: Maurício S. de Oliveira - Bibliotecário CRB/1 1860

Para Theresa e Francisco
pelo que me ensinam enquanto os vejo crescer

Sou grata

à Ludmila Brandão
pelo espírito ousado que dá vida ao Programa
pela dedicação empenhada em minha pesquisa
pelo carinho e delicadeza com que ensina
pelo alto astral

à todos os amigos do mestrado
pelas idéias efervescentes

aos professores
pelos ensinamentos divididos

à todos que contribuíram com seus relatos

aos colegas do Núcleo de Estudos do Contemporâneo –NEC
pela parceria nos estudos

à Maria Thereza Azevedo
pelo abrigo no estágio e pelos projetos que alvoroçaram corpos e mentes

ao colega Dyolen Emanuel
pela breve passagem entre nós

à CAPES pelo apoio financeiro

“Talvez isso não seja claro. Mas a evidência da percepção que tive é a única coisa que me importa.”

Lygia Clark. Do ato, 1965.

SUMÁRIO

Resumo	7
Resumen	8
Lista de figuras.....	9
Sobre a nudez	10
1. Arte: em múltiplos atravessamentos cotidianos.....	14
1.1. Notas sobre uma indefinição.....	14
1.2. Vestir e emoldurar a <i>performance</i> cotidiana	19
1.3. Corpos performadores	23
1.4. Performatividade esquizo	27
1.5. A <i>performance</i> nas ruas: coletivismos e individualismos	30
1.5.1. Corpo e cidade: um <i>quilt</i>	33
2. Moda: o revestimento do espetáculo.....	43
2.1. O sistema.....	43
2.2. As leis e as práticas da imitação.....	45
2.3. A <i>performance</i> nas passarelas.....	51
2.4. Corpo e moda.....	54
2.5. Fórmulas e formulações de vestir.....	57
3. Subjetividade: o design de si.....	62
3.1. Autobiografia impressa no corpo.....	62
3.1.1. A comunicação escrita, vista, vestida.....	64
3.1.2. Do prêt-à-porter ao prêt-à-interpréter	65
3.2. Roupas dobradas.....	69
3.3. Vestir como ‘estado de ser’.....	71
3.4. Parangolé cotidiano	76
Reflexões finais	82
Referências bibliográficas.....	87
Referências Webgráficas.....	92
Obras Consultadas.....	93

Resumo

O objeto deste estudo são as práticas vestimentares. Experimentamos uma proposta interdisciplinar de estudo que funde *performance* com as práticas cotidianas retiradas do ato performático de vestir. Qual o papel que a moda representa neste contexto? Quais as diferentes relações que se estabelecem entre corpo, objetos, gestos, sentidos e não-sentidos? Estas foram as questões recortadas pela pesquisa. A hipótese é de que o ato de vestir pode se constituir como um processo artístico. O objetivo geral é verificar, através da poética do cotidiano, variadas formas de produção desta prática a partir da performatividade do homem-mulher ordinários. A fundamentação teórica segue três vertentes (sempre relacionadas à performatividade e ao cotidiano): ARTE, MODA, SUBJETIVIDADE. Para o *corpus* de análise foram selecionados alguns artistas como Marcel Duchamp, Helena Almeida, entre outros. Os critérios para esta seleção foram baseados nas relações entre *performance* e vestuário. A metodologia proposta inclui estudo de caso (o casal Beth e Davi e o performer Jone Castilho), entrevistas e descrições dos modos de vestir retirados de relatos autobiográficos, sempre sublinhando a performatividade envolvida neste ato e confrontando-a com as características da *performance*. Esta pesquisa visa contribuir com a reflexão acerca das experiências vestimentares em conexão com diversas áreas do conhecimento; e com a compreensão da sociedade contemporânea em sua intensa preocupação com o universo das aparências.

Palavras-chave: Performance e Performatividade. Vestir. Arte. Cotidiano

Resumen

El objeto de este estudio son las prácticas vestimentarias. Probamos una propuesta interdisciplinaria de estudio que hunde *performance* con prácticas cotidianas retiradas del acto performático de vestir. ¿Cuál es el papel que la moda representa en este contexto? ¿Cuáles las diferentes relaciones que se establecen entre cuerpo, objetos, gestos, sentidos y no-sentidos? Estas fueron las cuestiones recortadas por la pesquisa. La hipótesis es que el acto de vestir pueda constituirse como un proceso artístico. El objetivo general es verificar, a través de la poética del cotidiano, variadas formas de producción de esta práctica a partir de la performatividad del hombre-mujer ordinarios. La fundamentación teórica sigue tres vertientes (siempre relacionadas a la performatividad y al cotidiano): ARTE, MODA, SUBJETIVIDAD. Para el *corpus* de análisis fueron seleccionados algunos artistas como Marcel Duchamp, Helena Almeida, entre otros. Los criterios para esta selección fueron basados en las relaciones entre *performance* y vestuario. La metodología propuesta incluye estudio de caso (la pareja Beth y Davi e el performer Jone Castilho), entrevistas y descripciones de los modos de vestir retirados de relatos autobiográficos, siempre subrayando la performatividad arrollada en este acto y confrontándolas con las características de la *performance*. Esta pesquisa visa contribuir para reflejar acerca de las experiencias vestimentarias en conexión con diversas áreas del conocimiento; y con la comprensión de la sociedad contemporánea en su intensa preocupación con el universo de las apariencias.

Palabras clave: Performance y Performatividad. Vestir. Arte. Cotidiano

Lista de figuras:

Figura 1/p.10

Marcel Duchamp e Eve Babitz, 1963. Foto: Julian Wasser. Disponível em: <http://www.marcelduchamp.net/marcelduchamp_images.php?&pageNo=9> Acesso: 22/06/2010.

Figura 2/p.18

Rose Sélavy (Marcel Duchamp). Foto: Man Ray. Disponível em: <<http://www.manrayphoto.com/catalog/index.php>>. Acesso: 02/11/2009.

Figuras 3/p.19

Ouve-me, 1969, de Helena Almeida. Foto: Artur Rosa. Disponível em: <radiosilent.tumblr.com/page/2>. Acesso: 03/11/2009.

Figura 4/p.19

Tela rosa para vestir, 1976, de Helena Almeida. Foto: Artur Rosa. Disponível em: <<http://pt-br.wordpress.com/tag/tela-rosa-para-vestir/>>. Acesso: 03/11/2009.

Figura 5/p.28

Arthur Bispo do rosário: Disponível em: <<http://www.oedipe.org/fr/spectacle/bispo>>. Acesso: 05/09/2009.

Figura 6/p.28

Jardelina da Silva. Foto: Antônio Marcos Bejora (Fotopan).

Figura 7/p.38

Flashmoda no centro de Cuiabá, 2008. Foto: Andrea Portela.

Figura 8/p.41

Mercado do Porto (a), Cuiabá, 2009. Foto: Andrea Portela.

Figura 9/p.46

Marlyn Monroe. Disponível em: <www.moviebunker.com>. Acesso: 09/11/2009.

Figura 10/p.46

James Dean. Disponível em: <<http://personal.ashland.edu/jpiirto/JAMESD~1.HTM>>. Acesso: 09/11/2009.

Figura 11/p.53

Desfile de Jum Nakao no São Paulo *Fashion Week* de 2004. Fonte: <www.forademoda.wordpress.com>. Acesso: 03/11/2009.

Figura 12/p.58

Beth e Davi, 2009. Foto: Thais J. Castro.

Figura 13/p.64

Mercado do Porto (b), Cuiabá, 2009. Foto: Andrea Portela.

Figura 14/p.76

Jone Castilho, março/2010. Foto: Andrea Portela.

Figura 15/p.80

Imagens referência Parangolé- Programa Hélio Oiticica do Itaú Cultural. Coordenação de Lisette Lagnado. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>> Acesso: 11/07/2010.

Figura 16/p.81

Jone Castilho, junho/2009. Foto: Andrea Portela.

Sobre a nudez

*É função tácita da roupa preparar o instante de nudez*¹



Figura 1: Marcel Duchamp e Eve Babitz, 1963. Foto: Julian Wasser. Conhecida *performance* realizada no Museu de Pasadena nos introduz ao universo de re-apropriações entre arte e cotidiano.

Curiosamente, para falar das Artes de Vestir, se fez necessário revelar a importância da nudez, estado que inaugura o ato de vestir, eventualmente presente em “*performances*” (por vezes, como estigma) e funciona como método para desfazer a mística de alguns discursos hegemônicos que insistem em apresentar a imagem de um corpo com o qual nem sempre nos identificamos.

Marcel Duchamp joga com a nudez que, enquanto escandalizada pelos olhares mais puritanos, passa despercebida no silêncio de suas reticências. Se o homem “nu que desce a escada” transita numa casa de paredes de vidro, onde o cotidiano pode ser entregue e seus objetos (como o urinol) ganham estatuto de arte, é Duchamp que me fornece a transparência fina necessária para ler o texto que está, no cotidiano, inscrito no corpo (neste caso, em linguagem vestimentar) para nos fazer valer destes corpos que nos faltam.

¹ Andrade, C. Drummond. **O avesso das coisas**: aforismos. 2ª ed. Record, 1990, p. 140.

E como De Certeau (1998), concedendo espaço privilegiado às “artes de fazer” pela teoria do relato, sem separá-la da “teoria das práticas”, lendo o relato como o texto que “abre um teatro de legitimidade para ações efetivas”; darei voz às pessoas ordinárias que, no somatório das falas individuais, formarão o discurso das multidões. Este olhar vai conferir os primeiros traços para o design de um corpo social tecido numa dinâmica móvel e lido em dobras, sem jamais apresentar resultados estereotipados (dos amarfanhados podem saltar formas mais reveladoras que os tecidos passados a ferro).

Como numa bricolagem usamos referências de várias disciplinas. Mas nosso percurso esbarra em um desafio metodológico em face das características próprias do universo da *performance*: a imprevisibilidade, a efemeridade do ato e as dificuldades de registro, afinal, o registro da *performance* já não é *performance*, é fotografia, vídeo ou literatura.

Por isso, adotamos uma metodologia variada que inclui estudos de caso, entrevistas, análise de fotografias e, sobretudo, alguns relatos autobiográficos que por mais ficcionais que sejam são ficções em plena sintonia com a realidade.

Diana Klinger (2008) discute as autobiografias como uma característica da narrativa contemporânea e destaca a importância dos relatos de vida na investigação social. Para Klinger, a autoficção se aproxima do conceito de *performance*, implicando também uma crítica do sujeito,

A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão”. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar a autoficção como uma performance do autor².

Essa referência reforça a importância dos relatos não só como método, mas uma forma de “ilustrar” sem se constituir em uma captura plena do processo, apenas uma proposta de envolvimento possível entre fluxos de pensamento e confissões, mesmo que sutis como no fragmento abaixo:

- Creio que utilizo muito mais o espelho memória que o espelho imediato: confesso que, em geral, prefiro aproveitar os minutinhos extras pra descansar e não para programar o “figurino” do dia a dia. Não raro decido a roupa que vou vestir

² KLINGER, Diana. “Escrita de si como performance”. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 12, 2008, p. 24.

enquanto ainda estou no banho, visualizando e formando conjuntos a partir da memória do que tenho no guarda-roupa. (Aliás, em parte, isso talvez seja fácil já que organizar meu guarda-roupa é um prazer que me diverte, colocando calças e blusas em ordem de cores, variando o *dégradé* e os modelos). Uma vez terminado meu banho, é quase sempre certo que a escolha foi feita. Levo apenas alguns minutos para vestir-me. A checagem se está tudo certo e do brilho labial (pra não dizer que não uso qualquer maquiagem) quase sempre fica pro espelho... Do elevador (C. A. F.).³

No entanto, prefiro não identificar na pesquisa as várias pessoas que escreveram seus relatos, os quais fragmento para ilustrar o texto (não seria a arte do cientista a retransmissão das falas?). Como sugere Foucault (1969) em “O que é um autor?”, a proposta é pensar que a escrita não é a expressão do sujeito, mas a abertura de um espaço que não se encerra ao escrever, “a marca do autor está na singularidade de sua ausência”.

Na insigne do insignificante, e/ou nos detalhes ocultos pelo não-dito, é onde descobrimos os gestos, aos quais fornecemos estatuto de palavra nas formatações (bem flexíveis) de nossas autobiografias. É na performatividade, em cumprimento às necessidades vestimentares cotidianas, que murmuram os precursores das ilegítimas artes de vestir.

Arte, Moda e Subjetividade, em cada instância ressaltamos um corpo e um modo de vesti-lo, para no conjunto, mostrar os corpos em múltiplas formas de vestir, ou seja, revelando a *performace* utilizada ao produzir-se.

Organizamos nossa trajetória começando pelas artes, sobretudo a *performance*, que atravessam o cotidiano para propor o rompimento entre arte e vida. A poética do cotidiano põe em xeque a velha oposição real-ficcional, deixando à *performance* o entremeio (com um pequeno espaço para lembrar o debate que se estabelece entre os termos *performance* e performatividade). O corpo aqui é performador e vesti-lo é transformá-lo.

Num segundo momento, a moda comumente tratada como o revestimento do espetáculo, reino das superficialidades, cava para nós, uma profundidade das aparências e das superfícies, legítima, portanto. Inspira-nos Nietzsche que, em “A Gaia Ciência”, já questionava de forma definitiva os moralismos implícitos no paradoxo da superficialidade em profundidade: “é preciso ser resoluto para ficar valentemente na superfície, se limitar ao drapeado, à epiderme, adorar a aparência e acreditar na forma, nos sons, nas palavras, em todo o Olimpo das aparências!”.

³ Coletamos cerca de cinquenta relatos escritos dos quais utilizo treze, aproximadamente, que foram selecionados e fragmentados conforme a necessidade de confrontá-los com os dados teóricos. Ao longo do texto os autores dos relatos serão representados por siglas organizadas e dispostas por três letras correspondentes à inicial do sobrenome, posição no texto e sexo – sempre nesta seqüência, mantendo a privacidade dos que contribuíram com a pesquisa. A não identificação das pessoas foi condição importante no processo considerando o ato de vestir como um momento de intimidade que, se não preservada, comprometeria a coleta de dados.

Sobre esta moda que dispara comportamentos performáticos perguntamos: Quais as conexões entre corpo e moda? Podemos ainda falar de um corpo da moda? O que isso pode demonstrar? Que roupa caberá neste corpo? Quais as marcas que elegemos para nos imprimir?

Apesar de ser um sistema envolvido de místicas, a moda fornece uma interessante dinâmica, contaminadora e aberta às possibilidades de renovação dos modos de estar e vir a ser. Com diversas conexões, pode comunicar claramente inúmeros discursos, porém, no cotidiano, as práticas e formulações vestimentares extrapolam a moda do sistema mercadológico e acende linhas de força. Permite-nos eleger este ou aquele gosto gerando narrativas espetaculares.

Beth e Davi, caso singular de criação compartilhada na composição das aparências pessoais, nos auxiliam com reflexões e demonstrações de práticas de manipulação de elementos que retiram do espetáculo para transformá-los numa espécie de não-moda.

E finalmente, a subjetividade que além de estar diluída por todo percurso, ganha espaço para mais alguns pequenos apontamentos. A subjetividade, construtora de um corpo desejante que se veste de intensidades, onde corpo e roupa se transformam e ganham a dimensão da mágica do ATO e pelo ATO.

Resgatada a vontade de potência, em Lygia Clark e Hélio Oiticica, o ato criador pode ser concebido no vínculo corpo-objeto, através das sensações e percepções que construirão os processos que desencadeiam constantes modificações em nós.

Jone Castilho encarna a conexão entre performatividade e *performance* cujo depoimento revelador das nuances da atuação (ao não-atuar) também nos faz pensar nos papéis sociais em suas dimensões contraditórias.

Enfim, as peças estariam dispostas de forma a ser possível conceber o ato de vestir como um processo incessante de construção de si que, no cotidiano, em diversas intensidades, produz “fantasmáticos” estados de arte.

1. ARTE: EM MÚLTIPLOS ATRAVESSAMENTOS COTIDIANOS

1.1. Notas sobre uma indefinição

A palavra *performance* está situada num intrincado jogo de in-definições e, por ter assumido muitos significados, seu entendimento só é possível mediante a articulação de diversas noções. Interessam-nos especialmente os significados mais específicos nas artes e nas ciências humanas porque nos direciona para uma correlação entre a arte e a vida; discussão que parece despertar a partir dos anos 1950 e que se expande em todas as dimensões da vida até participar da própria forma de atuação no contemporâneo. Em tão amplo alcance, também é do interesse da antropologia e várias disciplinas - inclusive entre suas adjacências como os *cultural studies*, com as quais vamos articular conceitos rumo a uma *performance* vestimentar cotidiana.

Richard Bauman⁴ destaca três correntes de pensamento no intuito de nos aproximar da *performance*. A mais antiga delas encontra-se na antropologia proeminente dos anos 70, chamados na literatura de “performances culturais”, que enfoca a *performance* como um evento especial marcado como um ritual, quais sejam festivais, feiras e espetáculos. Nessas ocasiões são fornecidos elementos simbólicos e valores profundos de uma dada sociedade e que são exibidos – performados para uma corporação – reforçando a necessidade de serem vistos, contemplados e manipulados. As performances culturais seriam, portanto, reflexivas na medida em que são, concomitantemente, “memoráveis e replicantes”, eficientes na constituição de públicos disseminando conhecimento, promovendo participação e ação entre as pessoas envolvidas.

Num segundo enfoque, surgido a partir dos estudos do inglês J. L. Austin (filósofo da linguagem), mais precisamente em 1962, em “*How to do things with Words*”, a *performance* funciona como “performatividade”. A partir de um repertório produzido nas intersecções dos estudos de antropologia, sobretudo na atenção dada ao jogo ritual e as criações da *performance art* é que constrói-se a noção de performatividade. Bauman sustenta que a ampliação deste conceito se deu sob influência de Judith Butler. Enquanto para a antropologia a *performance* revelaria o caráter genuíno de uma cultura (Turner e Schechner);

⁴ BAUMAN, Richard. “A poética do mercado público: gritos de vendedores no México e em Cuba”. In Anais do Colóquio Antropologia em Performance- UFSC, 2008. (pp. 11-29).

para Judith Butler, o performático é a artificialidade, a encenação, uma construção imitativa e contingente (KLINGER, 2008, p. 19). Nos estudos de Butler (2008) sobre a performatividade de gêneros, as características de sexo não são adquiridas na origem, mas como efeito. O gênero seria uma performatividade naturalizada e não natural.

A terceira perspectiva apresentada por Bauman é a “poética da *performance*”, que vê a *performance* como um tipo de comunicação habilidosa, dando ênfase na relação que liga a forma lingüística, a função social e o significado cultural.

No intuito de aproximar as artes de vestir, em nossa performatividade cotidiana, do gênero artístico a que chamamos *performance*, precisamos esclarecer primeiramente não o quê esta arte vem a ser mas como a consideramos.

Quando usamos, para este estudo, as noções tanto de *performance* (utilizada em variadas concepções, principalmente como arte da ação) quanto de performatividade (na atuação no espaço real cotidiano), partimos por uma idéia geral de *performance* como um campo de convergência de várias artes, entre estas combinações possíveis, acreditamos na possibilidade de aí encontrar um corpo expressivo e desejante, que retiramos do cotidiano no estado performático de vestir-se.

A partir das visões de *performance* trazidas por Bauman, principalmente na origem e contextualização da palavra performatividade, uma das estratégias com que comumente tenta-se conceituar *performance* e termo preferido na atualidade para expressar maior engajamento com a arte, poderemos alcançar os novos paradigmas que circulam entorno à essa arte. Hoje a “*performance*”, termo considerado desgastado pelos excessos de uso e designações, vem sendo criticada por sua presença em museus, apresentações programadas em eventos, ou sua aproximação com a indústria de comunicações; no entanto, como esclarece Goldberg (2006), permanece vivaz e a desafiar os conceitos. Estas noções também são necessárias porque se intercalam oferecendo contribuições distintas para o entendimento dos complexos modos de estruturação de uma *performance*.

A *performance*, a prática artística que envolve a performatividade do corpo do artista, não se pretende definível, não se pode delimitar ao certo sua origem, entre outras características que escapam à lógica convencional que a tudo quer classificar. Trata-se de uma arte sem fronteiras, anárquica e multifacetada com a qual pretendemos confrontar as práticas vestimentares, tomadas aqui em sua dimensão artística e que também utiliza o corpo como aproximação, suporte ou máxima integração, considerando nossa multidimensionalidade.

É vista como uma disciplina experimental e que exerce grande influência na renovação de outras modalidades artísticas, como o teatro e a dança. Um tipo de arte cada vez mais influenciadora e praticada, mesmo sem um entendimento muito claro do que seja.

Embora não possamos e nem ao menos desejamos definir *performance*, podemos, no entanto, como sugere Renato Cohen (2002), levantar algumas características gerais na tentativa de compreender melhor esse fenômeno que, cada vez mais, dá forma às manifestações de arte contemporâneas.

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la.⁵

Assim, não consideramos um problema sua falta de definição, ao contrário, acreditamos que talvez possamos através de algumas características - tais como sua própria forma desafiadora e provocadora - facilitar nosso propósito, afinal, não raro, encontramos *performances* que se constituem basicamente como experimentações com figurino, ou quando a roupa é destaque em muitas descrições de atuações artísticas performáticas como “vestidos com uniformes brancos”, “trajados de azul”, “todo travestido”, ou simplesmente “nu”.

Conforme Jorge Glusberg (2009, p.12) este gênero artístico emerge a partir do início dos anos 70 tendo como precedentes movimentos como o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo, o minimalismo, o *happening* e a *body art*. RoseLee Goldberg ainda destaca a influência da Bauhaus e o ano de 1968 como um marco da transformação do espírito de atuação na vida cultural e social, neste período (entre final dos anos 60 e início dos 70), Goldberg (2006, pp.142-143) relata que, “a *performance* refletiu a rejeição, pela arte conceitual, de materiais tradicionais como a tela, o pincel ou o cinzel, e os *performers* se voltaram para seus próprios corpos como material artístico.” Ou seja, a *performance* marca uma transição de uma arte-objeto para uma arte-corpo.

Ao voltar-se para o corpo do artista a *performance* passou a ser conhecida como arte corporal e muitas experiências novas foram realizadas. Neste mesmo período, muitos artistas, fugindo de uma exploração que acreditavam um tanto materialista do corpo, passaram a

⁵ COHEN, op.cit, p. 28.

concentrar-se mais na personalidade e na aparência. Goldberg⁶ destaca que esta atitude era praticada não só em *performances* como também no cotidiano destes artistas que, “(...) assumiram poses, usaram roupas características, criando esculturas vivas”; essas obras passaram a ser chamadas “autobiografias”⁷ já que as *performances* recorriam a aspectos da história pessoal dos artistas.

Foi assim, mais uma vez, abalada a sutil fronteira entre arte e vida.

O trabalho do artista alemão Joseph Beuys merece destaque por parte de vários autores, exatamente por acreditar que a arte deveria transformar concretamente a vida cotidiana das pessoas. Nessa perspectiva, o espectador muda seu papel, muda para vivenciar a arte de forma mais intuitiva e participativa⁸.

A prática performativa sempre ocorreu em todos os tempos, acreditamos então, ser possível dar um salto, retrocedendo até Duchamp, em seus *readymades*. A “Roda de bicicleta” de 1913, para Glusberg (2009, p.18) marca a elevação de objetos de uso cotidiano ao *status* de objetos de arte. O “fundador da arte contemporânea” (como considera Marcel Duchamp) pode ainda ser lembrado nos anos de 1920 ao travestir-se em Rrose Sélavy, uma espécie de existência alternativa, uma vida-ficção materializada. Uma proposta para viver os múltiplos seres que podemos nos tornar a partir da combinação do que está em nosso entorno. Ao mesmo tempo, Duchamp parece ironizar as modas e os modos de ser da época, reproduzidos nos detalhes vestidos, que vão do olhar aos trejeitos.

Ao considerar a vida como arte – “isto é arte porque eu sou um artista” (Marcel Duchamp) e “todo homem é um artista” (Joseph Beuys) – as práticas vestimentares e a *performance* se aproximam tanto que entram em fusão. No entanto, não deixam contornos, a ambigüidade se multiplica, pois se camuflam, “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo” (DELEUZE, GUATTARI, 2000, p.36).

Os processos híbridos de criação convocam outras formas híbridas cujas definições se desvanecem entre conexões e multiplicidades. Na mistura ou nos atravessamentos é que

⁶ Idem, *ibidem*.

⁷ A *performance* relaciona-se com os rituais até na justificativa que pretende ter da origem de si. Goldenberg (2006, p.143) revela que no período das “autobiografias” os artistas pretendiam uma “reconstrução de uma memória privada”, no entanto o que complementou esse princípio foi a retomada de uma “memória coletiva” por parte de alguns *performers* que estudavam as origens de seus trabalhos nos rituais e cerimônias realizados nos ritos pagãos, cristãos ou nativos tribais.

⁸ No universo da *performance* encontramos um público que interpreta e tem sua própria leitura da arte, ou diretamente participa da criação ou elaboração, ou ainda, é ele que atua na *performance* a partir de uma sugestão que lhe é proposta.

pensamos ser possível fragmentar e reunir elementos para refletir a criação ou a invenção dos nossos múltiplos modos de vestir, e de nos apresentar outros.



Figura 2: Rose Sélavy, o famoso alter ego feminino de Marcel Duchamp fotografado por Man Ray em 1963. Mais uma vez é Duchamp que aponta algumas “facetas” do ato performático.

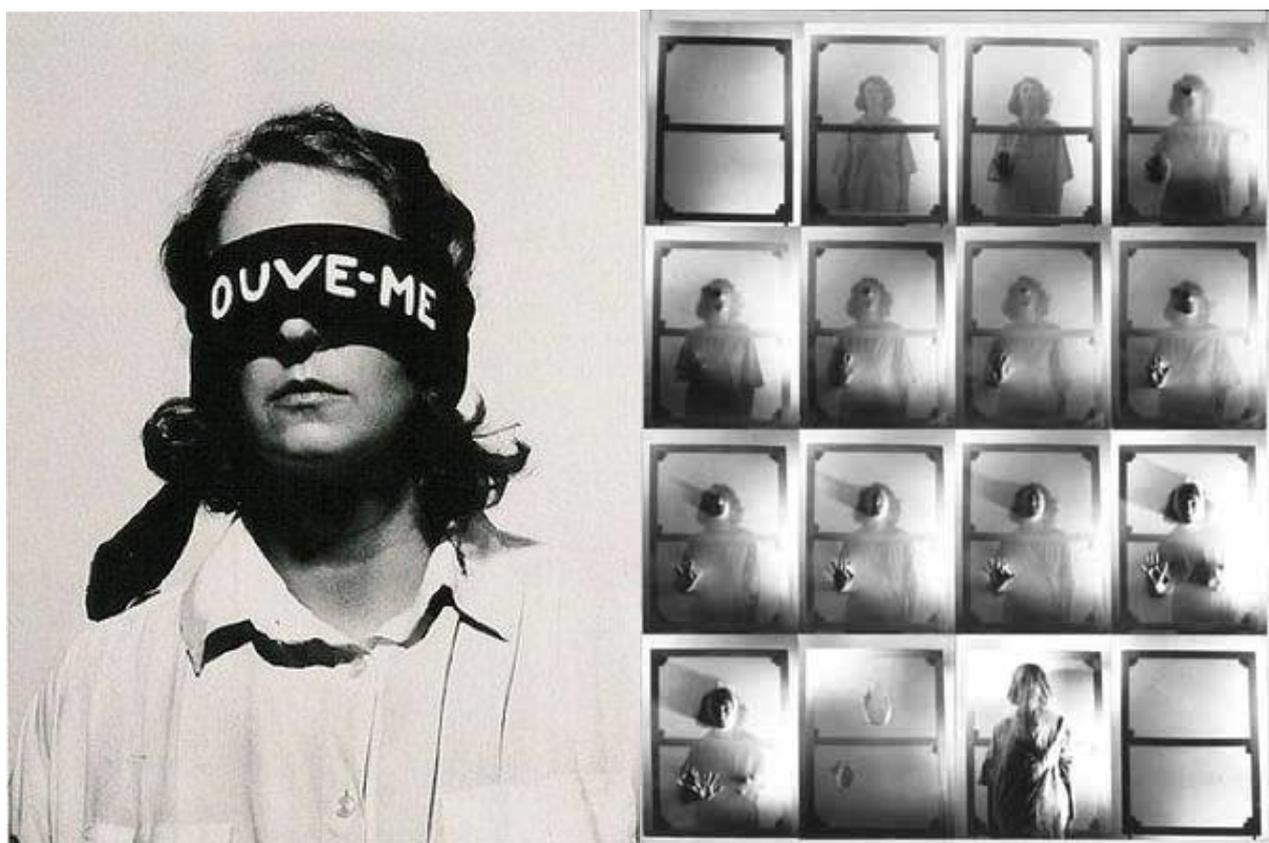
Duchamp, em suas pioneiras ações performativas, em sua maneira de olhar o mundo, introduz para nós a aproximação entre a *performance* e as práticas vestimentares que especificamente nos interessa. Sintetiza em Rose Sélavy mais do que uma imagem travestida, mas a potência do *art-to-wear*. Ao trocar de identidade quando troca de vestimenta permite questionar sobre a dimensão artística atuando no cotidiano.

Parece possível, então, conceber a vida como arte, aproximando o ato de vestir (uma ação tão específica e cada vez mais complexa) à arte da ação (*performance*) para refletir

acerca de nossas práticas vestimentares e nossos rituais, tão necessários quanto a própria roupa, na construção de nossa imagem pessoal e coletiva.

1.2. Vestir e emoldurar a *performance* cotidiana

No contemporâneo, encontramos na artista portuguesa Helena Almeida algumas características importantes de uma arte fortemente conceitual e experimentalista, onde mescla diversas linguagens artísticas e o próprio corpo para testar seus limites de criação. Em Helena Almeida encontramos um corpo expandido em arte através de uma forma curiosa de vestir: um corpo-tela.



Figuras 3 e 4: *Ouve-me* e *Tela rosa para vestir* respectivamente, de Helena Almeida. Nestas duas imagens evidencia-se o caráter performático do vestir disposto em obra. As fotos são do arquiteto e escultor Artur Rosa.

Na fotografia “Ouve-me” (1979), encontramos um desejo de mostrar-se, desejo de um corpo-manifesto comum a todos. E no híbrido de fotografia, pintura e *performance* “Tela

rosa para vestir” (1976), aparece o desejo de romper, talvez o de romper com nossas imagens pré-fabricadas propondo um corpo-arte. Ao romper a tela com a qual seu próprio corpo irá sofrer uma metamorfose - ao vestir-se de arte - ou quando flutua entre a mistura de sentidos (ver, falar, ouvir...) em “Ouve-me”, vestindo-se do desejo de reconhecimento, a artista elabora ações que estranhamente se conectam com nossos rituais vestimentares, pelo menos quando através deles acionamos manifestos de nossos desejos e apropriações.

Estas imagens também nos desviam das imagens iconofágicas de que trata Baitello - imagens que nos devoram, imagens *prêt-à-porter* divulgadas pela publicidade, pela moda, que transformam “seres humanos tridimensionais de carne e osso, em imagens” (2000, p.05). Para Baitello, ao contrário da antropofagia que estabelece troca, a iconofagia é uma apropriação. Helena Almeida produz uma imagem de outra natureza, já que apresenta uma imagem que não é “chapada”, ou melhor, não é emoldurada pelos arranjos da publicidade, mas revelam outras dimensões da imagem que construímos de nós: um fazer-se a si enquanto se faz obra. Esta artista constrói uma imagem que revela nuances que se contrapõem ao mundo “iconofágico” da publicidade, que a tudo suga para um buraco abissal fazendo desaparecer tudo o que não seja imagem (BAITELLO, 2000).

A arte parece se voltar para o que está fora deste abismo servindo de crítica à obsessão esquizofrênica pelas imagens. Nesta aproximação é onde situamos as estratégias de articulação com o universo das micropolíticas presentes nos processos performáticos, tanto artísticos quanto cotidianos.

E se na *performance* assistimos a uma arte que reivindica a vida e os corpos, para Denilson Lopes (2007) o cotidiano precisa ser discutido e compreendido em um quadro mais amplo do que o da arte, como “uma estratégia de atuação”. Neste entendimento, o cotidiano engloba a vida de todo o homem, todo artista (consagrado ou não por suas artes). O cotidiano parece reproduzir a si mesmo apropria-se do mesmo e se torna outro. A dimensão artística inerente à vida responsabiliza-se pelas rupturas através de novos arranjos e práticas que são experimentados. Algo como o que ocorre quando nos vestimos, quando experimentamos novas combinações de objetos para a invenção de nossos diferentes modos de nos compor. Criação e apropriação parecem se relacionar.

Para tratar das artes de vestir também tomamos como referência a estética cotidiana e as artes de fazer de Michel de Certeau (1998) que lança sua atenção para a “inventividade do mais fraco”: habilidades do homem ordinário em manipular as informações e objetos que usa a seu modo escapando aos preceitos hegemônicos, astúcias sempre móveis diante das

“estratégias do mais forte”: discursos e poderes que manipulam, controlam e/ou estabelecem regras para estes fins. Dinâmica que desenha novas concepções políticas do agir sendo “a ordem exercida (e burlada) por uma arte”. A cultura ordinária é então valorizada por De Certeau, que atribui às práticas o estatuto de objeto teórico fazendo a teoria a partir das práticas⁹.

- Não uso jeans, não gosto de peças que me apertem e que sejam duras e quentes, prefiro os tecidos carinhosos, leves, molinhos, confortáveis mesmo. Depois da roupa, ainda é hora de combinar lencinhos, tiaras, pulseiras e brincos... (W.B.F.)

Se estabelecermos paralelos entre as características da *performance* e as práticas do vestir ainda podemos, quem sabe, reivindicar espaço ou um ‘entre espaço’ para as “subjetividades polifônicas” que pretende Guattari em *Caosmose*. Ao listar tais características não veremos fronteira, mas um vácuo. Não se trata do mesmo? Fica a dúvida.

Percorremos os caminhos entre as ações do artista ritual, reconhecido (alguns consagrados) por sua experiência artística, e do artista cotidiano, homem/mulher ordinários que se vestem (e investem) no ritual sagrado do cotidiano. E entre ambos, propomos um jogo, uma união instável com o propósito da reflexão tentando compreender algumas de nossas ações, assim como a moda contemporânea, já que por seu contágio as práticas vestimentares vêm assumindo novos ares.

Aproximando nosso olhar da vestimenta - ou talvez a desvirtuando por completo - de objeto de consumo para uma arte nômade e efêmera - vestir-se ora assim ora de outra maneira - assumindo a estética de um ato que assiste a roupa fora do museu, do espaço convencional. Bem aprendemos com Duchamp que a arte precisa inverter as direções, quando transforma os objetos cotidianos em arte deslocando-os para o museu. A vestimenta tem já reconhecida sua autonomia, de objeto complementar em imagens de museu até em *performances* onde protagoniza novas experiências artísticas. E se, na esfera do contemporâneo, reforçamos a dimensão artística/inventiva nos modos de vestir, e, na medida em que compreendemos esta aproximação (arte-cotidiano) como um encontro provável de universos vibrantes, criativos e inesperados, se faz necessário absorver essa mistura com igual intensidade e, desta forma, transpondo-os por um trajeto também novo, pois, como disse Guy Debord: “o espetáculo está em toda parte”.

⁹ Idem, p.20.

Arte e vida, realidade e ficção: é na sociedade do espetáculo (Guy Debord) que a vida ilumina-se evocando um evento, acionando diversos efeitos de mídia: ritmo de vídeo clip, excesso de imagens, tornar-se notícia. Mas em se tratando de uma “poética do cotidiano”, Denílson Lopes (2007, p.84) levanta a importância de um problema real: “O que fazer quando o Real se transforma em experiência midiática? Seria o Real o último espetáculo?”. Quando territórios de arte e vida são invadidos um pelo outro nos perguntarmos até que ponto somos influenciados pelas pretensas imposições midiáticas e por onde transitam nossos desejos em nossas formas de vestir. Deleuze e Guatarri pensam o desejo como algo que é exercido em conjunto e que possui aspecto revolucionário diante de qualquer instituição.

Expressões coloquiais como “o profissional que veste o uniforme da empresa” ou a mulher que sai “vestida para matar” funcionam como pistas para pensarmos essa performatividade vestimentar. Atos corriqueiros que ganham importância e nova dimensão. Adolescentes se fotografam nos provadores das grandes lojas e postam seus *flashes* nas páginas de relacionamento. Ensaios fotográficos sensuais são encomendados (pagos em longas prestações) a fotógrafos por mulheres comuns de todas as idades. Os investimentos que são feitos no corpo são muito altos para passar despercebidos e/ou serem considerados frívolos.

Vestir é atuar. Envolve gestos, comportamentos, escolhas, fantasia, desejos, fabricação sobre o corpo (e de um corpo) para a montagem de personagens sociais coletivos ou individuais, exercendo comunicação, exprimindo noções, qualidades, posições, significados:

A senhora em frente a seu tocador a per-formar o penteado.

O homem projetando olhares “entrecortantes” para se barbear.

A jovem dançando em frente ao espelho testando a saia rodada.

O queixo suntuoso ao apertar a gravata.

O perfume que precisa ser “visto”.

O balançar a cabeça para verificar a mobilidade dos pingentes.

Anéis que modelam a gestualidade.

Desejos que afloram ao re-formar o visual.

O vestir converte o corpo ao que a roupa pode dizer sobre ele, transforma objetos em aparatos orgânicos e intensifica sensações ganhando, no conjunto, vocação de arte; mas uma arte que joga (quase imperceptivelmente) com a vida. A roupa é a forma do artista, sua

dimensão de escultura moldada na somatória de percepções: de quem veste e de quem observa, ou de quem quer que se deflagre nos processos de vestir e desvestir.

Nossas práticas vestimentares estão condicionadas a inúmeros fatores, sobretudo culturais, de tempo e de espaço. Como estes fatores são articulados e reprocessados para os usos sociais (considerando-os também para a satisfação dos prazeres pessoais), reproduzindo e inventando práticas sempre renovadas, inconstantes, transformando as significações e reconfigurando outros espaços de vivências? Essa questão nos leva a suspeitar que o ato de vestir pode ser compreendido como um fazer artístico e que, em maior ou menor grau, tem a *performance* como sua interface. A *performance* potencializa, materializa o que fora imaginado. Desta forma, parece natural, o fato de o vestuário ser usado por artistas, e há muito, no intuito de questionar e de re-configurar suas funções sociais, os papéis dos gêneros, as representações da moda, os papéis políticos, a própria arte. Essa sinergia se intensifica a ponto de confundir o nosso entendimento e, às vezes, pensamos estar diante da mesma coisa.

Assim como a moda reivindica sua simbiose com a arte, também a roupa, se expande (como outro ápice de rizoma) e participa das travessias entre as linguagens, desta forma o foi pelos objetos sensoriais de Lygia Clark e pelos parangolés de Hélio Oiticica que ultrapassaram a distância entre o corpo e a arte. Para eles, o corpo não era suporte para a arte, mas a incorporação de um em outro, arte e corpo, essa transformação era necessária para reverter o papel de espectadores em criadores, partícipes. Ao se vestir, o corpo se torna obra.

1.3 Corpos Performadores

No corpo existimos e resistimos, fabricamos o “si mesmo” ou o “nós mesmos”, sempre reformulando e experimentando maneiras de nos compor e recompor, de fruir essa composição, ou mesmo nos consumir, de nos expor (ou à composição), de nos transformar, de fazermo-nos Outro, de nos re-inventar. Maturana e Varela (1998, p.69) chamam de máquinas autopoieticas as máquinas dos seres vivos que têm como peculiaridade a capacidade de retroalimentação mediante o meio circundante, um tipo de circuito onde os afetos de saída afetam sua entrada, ou seja, que funcionam operando sistematicamente mudança em si. Curiosamente essa definição de seres autopoieticos, que pode ser aplicada a todo e qualquer ser vivo, parece ser, todavia, o modo de funcionamento que se espera do artista. Talvez, somente agora, o homem/mulher ordinários tenham recuperado para si essa aptidão

expropriada, mediante a ordem de somente reproduzir, de tomar sua vida como uma obra de arte, ou vivê-la conforme uma estética manifesta nos mais diferentes modos de ser e viver cotidianos.

Os atores do cotidiano, *performers* dos mais diversos, não cospem fogo ou se contorcem (talvez um pouco), não praticam habilidades corporais das mais raras, mas experimentam técnicas corporais teatralizadas apresentadas nos pequenos eventos cotidianos que tem início na intimidade e são comunicados em todo espaço cênico da vida. Onde todos funcionam ora como atores ora como platéia (às vezes, os dois ao mesmo tempo) na construção coletiva da cena cotidiana.

O que nas sociedades tradicionais podia ser lido como “ritual” – o paramentar-se para o trabalho, o vestir-se para um evento formal, ou algum momento especial – na sociedade do espetáculo contemporânea cede espaço para um vestir-se cada vez mais performático, já que através das roupas potencializamos a realização de variadas manifestações poéticas e com acentuada performatividade. A roupa é um objeto que estabelece um contato direto com os corpos, numa aproximação singular, pois, quando a tocamos também somos tocados.

No elo entre o corpo e a vestimenta há a construção de um grupo de gestos de intenção estética que não se resumem à beleza, mas que configuram uma prática expressiva de dimensão artística¹⁰. Na articulação entre corpo e objetos percebemos que vestir envolve mais do que a indumentária e seus complementos. Em “Sistema da Moda”, Roland Barthes já aponta o vestuário em seu potencial poético:

Pode-se esperar do vestuário que ele constitua um excelente objeto poético. Primeiramente, porque ele mobiliza com muita variedade todas as qualidades da matéria – substância, forma, cor, taticidade, movimento, apresentação, luminosidade; e depois porque, em contato com o corpo e funcionando ao mesmo tempo como seu substituto e sua cobertura, é ele, certamente, objeto de um investimento muito importante.¹¹

Se após passar o batom não só comprimimos os lábios para espalhar o cosmético, mas ensaiamos um beijo; se ao experimentar um sapato além de girarmos os pés para analisá-

¹⁰ Sobre categoria estética Muniz Sodré (2002, p.34) esclarece que para se constituir e se definir um valor estético há um conjunto de elementos em jogo: “a criação da obra, seus componentes e os efeitos de gosto que ela provoca junto ao contemplador”.

¹¹ ROLAND, Barthes. “A retórica do significante: a Poética do vestuário”. In: **Sistema da moda**. Tradução: Lineide do Lago Salvador Mosca; revisão e supervisão Isaac Nicolau Salum. São Paulo: Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

lo, projetamos o corpo em diferentes ângulos, quase um balé, podemos deduzir que não está em jogo apenas o cobrir-se, o vestir-se, mesmo que paramentar-se ritualisticamente, mas, precisamos também participar de um jogo de decifrações, de palavras, sentidos e sensações - a *performance* compreende o universo sensível do corpo por inteiro.

Mas qual seria este corpo que atua performaticamente? Quem é o *performer*: o ator ou o personagem?

Performer é diferente de ator, diz Lúcio Agra (2009, pp. 6-7). Esclarece ainda que ao *performer* interessa a presença e não a oposição entre atuar ou não atuar, diferentemente do ator que representa. A presentificação seria oposta à representação. Para Renato Cohen (1989, p. 54), o *performer* se polariza entre os papéis de ator e a “máscara” da personagem. Mas na atuação do *performer* ele usa sua “máscara ritual”, diferente de sua pessoa do dia a dia, mesmo havendo uma ruptura com a representação, o “fazer a si mesmo” poderia ser mais bem compreendido como representar algo em cima de si mesmo. Ervin Goffman usa o termo “representação” para designar “toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (1999, p.29).

Nessa breve sobreposição de idéias que tenta perceber como o *performer* (artista ritual e artista cotidiano) atua, ainda acrescentamos Deleuze quando diz que “o teatro é o movimento real que extrai o movimento de todas as artes que utiliza” (2006, p. 30). Essa confusão, quase pretensa, – entre o real e o espetáculo – é ainda uma característica da *performance*, zona intermediária de arte viva abrigada ao corpo.

A importância do corpo, presentificado ou representado, é vista quando Jorge Glusberg (2009, p.22) propõe, como outro precedente desta arte, o “Manifesto do Teatro da Crueldade”, em Paris (1932), onde Antonin Artaud – poeta, dramaturgo, ator e cineasta – expôs sua concepção de teatro. Apesar do pouco êxito na época, as idéias de Artaud são facilmente percebidas como influenciadoras das artes cênicas contemporâneas (referência para o teatro pós-dramático¹²) e está em total sintonia com nossa discussão.

¹² Hans-Thies Lehmann, crítico de teatro alemão que formulou o conceito de teatro pós-dramático, faz uma importante diferenciação entre teatro e *performance*. No teatro são criados efeitos “virtuais, voluntários e futuros”, o ator usa seu corpo como material para provocar sua autotransformação pretendendo a transformação da situação e do público. Na arte performática o processo é vivido, exige a participação do público impondo emoções no aqui e agora (LEHMANN, 2007, p.229). Na *performance* o corpo parece se oferecer em sacrifício, como nos rituais.

(...) acreditamos que há no que se chama poesia, forças vivas, e que a imagem de um crime apresentada nas condições teatrais adequadas funciona para o espírito como algo infinitamente mais temível do que o próprio crime realizado (ARTAUD, 2006, p.95).

Para Artaud, era preciso fazer do teatro uma arte que se fizesse sentir como a vida real. Acreditava no teatro como um sonho, não um sonho que repete a realidade, mas que liberava toda “liberdade mágica deste sonho” e que isso só se tornaria possível com a marca do terror e da crueldade¹³, o que nos colocaria diante de todas as nossas possibilidades sensitivas mesmo como espectadores. A contribuição maior de Artaud está nesse deslocamento de toda a dimensão e da sensibilidade artística para o corpo, realçando a potencialidade extrema do corpo. Esta perspectiva nos remete à aproximação entre teatro pós-dramático e performatividade situada na presença provocadora do homem e não na encarnação de um personagem. O teatro pós-dramático surge nos anos 1970 com a noção de arte conceitual, fazendo do teatro não uma proposta de representação, mas passando a aspirar uma experiência mais real, performática.

Em alguns textos parece haver uma falsa analogia entre as palavras *performance* e performatividade, levando ao esvaziamento da diferença entre os termos. Para Josette Féral¹⁴, o sentido da *performance* estaria hoje perdido por funcionar como um gênero cênico com características formais manipuladas como meio de expressão dos artistas e não como questionadora do valor da representação e da arte. A *performance* ganha estatuto de arte e perde seu sentido maior de ser transgressora. Para Féral, as manifestações performáticas contemporâneas não carregam mais os elementos originais descritos pela *performance studies* (Richard Shechner), questionando-se a promoção de eventos nos quais se apresentam performances programadas e, muitas vezes, “repetidas e repetíveis”, o que desfaz o caráter de acontecimento. Sua crítica se conecta com o teatro pós-dramático e a performatividade reporta-nos aos elementos de desconstrução e intertextualidade, de escrita como obra performática (Derrida, 2002).

A preocupação com o fato de haver uma diluição da *performance* em nome de projetos e normas não parece tão preocupante uma vez que, ao longo do tempo, é natural que

¹³ ARTAUD, op. cit., ibidem.

¹⁴ FÉRAL apud, CAETANO, Nina. “A performance já morreu? Antes ela do que eu”. Texto realizado a partir das impressões que a autora registrou durante uma série de cursos – *Teoria e Prática do Teatro: além dos limites* – que Josette Féral ministrou no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Escola de Comunicações e Artes da USP. Disponível em: < <http://desautoria.blogspot.com/2009/10/performance-morreu-antes-ela-do-que-eu.html> > Acesso: 14/04/2010. <<cf>> FÉRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade”: o teatro performativo. In: Revista Sala Preta. São Paulo (ECA/USP), 2008.

as significações mudem. Comparar e estabelecer diferenças conceituais são equívocos, neste caso, pois pressupõe dar forma a algo que se pretende informe. Retomando Goldberg (2006), lembramos que se trata de um tipo de sensibilidade que tenta encontrar outros meios de avaliar a experiência artística no cotidiano.

1.3.1. Performatividade esquizo

Sendo a performatividade vestimentar cotidiana cruzada por diferentes fluxos é preciso confrontá-la diversas vezes com a moda (sistema que estabelece regras, condições, ideais), principal influência dos modos de vestir. Se pensarmos na Moda como difusora de um modo *prêt-à-porter* de consumir gostos, gestos e até pensamentos, encontraremos certamente, de um lado, a máquina, o aparelho de captura, um sistema que estabelece padrões e é carregado de ideologias e de outro, os processos de criação de si mesmo, tendo o corpo, na ação de vestir, construído entre tensões como num campo de batalha, a máquina de guerra.

Os fluxos que não podem ser capturados, por serem decodificados e desterritorializados, ganham provisoriamente a categoria “esquizo”. No processo de esquizofrenia (capitalística) de fluxos que são consumidos e acumulam excessos, que transbordam e deslizam entre as forças que os deram origem, é de onde surge a performatividade esquizo. Que apesar de suas qualidades inventivas atuam no universo dos gostos não referendados, pois escapam aos códigos da moda. Levando a uma associação direta entre a figura do louco e a figura de quem se veste de forma supostamente “exótica” (ou vice-versa).¹⁵

Enquanto Humberto Maturana e Francisco Varela caracterizam as máquinas autopoieticas como não tendo entradas nem saídas (1998, p.71), pois podem ser perturbadas por fatores externos e experimentar mudanças internas que compensam essas perturbações, Norval Baitello (2000) utiliza os termos alimento e excremento para designar os processos de ingestão e excreção, para os quais pergunta: “quais seriam os detritos das imagens devoradas”? Baitello diz que o excesso de imagens devoradas e excretadas inflaciona as

¹⁵ Embora a figura do esquizofrênico psicossocial, mesmo que incorpore uma estética esquizo, não sirva como parâmetro para compreendermos a figura do esquizofrênico conceitual, Peter Pál Pelbart esclarece que o termo esquizo se refere aos processos de decodificação e desterritorialização que carregam a noção de esquizofrênico, ao contrário, está a figura do doente hospitalar que toma o processo como meta contínua a girar num vazio (2000, pp. 161-162).

imagens que alimentam o imaginário criativo e, entre as “manifestações imagéticas mais desesperadas”, traz a imagem do artista esquizofrênico Arthur Bispo do Rosário.

Lembramos ainda de Jardelina da Silva. Ambos, Arthur Bispo do Rosário e Jardelina da Silva, artistas do vestir, passam por internações psiquiátricas, e, com suas produções de imagens exacerbadas encarnam as políticas vestimentares bem características do contemporâneo: as extravagâncias e transbordamentos na construção de suas imagens pessoais, a presentificação, o investimento no corpo e o compartilhamento de suas criações, entre tantas outras semelhanças. Trata-se do que Preciosa (2007, p. 74) chama de “proposições estéticas inclassificáveis” dispostas em “(...) corpos que esbanjam histórias intensamente vividas” e intensamente lapidadas em suas imagens pessoais.



Figura 5: Arthur Bispo do Rosário



Figura 6: Jardelina da Silva

Norval Baitello afirma que “a fértil produção de imagens no decorrer do século que recém findou, independentemente de seu âmbito de origem, tem sempre presente ao menos

um dos traços da expressividade esquizofrênica”¹⁶, como para Guattari “a psicose revela um motor essencial do ser no mundo (...) a psicose também habita todas as formas de normalidade” (2006, p.100). Este paradoxo, segundo Pelbart, ocorre porque o capitalismo se baseia na descodificação dos fluxos, ou seja, esquizofreniza, mas, ao mesmo tempo, precisa enclausurar os esquizofrênicos nos hospitais, reterritorializando brutalmente os que recusam qualquer codificação (2000, p. 162).

Compreenderemos melhor a atuação destes fluxos via Guattari. Para ele, os modos processuais de formulação do *self*, de criação estética ou dos modos de ser da psicose, resultam na cena subjetiva de um real anterior à discursividade de onde saltam, assim como as referências virtuais já trazem em si a presença do real. Na formulação de nossas “compleições reais, as da cotidianidade, do sonho, da paixão, do delírio, da depressão e da experiência estética (...)” articulações diversas estão atuando e, “uma vez ultrapassados certos limiares de consistência autopoiéticos, elas começam a trabalhar por conta própria constituindo focos de subjetivação parcial”¹⁷.

Arthur Bispo do Rosário¹⁸, negro, pobre, sergipano, foi marinheiro, pugilista, guardacostas, até ser internado no Rio de Janeiro, ficando nesta condição de internado por 50 anos até sua morte em 1989, produziu milhares de objetos a partir dos elementos de seu cotidiano.

Roupas e lençóis bordados (estandartes) e objetos recobertos com linha azul desfiada de uniformes dos internos, que seriam ofertados ao Todo-Poderoso no dia do juízo final, (...) o arrebatamento místico levou-o a uma compulsão criativa (LAGNADO, 1999, pp. 101 - 102).

É típico da genialidade, contudo, ignorar e exceder limites e periferias, ir além, flutuar num universo paralelo forjado à margem e de difícil convivência com o mundo concreto (HIDALGO, 1996).

Sua obra foi exposta como arte de vanguarda e chegou a representar o Brasil na Bienal de Veneza, em 1995. A importância de Bispo para pensar o cotidiano na produção artística (e na fronteira entre arte e loucura), se revela, sobretudo, em o “Manto da Apresentação”. Nele notamos a capacidade da roupa de transformar, de capacitar a vivência de um universo paralelo, capaz de sustentar um mundo que ainda não se concluiu, mas que se mantém sempre passível de ser invertido, desestruturado e reinventado, articulando entre a

¹⁶ BAITELLO, op. cit., p. 08.

¹⁷ GUATTARI, idem, ibidem.

¹⁸ LAGNADO, Lisette. Arthur Bispo do Rosário e a instituição. IN: **Por que Duchamp?:** leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. Vários autores - São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999, p. 101.

composição dos elementos que vemos com tudo aquilo que podemos imaginar, o próprio delírio, sem o qual, talvez não se possa criar.

O delírio e a *performance* são fenômenos estreitamente relacionados. A arte não tem nenhuma relação com o “bom senso” ou com o “senso comum”; para dizer com todas as letras: a arte não tem nenhuma relação com o sentido (GLUSBERG, 2009, p.124).

No manto, Bispo bordava e reordenava seus pensamentos, com ele, pretendia ir ao encontro de Deus, nos remetendo a uma antiga expressão popular “roupa de ver Deus” (ou “roupa de missa” como é dito em algumas localidades), fazendo alusão a alguém que está vestido para uma cerimônia religiosa.

Jardelina da Silva, também sergipana e com histórico de várias internações, teve sua vida registrada no documentário “Jardelina da Silva: eu mesma”. Costurava suas próprias roupas, com as quais, construía personagens que invocavam sua história de vida, com elementos místicos e cotidianos (articulando o real e o imaginário). Na cidade de Bela Vista do Paraíso, interior do Paraná, onde vivia, ela se produzia e fazia *performances* pelas ruas. Quando construía sua composição, a que chamava de “despachos”, não deixava de registrá-la num estúdio fotográfico da cidade, onde montava também um cenário e, nua ou vestida, tudo era detalhadamente produzido para que o “despacho” fosse fotografado (MESQUITA, 2008).

Essas *performances* únicas que materializam (excretam) os excessos, estão carregadas de inventividade, corporificam a performatividade esquizo que se constitui na *performance* mais solitária. Apesar de no seu entorno produzir uma pequena multidão de olhares de estranheza, que engolem essas imagens de modo a contrariar o próprio desejo de varrer a loucura das ruas.

1.4. A *performance* nas ruas: coletivismos e individualismos

A passagem de atuações individuais para coletivas são facilmente observadas nos fenômenos de moda e também em alguns fenômenos que se caracterizam como *performances* coletivas a exemplo das intervenções urbanas que podem ser consideradas como movimentos de resistência a um quadro de espetacularização generalizada ou como nova modalidade de arte.

Mantidas as reservas da distância histórica, o movimento “Internacional Situacionista” assume uma importância atualizada para esta discussão, pela crítica que continua fundamentalmente pertinente para compreender a condição urbana contemporânea. Trata-se de um movimento europeu com caráter, ao mesmo tempo, de crítica social, política e cultural. Entre as influências e interesses que se relacionaram com a “Internacional situacionista” destacamos o dadaísmo, o surrealismo, o letrismo, o comunismo, o anarquismo, os movimentos negro e trabalhista.

Teve início em julho de 1957, com a publicação do periódico *Internationale Lettriste*, nome inicial do movimento, que tratava da vida cotidiana, da relação entre arte e vida, e principalmente, do urbanismo e da arquitetura na crítica ao funcionalismo moderno (JACQUES, 2003, p.16). Um marco importante é a obra de seu principal líder Guy-Ernest Debord, “A sociedade do espetáculo”, de 1967. As ações situacionistas em Maio de 68 provocaram um fortalecimento do movimento, cujo crescimento subsequente tornou-o de tal modo complexo que levou seus integrantes a decidirem pela dissolução da “organização” em abril de 1972. Segundo Debord, este fim “seria o verdadeiro começo”.

Os modos de produção das sociedades modernas, em especial, o acúmulo de mercadorias e o excesso de imagens, resultam em espetáculo. Olhares e consciências são dominados por imagens e o uso abusivo da visão paralisa tudo o que se vê. Em oposição a este estado de coisas os situacionistas propõem criar “situações”, minando a distinção entre a vida e a arte, provocando acontecimentos (situações) inesperados, como ações revolucionárias, quebrando a condição de comportamento hipnótico em que se encontram olhares e consciências.

Os situacionistas propunham a psicogeografia e a deriva, além da distribuição de panfletos, telegramas, declarações, etc., como práticas que romperiam com o quadro de alienação dos sujeitos, produzindo uma crítica ao urbanismo e a ‘sociedade do espetáculo’, e na medida em que o espetáculo se intensifica o movimento continua a fornecer elementos para uma crítica renovada. “Uma teoria crítica não tem de ser mudada enquanto não são mudadas as condições que as gerou”, como afirmou o próprio Debord em relação às sucessivas reimpressões da sua obra.

Propomos então, uma breve deriva¹⁹, nos apropriando concomitantemente das amplas possibilidades geradas também pela palavra situação, que se refere ao mesmo tempo, a

¹⁹ Deriva como experiência de passagem rápida e contínua por ambiências variadas captando as ressonâncias do espaço urbano.

localização geográfica, condição social e emocional, para chegar à cidade-corpo que se estabelece como o território existencial proposto por Guattari (2006, p.131), que se constitui num conjunto de “terra natal, pertencimento do eu, amor ao clã, profusão cósmica”.

Alguns elementos da reflexão dos situacionistas são fundamentais para estabelecermos um paralelo entre o cidadão atuante em suas escolhas corporais e uma imagem de espetáculo sugerida pela moda (é ela que se encarregará deste corpo espetáculo através da mídia). Debord faz um diagnóstico importante "o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens". Não se trata de resgatar o caráter político-panfletário do movimento, mas de refletir sobre as maneiras que conseguem romper com a condição de espetáculo total, alastrado em todas as instâncias de vida. A partir deles é possível perceber conexões entre os movimentos de intervenção urbana e os de renovação da moda especialmente aqueles que se efetivam em espaços imprevisíveis, indiferentes às revistas e passarelas (entre outros espaços do sujeito contemplativo, alienado, suscetível às formas impostas). Nesses movimentos, há um esforço de reversão do empobrecimento da experiência humana. Em *Caosmose*, Guattari descreve bem o quadro estático e sem vida da sociedade e fala da urgência do resgate da cidade subjetiva, numa ressingularização no sentido de romper o quadro atual de alienação do sujeito espectador.

Sobre este sujeito alienado, Debord (1967, p.19) destaca que quando o homem contempla e aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade ele se distancia da sua própria existência e desejo. Nas imagens do espetáculo, este homem troca seus próprios gestos pelos de outro que lhe é apresentado.

Do mesmo modo que se considera a existência de uma composição no acoplamento entre corpo e cidade, propomos pensar o vestir como um ato de intervenção, tanto tendo em vista o ambiente quanto em relação ao olhar do outro. Nestas múltiplas trocas, estabelecemos nossas escolhas, compomos uma poética singular do vestir, retornando ao paradoxo do corpo individual e coletivo, responsáveis pelos processos de diferenciação e pertencimento, respectivamente.

Vestidos, podemos nos considerar envolvidos, recobertos, sobrecodificados tanto de elementos tecnológicos quanto culturais, além de aspectos ainda mais subjetivos, e é assim – com essa roupa –, que passamos pela cidade lembrando que “a rua conduz o *flâneur* em direção a um tempo que desapareceu” e que, “no asfalto sobre o qual caminha, seus passos despertam uma surpreendente ressonância” (BENJAMIN, 2006, p.461).

A moda conduz nossas decisões através das aceitações tanto quanto das recusas daquilo que nos propõe, considerando que ela participa dos inúmeros atravessamentos que resultarão em nossas escolhas vestimentares. E, ao propor transformações cíclicas, independentemente de qual seja seu interesse (mercado ou pulsão criativa), a moda sempre reafirma seu caráter paradoxal: mesmo sendo uma fábrica de determinismos, ela dá cabo da plasticidade, da mutação, das variadas possibilidades de um jogo estocástico, nunca plenamente determinável.

Ocupamo-nos dos elementos e situações que propiciam ao “cidadão” a oportunidade de fazer suas próprias escolhas no ato de vestir; de elaborar sua aparência longe dos determinismos da moda, particularmente em seu viés mercadológico. Podemos então conceber o ato de vestir ou de compor a aparência como um ato político de tomada de decisões (que envolve escolha). Não utilizamos o termo sujeito (*subjectum* – o que está por trás das aparências), mas preferimos o cidadão que contempla, o homem politizado, ou o homem que compreende e decide sobre a moda, estabelecida ou não por um ciclo-manifesto de uma maneira de uso, ou ainda, que decide sobre seu próprio modo de estar e atuar. Cidadão como cidadão, aquele que habita a cidade, integralmente visível pelas ruas. Em sintonia com Foucault (1994, p.732), vemos a moda ou a idéia de uma “única moral como código de regras e de obediência” já como fenômeno desaparecido e a essa ausência de moral corresponde à busca por uma “estética da existência”.

Na cidade, assiste-se a um trânsito de forças contraditórias de poder e escape. De Certeau (1998, p.174) afirma que estas forças se combinam fora do poder panóptico e, apesar das cidades estarem dominadas pelo poder político, sob os discursos e ideologias dominantes, existe uma proliferação de poderes sem identidade, impossíveis de gerir.

Quanto mais a moda se expande e se contamina na grande urbe planetária, mais possibilidades de singularização são forjadas nos indivíduos, no modo como se apropriam dos discursos que se querem hegemônicos, transformando o cenário coletivo, democratizando as sociedades e provocando novas experiências corporais.

1.4.1. Corpo e cidade: um *quilt*

A rua é terreno fértil para algumas experiências estéticas de moda, mas quais as relações que podem ser estabelecidas entre a moda, os sujeitos (não mais sujeitos a nada, mas

atuantes em suas eleições de vida) e as ruas? Se considerarmos que toda forma de agir no espaço urbano é uma intervenção, podemos dizer que cada pessoa intervém sistematicamente na cidade. Desses modos de intervenção podemos destacar o próprio modo de vestir. O corpo vestido que circula na cidade incide sobre ela, a reconfigura, produz uma interferência, mesmo que mínima.

É a moda que espetaculariza o corpo, mas a moda concebida dentro de um circuito específico de forças onde se propõe como elemento influenciador de modos e usos na captura de corpos, comportamentos e, claro, lucros. No entanto, o circuito modelizante é mais complexo. Contemporaneamente, diz Érika Palomino (2002), a moda vem subvertendo a lógica das passarelas ao tomar das ruas as idéias que a contaminarão. Os indivíduos seguem a moda ou ela os copia? Por onde são conduzidas as linhas que se atravessam nas dinâmicas provocadas pela moda?

O discurso de uma moda urbana ou *streetwear* surge nos grandes centros urbanos sob influência de comunidades e movimentos artísticos e culturais que constituíram ou sugeriram padrões e estilos de vida, como o *punk*, o *skateboard*, *reggae*, *hip hop*, *hardcore*, a cultura *club* ou o grafite.

Um marco dessa moda que tem as ruas e os movimentos artísticos como base de influências, sobretudo a música, é o trabalho da estilista inglesa Vivienne Westwood que sempre foi inspirado no povo marginalizado da periferia de Londres e no rock desde os anos 50. Nos anos 70, ficou conhecida como a estilista que transformou o *punk* em moda, principalmente por vestir a banda pioneira do *punk* a *Sex Pistol*.

Visando explorar outras “maneiras de ser”, transformadas em estereótipos *pret à porter* do mercado, as tribos são transformadas em público alvo. Os discursos definidores de padrões parecem servir exclusivamente ao fomento do consumo, não explicando a dinâmica dos usuários em todas as suas dimensões, mas a insistência em estabelecer definições, por vezes, extrapola a sua própria lógica, terreno fértil para inverter as posições, os valores.

Através de uma trajetória histórica do corpo, e assim conferindo-lhe existência, Ieda Tucherman (1999, p.138) analisa os corpos da contracultura, das ruas nas décadas de 1960 e 1970 – os femininos e feministas, os *hippies*, os *gays*, *punks*, *skinheads*, entre outros –, como um corpo desmistificado e que marca o início da transição para o corpo pós-moderno. É neste contexto que o corpo ganha um investimento pessoal e uma visibilidade nunca antes conquistada, tornando possível perceber aí o nascimento de corpos indisciplinados, corpos que atuam politicamente no espaço público recusando alguns velhos pudores.

Temos então estabelecida uma dupla situação, na qual a marca “juventude” serve ao mercado e vende, atendendo aos fluxos de padronização, como acredita Canevacci (2006, p.23) – que contextualiza o pós-guerra como produtor da escalada das culturas juvenis veiculadas nos meios de comunicação – e, ao mesmo tempo, promove rupturas e transformações sociais. Nessa direção Nízia Villaça (2008, p.46) afirma a moda dos anos 60 como o começo da forte influência jovem trazida das ruas como meio de valorização da estética da periferia por meios como o grafite, os fuxicos, cabelos rastafáris, entre outras propostas.

No indissociável arranjo entre simbolismo e utilidade aplicado ao valor social e cultural quanto ao uso dos objetos, podemos assistir a uma troca de direção importante destes valores: o que antes se produzia no sentido centro periferia, se inverte em periferia centro. Neste processo, muitos valores podem ser dissolvidos.

Moda de rua, ou que surge nas ruas, nas periferias, nas comunidades, mundo das marcas, a juventude, os movimentos políticos e culturais são como fios emaranhados de uma mesma trama.

Estabelecendo uma forte correspondência de alguns movimentos jovens da atualidade com os movimentos da contracultura, Naomi Klein (2002) aposta que as corporações transnacionais (em referência ao mundo das marcas), na medida em que forem compreendidas como uma rede colonizadora do planeta serão os alvos de revolta em um novo grande movimento político:

O anticorporativismo é o que distingue a política que captura a imaginação da próxima geração de encrenqueiros e agitadores, e precisamos somente olhar para os estudantes radicais da década de 1960 e os guerreiros da identidade dos anos 80 e 90 para ver o impacto transformador que tal mudança pode obter.

Este discurso antiglobalizante é pertinente para avaliar o mundo das marcas, dos *cool hunters* ou “caçadores de tendências”²⁰, que tiram das ruas (das “trincheiras”, como ironiza Naomi Klein), referências de moda em elementos já aceitos ou fabricados pelas pessoas que circulam nos espaços urbanos ou em tribos específicas. Aos *cool hunters*, também chamados de observadores de moda ou filtros de tendências, confrontam-se os *adbusters*, uma espécie de arte-vandalistas (ou de ativismo midiático) em conexão global que critica o “estilo de vida”

²⁰ Profissionais que prestam consultoria na pesquisa de moda.

contemporâneo movido e bombardeado pela informação visual e comercial da publicidade e a filosofia/ideologia de consumo alienante que surge a partir disso.

Etiquetas, *outdoors* e outros suportes publicitários, não escapam a estes movimentos e as pequenas ações, ou micropolíticas (assim entendida por sua desvinculação com a política partidária e institucionalizada) dos *adbusters* podem ser lidas como intervenções urbanas. Henrique M. Mazetti (2006) entende tais intervenções como micropolíticas pós-modernas, manifestações críticas e de contestação social, chamando-as de “políticas afetivas”.

Entre as mudanças comumente assinaladas ocorridas na passagem da modernidade para a pós-modernidade, está a oposição entre individualismo e tribalismo. Enquanto na modernidade o ideal era fundado na noção de indivíduo dominado e constituído por uma identidade fixa, na pós-modernidade a lógica é a do existir para o mundo. Por isso, a moda, e tudo o que ela carrega consigo, convoca a um existir para o outro em práticas estabelecidas conforme pequenos grupos sociais chamados “tribos”. Por essa dinâmica, a moda é tida como a própria configuração do contemporâneo.

Maffesoli pensa o fenômeno moda como algo que não é baseado mais na vontade, mas num tipo de “contaminação” viral, que provoca epidemias em todos os domínios, inclusive no pensamento, “o se tornar moda no mundo (...) é interessante: moda da vestimenta, moda da linguagem, moda corporal, moda sexual” (2004, p.28). Para ele, a socialidade é constituída através da estética, dos afetos, “nas emoções partilhadas”.

Na base dos novos códigos e movimentos de moda estão as dinâmicas virtuais como experimentações que alcançam as ruas da cidade. As novas tecnologias de comunicação (celulares, i-pods, orkut, twitter, blogs, e-mails, e outros) propiciam novas formas de interação social, mobilizações sociais via ciberespaço e estão diretamente relacionadas a movimentos de intervenção urbana como os *flashmobs*, para citar um exemplo. Os *flashmobs*, ou “multidões instantâneas”, são eventos organizados por comunidades virtuais efêmeras com o único objetivo de criar situações momentâneas no espaço público. Lúdicos, artísticos, agregadores, os indivíduos se aglomeram e se apoderam dos espaços urbanos. O experimentalismo toma forma, é concreto.

Por toda e qualquer parte os *flashmobs*, *flashdance*, *flashmoda*... Surgem instantaneamente; intervenções, efemeridades que iluminam algum ponto da cidade e desaparecem.

Sob influência dessas ações, contaminantes como a própria moda, outras contaminações são provocadas. As pessoas em inúmeros modismos se apropriam das ruas

como cenário e vão operando um deslocamento no espaço convencional, que agora se vê aberto para o espaço do imprevisível. É este o caso de desfiles relâmpagos, *flashes* moda que por vezes iluminam (habitam) a cidade.

Destaca-se na cidade, também, o uso das camisetas²¹ com mensagens como uma espécie de “intervenção usável”. A camiseta-*outdoor* comunica todo tipo de mensagem: publicitária, política, cultural, ideológica. Ao final, todas elas são políticas. A camiseta como mídia ideológica lembra as camisetas do movimento *punk* influenciado pelo lema “*do it yourself*”, faça você mesmo. Sempre mantendo a mistura entre aquilo que estabelece certo pertencimento e aquilo que busca diferenciar-se: um punk-tribal pode então nascer.

Diana Crane (2006), num minucioso estudo sobre os *slogans* e logotipos de camisetas, destaca esta peça do vestuário como um complexo veículo de comunicação. Diferentemente da calça *jeans*, veículo de rebeldia ou conformidade dependendo do contexto em que se apresentar, a camiseta leva impressa um texto escrito e desenhos – na frente e nas costas – como meio claro de identificação do usuário ligado a uma instituição, grupo ou organização, entre outras manifestações. Para Crane²², a camiseta desempenha função anteriormente atribuída ao chapéu²³: “a de identificar instantaneamente a posição social do indivíduo” e, no caso das camisetas, a posição política.

Finalmente, é preciso lembrar o uso de *buttons*, palavra inglesa que significa botões em português, usados grudados às roupas por colecionadores, ativistas, políticos ou tribalistas, muito usados entre grupos de intervenção urbana, funcionam como crachás identificadores, afirmativos do pertencimento a este ou aquele grupo.

Por toda parte, através da moda ou como moda, assistimos a reconfigurações de valores e práticas. Os novos coletivos se formam através desses novos arranjos que se estabelecem ao experimentar novas modalidades de comunicação, como no caso dos *flashmobs*.

A moda parece correr à captura dos movimentos que lhe escapam para deles se apropriar e atribuir-lhes um sentido qualquer que seja. A esta captura seguem-se outros movimentos que se pretendem anti-, contra-, pós- que permanecem fluidos e cambiantes, resistindo ao falso nomadismo do movimento capturado, institucionalizado, que re-acende

²¹ Na arte, lembramos os Parangolés de Hélio Oiticica (1966 e 1967) como telas (micropolíticas vestíveis) carregadas de mensagens: Capa da liberdade; Eu encarno a revolta; Vítima da adversidade; Temos fome; Estou possuído.

²² Idem, p. 348.

²³ Essa função do chapéu é ainda usual em diversas sociedades.

desejos e novas forças de atuação. Walter Benjamin já apontava a necessidade de libertar Paris de seus fetiches,

Paisagem – é nisto que a cidade de fato se transforma para o flâneur. Ou mais precisamente: para ele, a cidade cinde-se em seus pólos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e fecha-se em torno dele como um quarto (2006, p.462).

Como no *flashmoda* flagrado na imagem a seguir, no centro de Cuiabá, junto a um emaranhado de situações, as *performances* coletivas de moda se formam interferindo na cidade de modo a romper com a rotina visual e convocando os transeuntes a deslocar olhos, ritmos e signos. Desenhando assim, uma nova paisagem.



Figura 7: *Flashmoda* no centro de Cuiabá. Foto: Andrea Portela, 2008.

O que podemos dizer é que a moda, mesmo atravessada por tantas forças contraditórias e esforços de capturas, acaba operando, na contemporaneidade, – o que talvez seja sua maior contribuição – o deslocamento da sua “arte” para as ruas; uma arte que se usa e que se carrega, concebida num monta e desmonta sempre instantâneo como um *flash*, como proposto pela *wearable art* dos anos 70, nos EUA. A *wearable art*, ou arte vestível/usável era uma reação à produção de massa, valorizava a artesanidade das roupas e, com ela, a

criatividade e a singularidade. No fim dos anos 80, chega ao Brasil com o nome de rouparte. Essa roupa singular, que nos veste de desejos e inquietações é a que reencanta o corpo-cidade através de intervenções urbanas ou jogos de micropolítica para um delicado encontro com a arte.

Corpo e cidade constituem uma única paisagem, pois se fundem em geografias, constroem-se mutuamente. Estão acoplados e assim permanecem, resultado de um processo ininterrupto de construção de formas, cores, cheiros e infinitas possibilidades de modelar-se.

Enquanto Michel Serres (1999, p.40) descreve o corpo como não mais existente, como “um virtual encarnado”, Helena Katz (2008, p.69) fala de uma co-dependência entre corpo e ambiente, “corpo é sempre um estado provisório da coleção de informações que o constitui como corpo. Esse estado vincula-se aos acordos que vão sendo estabelecidos com os ambientes em que vive”.

Falar de corpo e cidade parece ser falar cada vez menos de entidades concretas e mais de objetos que escapam, se desrealizam, que tendem a serem outros, sistematicamente. O espaço urbano contemporâneo é um espaço desterritorializado, por onde transitam virtualidades, possibilidades de ser. Para Ieda Tucherman,

a subjetividade constrói o seu território existencial a partir de outros territórios dos quais se apropria, misturando-os. Ela agencia o humano e não-humano, carne e metal, cérebro e silício, incluindo também grupos humanos, máquinas sócio-econômicas, informacionais, etc. (1999, p.186).

Saltando muros, grades, arames farpados, cercas elétricas, portarias ou mesmo alguns cães, escapamos aos espaços cerrados e privados, alcançando o espaço público, entendido como espaço pleno da urbe, porém nem sempre liberto, já que pode permanecer capturado por olhos e câmeras – tornando possível estabelecermos múltiplas conexões de espaços com-domínio ou sem-domínio. Aqui, a cidade se realiza nas ruas, becos, praças, avenidas, com habitantes, simples transeuntes ou seres inesperados, formando um todo descentrado a que Marc Augé chama de não-lugares, por onde perpassam “as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias, as redes a cabo ou sem fio que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com outra imagem de si mesmo” (1994, p.75).

Os indivíduos na cidade, na cena pública, são mais que transeuntes incógnitos; a eles importa passar e interferir na paisagem urbana, escrevendo um texto contínuo com linhas de percursos improváveis.

Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra. (DE CERTEAU, 1994, p. 171).

Vivemos então entre essas redes que se cruzam e se atravessam, que formam pontos onde podemos ser localizados, capturados e/ou conduzidos por um poder sem faces, que insiste em moldar os sujeitos em circuitos petrificados: “de um cruzamento dado, (...) recortava-se um tipo de tela que designava o lugar de referência, a posição e força” do poder no sentido sociopolítico (SERRES, 2003, p.170).

Na cidade contemporânea surge uma necessidade, uma urgência: a restauração do espaço humano, um re-desenhar a cidade enquanto transformamos nossa visão do mundo e agregamos novas formas de comunicação e de ocupação dos espaços e dos corpos. É urgente pensar a cidade, e olhar, e agir formatando seus devires. Cartografar através das pegadas, dos rastros que formam trilhas por onde se molda a cidade que por sua vez moldará seus personagens, a esse movimento de múltiplas direções comparamos ao movimento do *quilt* ao elaboramos um *patchwork*²⁴.

Traçando inúmeras linhas de fuga, os indivíduos se apropriaram de novas redes comunicativas, como as virtuais, inventando novas possibilidades de vida, criando territórios existenciais e resistindo às formas de poder, “o poder pode ser uma articulação entre muitos parceiros procedendo por aliança e negociação e não de uma relação de dominação hierárquica” (GUATTARI, 2006, p.174).

Na medida em que os corpos se tornam instáveis e os pontos de referências se tornam virtuais e sinalizados via-satélite, é curioso notar o surgimento de uma espécie de movimento compensatório, quanto mais precisas as tecnologias de visualização espacial, mais imprecisa se torna a movimentação e a ocupação dos corpos.

Criatividade, vontade, mutação e resistência são alguns elementos que se espalham silenciosamente pela cidade.

Como no vai e vem das agulhas que elaboram o *quilt*, o vai e vem dos corpos elaboram a cidade que, por sua vez, dá novo impulso ao movimento, colocando em circulação sempre mais corpos. A cidade e seu *patchwork* infindável de corpos. Parece que nossa tarefa, assim pensando, consiste em cartografar essas costuras *in progress*, vivências urbanas

²⁴ Patchwork é um trabalho manual que consiste na emenda de pedaços de tecidos formando desenhos, na conclusão do trabalho uni-se um forro também de tecido que é preso por um pesponto chamado *quilt*.

experimentadas (e vestidas) no corpo-cidade contemporâneo onde pessoas se vestem com as cores e os cheiros do lugar que habitam. Curiosamente, o vestir-se sempre tido como um ato individual poderia tratar-se, nessa perspectiva de uma ação coletiva.



Figura 8: Os espaços populares, como feiras e mercados, concentram elementos que desenham a roupa-paisagem que ganha cheiro, gosto e uma inusitada mistura de formas e tons. Mercado do Porto, Cuiabá. Foto: Andrea Portela, 2009.

...Cidade, quarteirão, casa, abrigo, cobertas, para finalmente chegarmos à vestimenta. Invertendo o caminho sugerido por Paola B. Jacques que começa primeiro pelo vestuário, traçando uma diferença entre abrigar (da ordem do provisório) e habitar (da ordem do permanente), quanto aos espaços ocupados pelos corpos, ou seja, habitamos o corpo e nos abrigamos na vestimenta, diz “abrigar é criar interior para nele entrar” (2003, p. 26).

Parece que estar vestido é como estar em casa, adentrando à casa subjetiva de Ludmila Brandão (2008, p. 65), onde “estar em casa” ganha a dimensão da expressividade, como “arte de morar”, olhando a casa como um “ser de sensações” formado por elementos materiais e imateriais.

Mesmo quando pretendemos comungar, pertencer ao coletivo, ou a variados coletivos da cidade, também necessitamos nos articular em sentido inverso, buscando nos abrigar em membranas delineadoras, porém articuláveis, confortáveis e dobráveis como as roupas e outros espaços que permitem desenhar a subjetividade, elaboradamente.

- Em um dia de trabalho, onde uso a costumeira combinação calça jeans, tênis e camiseta, o ritual vestimentar inicia-se no pós-banho, sempre seguido da utilização de um antitranspirante, que pode variar entre as modalidades *roll on*, creme, barra, spray ou aerosol. Como os anos revelaram que as modalidades *roll on* e creme são as que mais se adequam ao meu tipo de pele, geralmente fico com a região das axilas levemente molhadas devido à aplicação de tais produtos (o que implicará posteriormente em um modo específico de vestir a camiseta). Em seguida arrumo o cabelo, nem sempre com a utilização de uma escova ou pente. Na maioria das vezes utilizo apenas as mãos para organizar o penteado. O ritual pós-banho pode ser complementado com o ato de escovar os dentes – este às vezes antecede o banho, quando se trata do banho matinal ao acordar – e também do barbear-se. Não costumo levar as roupas que vestirei ao banheiro, com exceção da cueca, que visto ali mesmo. Ao sair do banheiro, a primeira coisa que faço é vestir as meias, sentado na cama e sempre tomando o cuidado para que a costura das pontas fique alinhada com a ponta dos dedos para não causar incômodo ao calçar após tênis. Depois visto as calças, também sentado, às vezes já calçando os tênis sem ter vestido a calça por inteiro, às vezes só depois de tê-las vestido por completo. Após calçar os tênis, vou para a frente do espelho com a camiseta que usarei e começo a vesti-la, com grande cuidado para que não toque na área úmida/molhada das axilas que receberam o antitranspirante. Este movimento de vestir a camiseta é o mais pensado dos atos que envolvem minhas práticas vestimentares. Geralmente levanto ambos os braços com a camiseta na ponta das mãos e deixo-a cair sobre o corpo, tentando evitar que esbarrem na área das axilas. Quando a camiseta é um pouco mais justa, visto primeiro a gola na cabeça e aí coloco um dos braços na manga correspondente, usando a outra mão para evitar que a camiseta encoste na área com antitranspirante. Em seguida coloco o outro braço em sua respectiva manga. Sempre visto a camiseta por último para que não fique amarrotada com as outras ações vestimentares, como o abaixar-se para vestir meias e calçar tênis. Após vestir a camiseta escolho um cinto para vestir, de acordo com a calça em questão. Já vestido, retorno ao banheiro para passar algum tipo de produto para modelar os cabelos, e também, eventualmente, aplicar protetor solar no rosto (B. C.M.).

2. MODA: O RE-VESTIMENTO DO ESPETÁCULO

2.1. O sistema

Desde as análises de Michel Foucault (1998) e passando por Deleuze (1996), mostrando a transformação de uma sociedade disciplinar a uma sociedade de controle, podemos indicar alguns mecanismos refinados de rastreamento de indivíduos para serem analisados dentro de padrões repetitivos de comportamento, servindo (conforme análise de quem os lê), para uma oferta de comportamento que deve ser disseminada como padrão social (COSTA, 2004).

A moda, através de mitos antigos e renovados, parece ser o mais importante veículo de padronização no que se refere à construção das imagens físicas pessoais e quanto à espetacularização do corpo. O termo “sob controle” é imperativo no vocabulário da moda: cabelos, gordura, celulites, rugas, tudo sob controle.

As transformações dos códigos do vestir e igualmente de caracterização dos corpos, sobretudo na conquista do corpo feminino, são exemplos da pormenorização empreendida para controlar o corpo. A cada marcha na conquista de um novo direito social, as mulheres fincaram, através do vestuário, sua bandeira definidora do novo território conquistado: costas à mostra, pernas, seios, corte de cabelo; a cada parte do corpo a ser “descoberta”, podemos diagnosticar uma transformação importante em sua participação social.

O sociólogo Gilles Lipovetsky (2007, p.98) relata o processo de democratização do vestir apontando inúmeros exemplos em que são as mulheres que impõem a moda contrariando os mandamentos, no caso, da Alta Costura. Segundo ele, em 1921 a Alta Costura declarou guerra aos cabelos curtos para mulheres, e em 1922 a luta foi contra a saia curta. Estes, entre outros exemplos, mostram o nascimento de um novo dispositivo que contraria o autoritarismo moderno e as disciplinas. A moda se torna, a partir daí, um tipo de poder mais maleável, incorporando em sua dinâmica a imprevisibilidade e a diversidade dos interesses do público, tomando a forma predominante de controle social das sociedades democráticas e cada vez mais comprometida com os mecanismos de consumo e de comunicação de massa. Esta movimentação conflituosa da moda não é algo novo, porém, parece se intensificar.

Ao longo do processo de industrialização pode-se dizer que os ditames da moda acomodaram as mentes e os corpos. Hoje, na era pós-industrial, algumas fendas se abrem para

discutirmos alternativas de personalização através das roupas, na contra corrente do que era tido como o modo ideal de vestir.

A história da moda consagra o século XX como o da democratização do vestir graças a dois fatores principais: os meios de comunicação e a industrialização, onde a multiplicação de vestimentas tornaria possível decidirmos sobre nossa aparência como nunca antes havia sido possível²⁵. Apesar dessa democratização num certo nível, existe um “jogo de forças” (TREPTOW, 2003) para determinar o que as pessoas devem ou não consumir num certo momento, acompanhando o ciclo temporal da moda.

No século XXI, a corrida pelo lucro, pelas somas espetaculares, ameaça a capacidade de criação. As facilidades dos modelos enlatados na pressa exigida ao processo de criação, a definição das “tendências” atendendo a interesses exclusivamente econômicos sufocam os criadores e os transformam, à exceção de uns poucos, em pesquisadores capacitados em mascarar “cópias”, que não se assumem como tais, e são tratadas como referências, numa dinâmica que parece ser insuficiente na fabricação incessante de novidades. O sociólogo Gilles Lipovetsky também alerta para uma diminuição de marcha. Afirma, com razão, que “a moda aberta é caracterizada pela autonomização do público em relação à idéia de tendência”, o que faz surgir uma dupla lógica: de um lado, as ofertas inconstantes e, de outro, a emancipação de um poder moderador entre os consumidores (2007, p.142).

O ritmo acelerado que a indústria do vestuário impõe excede as condições econômicas reais da maioria dos consumidores que, por sua vez, convivem com formas alternativas de uso e de informação, tornando possível, a esses mesmos consumidores, superarem ou minimizarem o caráter impositivo dos padrões midiáticos, forjando para si um espaço múltiplo de opções.

Essa incapacidade da moda de se manter como timoneira como o foi no passado ainda recente da industrialização, deve-se em parte ao fato de hoje sermos mais interativos e menos coercitivos. A mobilidade do tempo está diante do que Maffesoli chamou de presenteísmo, do viver o aqui e agora como alternativa ao linearismo da modernidade (1996, p.189).

Em maior ou menor grau, a preocupação com os aspectos físicos de beleza sempre estiveram presentes em todos os tempos e culturas. Historicamente, as possibilidades da roupa enquanto signo marcaria os indivíduos quanto à idade, classe, gênero, profissão. Ainda estabelecendo um paralelo entre a sociedade de controle e o universo da moda, as marcas

²⁵ SENAC. DC. **A Moda no século XX**/ Maria Rita Coutinho; Máslova Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2005.II.320p. Inclui bibliografia.

seriam as senhas que já carregam os padrões de comportamento idealizados, recurso eficientemente utilizado pela publicidade que se aproveita dos discursos identitários (necessário para a produção destes padrões), para definir seus “nichos de mercado”.

Atualmente podemos vislumbrar uma preocupação cada vez maior em seguir modelos bastante rígidos de corpos e de estilos, no entanto, essa preocupação convive com a flexibilização de certos padrões que se misturam a ponto de frequentemente arriscarem seu próprio sentido, se metamorfoseando e tornando possível a concretização (através da negociação) de novas propostas quanto aos modos de ser.

- Não sigo as normas de vestuário que a profissão exige, ou talvez (G.D.M.).

- No trabalho é onde eu mais tenho pecado no figurino. Por melhor profissional que você seja, o visual conta muito, ainda mais em uma área onde os clientes são conservadores, como a minha (O.E.F.).

- Eu adoraria andar de salto por aí, sempre penso isso quando vou escolher um sapato, mas eu ando muito a pé, aí não dá... (B.F.F.).

2.2 As leis e as práticas da imitação

Para Gabriel Tarde (2004) “a sociedade é a imitação” e o embate entre costume-inovação, ou seja, doses de conservadorismo mescladas com o discurso de novidade configuram sua lógica. E atuando com as demais mídias, é ela que, assumindo todas as formas (moda do vestuário, moda de idéias, alimentos, carros, necessidades...), propicia uma reconfiguração constante do espaço urbano, sobretudo devido aos novos e cada vez mais intensos aspectos interativos que caracterizam a urbe contemporânea.

A cena em que a saia de Marilyn Monroe é levantada pelo sistema de ventilação do metrô, em *O pecado mora ao lado*, que por mil vezes imitada, integra o imaginário coletivo como ícone de uma *performance* sensual, ao mesmo tempo inocente. Da mesma forma, o modelo de juventude encarnado por James Dean parece atuar ainda hoje, mesmo em meio às mudanças nas significações das imagens. Entre tradições teatrais e indumentárias criamos ícones de subversão ou subserviência, cuja leitura varia conforme a complexa leitura que é feita em cada tempo. Diana Crane (2006, p. 366) sustenta esta tese em oposição a Baudrillard

que acredita que a mídia atribui significados muito específicos aos trajes. Para ele, os fãs devem reconhecer nitidamente os “bons e os maus”.



Figura 9: Marilyn Monroe. *Performance* de mulher sensual e inocente eternizada no cinema pelos efeitos do corpo e da saia godê a esvoaçar-se.

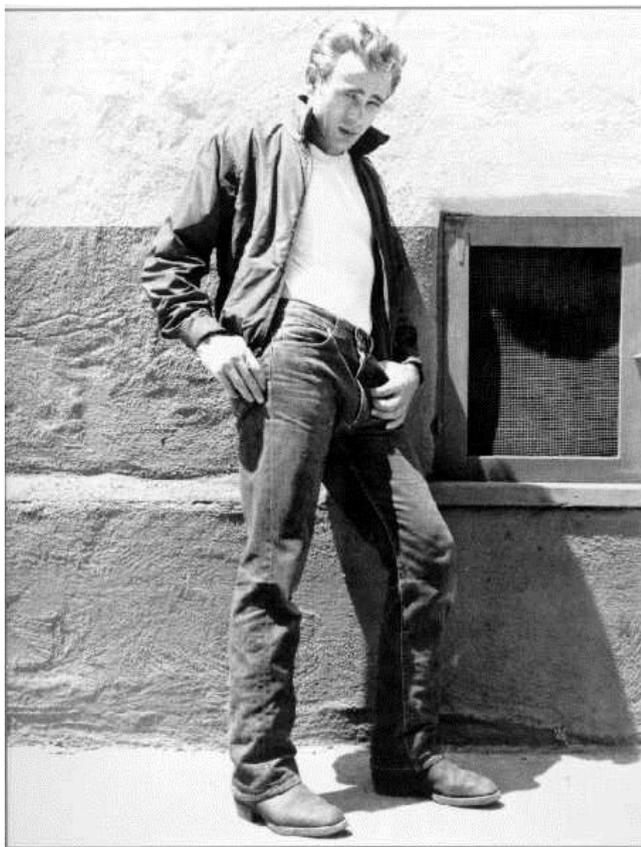


Figura 10: James Dean. A imagem de James Dean parece manter sua força teatral ligada à juventude e às peças “ícones”: casaco de couro, camiseta branca e calça jeans.

Crane, ao contrário de Baudrillard, ressalta as transformações que possibilitam uma mesma peça ícone do vestuário (incluindo os arquétipos humanos que a vestem). Como exemplo cita a diferença entre o jeans, couro e camiseta de Elvis Presley entre os anos de 1950 e 1960, e as mesmas peças usadas por Bruce Springsteen, na década de 1980. No universo do rock, o casaco de couro assumiu variados papéis, numa espécie de complementação da *performance*. A memória da roupa tanto quanto dos olhares, poses e estilo do “jovem” Dean estão plenamente codificados e são lidos ainda hoje.

Os jogos, as artimanhas entre olhar e ser olhado ou entre o sujeito que olha e o objeto animado, que ganha vida pelo olhar, não trazem só divertimento ingênuo, descompromissado, eles falam de nós mesmos, de nossos sentimentos, emoções, medo, sujeições e autonomias. Assim, multiplicam-se as imagens que

usam a metáfora, a realidade, a ficção, a alegoria, o documento, o depoimento, todos destinados a dar conta das realidades que configuram as sociedades (DE CARLI, 2007, p. 12).

O exemplo das “divas” do cinema e de outras artes de dimensão mais popular, como a música e a TV, funcionam como dispositivos de conduta que pretendemos delinear.

Luxury dreams don perignon
 Designer jeans tiffany charms they catch the light on my arm
 Sitting inside a bugatti ride
 Flossing I'm heading to the party
 Hey Hollywood (yeah)
 I hear you calling my name
 Hey Hollywood
 I got a craving for fame (...) ²⁶

Dispositivos, para Foucault, são processos multilíneares que se entrecruzam, maquinam tensões e invenções, dos quais fazemos parte e agimos sobre eles produzindo mais linhas e/ou curvas de enunciação (variáveis que surgem no processo), linhas de forças, linhas de fuga e de processos de subjetivação (arte, moda e outras enunciações). São estes dispositivos carregados de ideologias, normas sociais, políticas e pedagógicas, que alimentam e realimentam a cadeia imitativa e contaminadora das modas.

Para Marcel Mauss (1974), os gestos são resultado de mimetismos inconscientes, que imitamos para aprender e apreender um bem comum à sociedade e à cultura. Cada detalhe de nossos gestos parece ser, então, algo aprendido e usado como estratégia de atuação. É preciso, portanto, analisar a mímica social em relação ao espetáculo midiático e da moda, pela carga de performatividade que carregam, em contraponto com as manifestações poéticas que parecem escapar a esta estratégia, produzindo novas manobras, numa intrincada articulação entre cotidiano e espetáculo.

- Prefiro usar sapatos altos de plataforma que me dão a altura com a qual eu gostaria de ter nascido (O.E.F.).

Na visão de Bhabha, a mímica atua como uma dupla articulação, eficiente a quem exerce o poder por determinar quem é o imitável, confirma uma diferença, mas ironicamente, revela uma ameaça, pois aliena sua própria linguagem. Isso ocorre porque a mímica é construída a partir de uma ambivalência: ao mesmo tempo em que quer ser um “quase” outro (nunca exatamente o mesmo), representa também um processo de recusa (uma confirmação

²⁶ Trecho da canção: *Rich (Fake It Til You Make It)*, da cantora Lolene.

de querer ser outro, signo do inapropriado). É, portanto, perturbadora para a autoridade que, por sua vez, intensifica a vigilância, a norma ou a disciplina.

As relações de diferença podem ser analisadas em aspectos muito generalizados, classes, estilos, tribos, etnias. A moda, definida como a prática das imitações por Gabriel Tarde, é tratada por George Simmel como o resultado de uma dualidade permanente, o desejo de ser igual e ao mesmo tempo ser diferente dos demais. Entre dois grupos (ou múltiplos) podemos visualizar inúmeras práticas imitativas, tanto através da história quanto nas manifestações cotidianas, e por onde podemos, junto com Bhabha, acompanhar as análises sobre a mímica e suas ambivalências.

A gênese da troca constante de modismos é tradicionalmente estabelecida pelos valores de nobreza, que na medida em que eram alcançados pelos mais pobres, eram substituídos. Essa prática acompanhou as transformações históricas e foram mantidas pela cultura ocidental mesmo que, com o tempo, outras condições e elementos tenham sido incorporados a essa prática.

Podemos refletir sobre os processos imitativos que alimentam o imaginário coletivo através da moda por inúmeros fragmentos do cotidiano, mas, sobretudo, pelos veículos de comunicação, da publicidade e da arte popular (especialmente a música, a TV e o cinema). As influências que eles exercem na construção do nosso modo de ser, e claro, consumir, geram efeitos sobre a produção de subjetividades. Até que ponto estas interferências atuam não sabemos medir, no entanto, os padrões estéticos, estilísticos e de consumo sugeridos podem produzir vários impactos sociais.

Por ser a TV um dispositivo que apela, conforme Fachine, “para sua vocação à estetização das experiências coletivas e à promoção de vínculos sociais (...)” e porque “os regimes de interação estão ancorados na produção de um sentido de participação e de presença” (2008, p.39), são para os programas de transformação da TV que dirigimos nosso olhar. Acreditamos que através destes programas televisivos podemos assistir às propostas mais evidentes de padronização. Pelbart diz que “forças poderosas e estratégias insuspeitadas redesenham, a cada dia que passa nosso rosto incerto no espelho do mundo” (2000, p.11), onde os aparelhos de captura e codificação alcançam nossas formas restando-nos estranhar “as maneiras emergentes de sentir, de fantasiar, de amar, de sonhar”.

Dando especial atenção ao fato das transformações da TV incluírem hábitos, casas, corpos, jardins, tudo devidamente adequado conforme os padrões socialmente aceitos como ideais, observamos que esta fórmula de felicidade e satisfação para os participantes também é

fórmula de sucesso e rentabilidade para os meios de comunicação. Os códigos das aparências são formulados, propagados e explorados, de modo que todos precisam corresponder a um ideário de beleza, um padrão quase irreal, por vezes de plástico, sem ofertar alternativas dentro das condições reais das pessoas. Os artistas da TV e os modelos das passarelas – que são os mesmos das revistas e demais veículos de comunicação (ou ao menos reproduzem um mesmo projeto) – são os exemplares a serem seguidos, desconsiderando a impossibilidade de vivermos 24 horas montados como para um espetáculo (incluindo os aspectos econômicos e de praticidade) ou sob os efeitos do *photoshop* fora do espaço virtual.

Na profusão de programas televisivos no formato de *reality shows*, ou que pretendem atuar na vida real, os que propõem a transformação da imagem também chamam nossa atenção pelas intenções dessas transformações estarem além da proposta apresentada de modificação de “aparência”, incluindo comportamento, valores e atitudes emocionais e mentais, fortalecendo um modelo de conduta consumista exigido como condição para manter o resultado alcançado.

Percebemos que, com a mesma intensidade com que os telespectadores ensejam viver as situações experimentadas nestes programas, vão assumindo novas formas de imitação, isso quer dizer que uma nova onda de fluxos é gerada. Deleuze e Guattari (1997, p.116) chamam essa troca de “exercício de agenciamento”, que tem duas faces: “maquinação de corpos ou objetos e enunciação de grupo”. Cada troca (condição que supõe elasticidade) ou avaliação de caráter serial (estoque gerado pela perda de interesse na troca) pressupõe novos agenciamentos, conforme a avaliação do último objeto percebido. Parece tratar-se do limiar “depois do limite” de que falam Deleuze e Guattari e que provoca novos agenciamentos. Alguns personagens de novelas podem se transformar em verdadeira pandemia e sua disseminação é reforçada pelos programas de transformação, porém com data de acabar, ou seja, até que ressaltem o modelo de novo personagem.

O limiar está "depois" do limite, "depois" dos últimos objetos receptíveis: ele marca o momento em que a troca aparente não apresenta mais interesse²⁷.

Inúmeras páginas pessoais na internet dão uma noção do quanto a interação, sobretudo em meios como a TV, é contagiosa. Muitos blogs reproduzem a idéia dos programas de transformação, as pessoas estão cada vez mais expondo seu “antes e depois” após uma dieta, uma cirurgia, quando passam a praticar exercícios físicos, fazem alguma

²⁷ DELEUZE; GUATTARI, op. cit, ibidem.

tatuagem, maquiagem de transformação. Essa noção confirma o espaço urbano como um espaço comunicativo e imitativo.

Confirma-se Gabriel Tarde quando diz que a moda é a mais perfeita fórmula de imitabilidade, mas cujos desdobramentos gerados transformam de tal modo as possibilidades que tornam “impossível” a produção eternamente serial, a imitação absoluta, ou “um mesmo tipo de homem com tiragens de várias centenas de milhares de exemplares” (2004, p.36).

Ao imitar, as pessoas são desprovidas de certa estrutura, provocando uma graduação na qualidade do que é imitado, o que por sua vez, gera uma incompletude no processo, conforme esclarece Bhabha. Na imitação, seu caráter parcial é dado, pois que ela nunca alcança o exato, o pleno, já que depende de certa limitação ou proibição e de estratégias para parecer conteúdo do próprio discurso autorizado. Por isso, a imitação faz comumente uso de estratégias como excesso, falta e de uma proliferação de “objetos inapropriados”, garantindo uma espécie de fracasso estratégico que aponta duas outras características: semelhança e ameaça. “A ameaça da mímica é sua visão dupla que, ao revelar a ambivalência do discurso colonial, também desestabiliza sua autoridade” (BHABHA, 1998, p.133), gerando um efeito profundo e perturbador.

Entre a mímica e o arremedo parece haver uma ameaça (e uma ironia): a mímesis é uma negação daquilo que imita, que desestabiliza a autoridade de quem é imitado. “O desejo de emergir como ‘autêntico’ através da mímica (...) é a ironia extrema da repetição parcial”²⁸. Segundo Bhabha, é essa “presença parcial” que articula as perturbações da diferença cultural, racial e histórica que ameaçam a demanda narcísica da autoridade (o olhar do disciplinado se desloca para a vigilância).

Bhabha chama de metonímias da presença a isso que vemos ocorrer no mundo de marcas e comportamentos idealizados da moda, que visa à uniformização, para classificar e identificar as pessoas no quadro de públicos-alvo, produzindo inúmeras “identidades” ou “efeitos de identidade” estereotipados, classificatórios e discriminatórios.

A moda, ou a prática das imitações que rege as práticas vestimentares, sobrevive considerando a diferença num “teatro de guerra”: a mímica rearticula a presença em termos de sua alteridade (exatamente o que recusa) e a novidade é discurso que garante a manutenção das marcas. No entanto, as alteridades, e/ou os deslizos vão provocando ranhuras nos padrões estéticos, propulsionam transformações, fomentam as mudanças prometidas constantemente.

²⁸ Idem, pp. 132-133.

As articulações contraditórias da realidade e do desejo (...) são o resultado de uma recusa que nega as diferenças do outro, mas que produz em seu lugar formas de autoridade e crença múltipla que alienam as pressuposições do discurso civil²⁹.

Talvez seja por isso que muitos estilistas não se cansam de declarar que é nas ruas que buscam suas inspirações para o espetáculo que apresentarão nas passarelas.

2.3. A *performance* nas passarelas

A moda deve ser pensada no âmbito da produção cultural e, dentro dela, do fenômeno da interação entre seus agentes, num processo que não cessa com a produção das peças do vestuário, mas que se recicla e se renova nas escolhas individuais, no ato de consumir, nos usos simbólicos que atribuímos a cada peça do guarda-roupa.

São cada vez mais freqüentes as “contaminações” produzidas entre a arte e o mundo da moda. De certa maneira, todos os elementos estético-formais ou simbólicos usados para analisar a arte podem ser encontrados nas imagens do cotidiano e, particularmente, na moda. Na medida em que os objetos do vestuário ganham os espaços dos museus ou que movimentos artísticos ganham as ruas, assimilamos com naturalidade esta aproximação contaminadora. Todavia, quando se trata de imagens cotidianas, de comunicação visual ou produção de massa, notamos certa resistência na manutenção dos mesmos critérios: os discursos são tomados como frágeis e superficiais, interpretados como elementos vazios de um espetáculo de intenções.

Maffesoli lembra a necessidade de deixar de lado o “moralismo intelectual” que circunda esta questão. Citando Michel Foucault, afirma a necessidade de abrimo-nos para a “estética da existência”, integrando o uso dos prazeres na compreensão da vida social (1996, p. 12). O objeto-roupa, ou a roupa-acontecimento, pode ser considerado em uma dimensão funcional, mas também em seus aspectos estéticos; pode ser arte e moda, sempre passível de ser sacralizada ou futilizada.

A Moda, a Arte e a própria Vida se equacionam, impossibilitando-nos de lançar palavras definidoras, mas viabilizando, no entanto, inúmeras reflexões, pensamentos geradores de novas possibilidades para imaginar e transformar paisagens e a nós mesmos.

²⁹ BHABHA, op.cit., p. 137.

A moda é espetáculo fortemente teatral. Mostrar a roupa não basta para o figurino cotidiano ou de espetáculo, é preciso desenvolver e apresentar um conceito e criar o personagem que atuará num cenário³⁰ bem produzido.

Toda a movimentação espetacular e glamorosa que vemos desfilar nas passarelas passa por um complexo processo de assimilação até o consumidor, interferindo na composição estética da forma com que este consumidor vai se apresentar.

O *mise en scène* das passarelas varia com as épocas. O andar das modelos, os olhares e poses dos catálogos, a linguagem e os trejeitos são assimilados pelo público que vai captando traços de estilos e de personalidades, até mais que os próprios modelos de roupas. O marketing deixa ainda mais claro este efeito dando excessiva ênfase às atitudes dos modelos (MESQUITA, 2007). É este o universo de comportamento que será assimilado pelo público, variando conforme o seu enquadramento de estilo, servindo para um tipo de sucesso pessoal que aponta ao que previu Andy Warhol, “15 segundos e nada mais”, ou ainda podemos pensar no conceito de *modus* de que trata Freyre.

Entre esses cotidianos, os modos, vários condicionados por modas e não condicionantes delas – de seres humanos comerem, beberem, vestirem-se, pentear-se, divertirem-se, amarem (...) afetados por modas, influenciados por modas, coloridos por modas. Modas que nessas suas influências sobre os seres humanos, podem ir além dos usos e modos, ao mesmo tempo, pessoais e sociais de homens, mulheres, crianças regularem suas vivências. Podem tornar-se modas de pensar, de sentir, de crer, de imaginar, e assim subjetivas, influem sobre as demais modas: sobre maneiras pessoais e gerais de indivíduos e grupos seguirem modas concretas (1997, p.39).

A *performance* vem ganhando espaço nos eventos de moda, claro que os desfiles já seriam por si só bastante performáticos, mas cresce o número de performances que ocupam o lugar das passarelas das semanas de moda e dos lançamentos de coleções. Estes eventos convergem para uma conexão cada vez mais forte entre arte e moda, multiplicando as experiências de estranhamento.

Foi o que aconteceu em 17 de junho de 2004, na São Paulo *Fashion Week*. Após os rituais do desfile do estilista Jum Nakao, subvertendo o protocolo, houve uma brusca mudança na iluminação e na música e as modelos rasgaram as roupas (confeccionadas em

³⁰ Villaça (2007, p. 185), sobre as revistas de moda entre os anos 60 e 70, lembra como os cenários sempre acompanhavam o tema editorial: “se a moda é verão, há uma praia ao fundo, se a moda é de noite, há um cenário mais glamoroso (...)”, sugerindo a ocasião a que cada roupa se destinava. As revistas vão adequando estes cenários aos comportamentos idealizados de cada época e estação de moda. A cada catálogo segue um tema. Até mesmo o processo criativo dos designers segue a prescrição de um tema para cada coleção, gerando todo este repertório cênico.

papel de seda). A platéia, após instantes de catarse se pergunta: o que é isso? O maior questionamento por parte dos jornalistas era se não seria melhor se o trabalho de Nakao fosse apresentado em uma galeria.



Figura 11: Desfile de Jum Nakao no São Paulo Fashion Week de 2004.

Reunindo moda, *performance*, escultura, fotografia, vídeo, música e design, Nakao e sua equipe abriram o espaço das passarelas para explorar a antiga e inseparável aproximação, ou melhor, a coexistência possível entre arte e moda³¹.

Tradicionalmente, a passarela é onde desfilam os padrões mais rígidos, idealizados conforme antigos critérios (que já vêm sendo discutidos no universo da moda). Casos de anorexia e morte de modelos levantam o debate social sobre a magreza excessiva, conseqüentemente, a rigidez dos padrões estéticos vem sendo questionada. Os próprios

³¹ OLIVEIROS, Ricardo. A moda como manifesto da arte, p. 56. In: Revista Cult nº 82.

profissionais da moda e algumas modelos dividem-se entre apelar pela magreza e/ou lutar pela saúde. Afinal, este corpo das passarelas também pode desfilas pelas ruas.

- Gosto de calças que me deixem, aparentemente, magra e "sem bunda". Eu sou cheia de traumas... como eu disse, queria ser uma taboa! (...) Às vezes eu uso saias e vestidos, mas no geral prefiro calças. São mais confortáveis e me deixam mais magra. Preocupação excessiva com o peso... Não faço regime, pelo contrário, como demais. Acho que por isso estou sempre preocupada (S.G.F.).

2.4. Corpo e moda

Os corpos, mesmo nus, estão sempre cobertos de cultura, nos vestimos com inúmeros recursos tanto materiais quanto subjetivos que, criados e disseminados por modas, aceleram nosso potencial mutante, dobrando e desdobrando nossos corpos, provocando movimentos inesperados.

Os corpos são territórios de transformação e sofrem interferências conforme as técnicas e os desejos de cada época e lugar, sendo re-inventado e re-desenhado, principalmente através da moda. Das curvas das atrizes nos anos 50, atingimos a magreza idealizada nos anos 60, intensificada nos anos 70, para depois transformá-lo na escultura de músculos nos anos 80, retornando ao ideal anoréxico nos 90, para finalmente, nos anos 2000, flutuarem entre real e virtual. Ainda nos propomos uma nova interioridade pelas profundezas do corpo de carne, osso e DNA. Aplicações e cirurgias estendem os limites das alterações. "A anatomia não é mais um destino, mas uma matéria-prima a modelar" (LE BRETON, 2003, p.28). Canevacci (2008) aponta ainda um corpo-panorâmico, cujo sentido é dado a partir de inúmeros atravessamentos, numa estranha erótica (de atrair e ser atraído), fundindo o corpo do sujeito e o corpo do espaço.

Sendo produto cultural e histórico, todo corpo busca imprimir em si os signos que o representa. A roupa, longe de ser utilitária é portadora de signos. É descrita como nossa segunda pele, o primeiro artifício que molda a imagem ideal de uma sociedade. Conseqüentemente, as marcas da sociedade de consumo estarão pregadas aos corpos.

Para ajustar estes corpos, a moda promove uma enorme ginástica social, com movimentos de captura e escape. Performances sociais idealizadas sobrevivem ao lado de performatividades transgressoras, ou seja, além de consumir propostas rígidas de corpos para

cumprir determinados papéis sociais, também construímos corpos flexíveis, que assumem posturas de vida mais autônomas.

As roupas, como nossas extensões, fabricam os corpos metamórficos com os quais participamos do jogo mimético da moda. O potencial de nossas roupas vai além das aparências, elas se acoplam em nós, transformando nosso porte e alterando nossos sentidos.

A roupa é usada com artifícios, truques de efeitos estéticos, numa plástica ordinária produzida por peças que simulam partes do corpo, produzindo seres montados, prontos para romper limites. Ao nos vestirmos criamos corpos instantâneos que, precavendo-se ou não de exageros, fazem emergir novos formatos de corpos, irônicos e paradoxais. Essas montagens podem expressar conformismo (quanto aos modelos copiados) e inconformismo (quebra de regras).

As transformações de que tratamos são denominadas como técnicas corporais por Marcel Mauss (1974), que nos define como construtores de nosso próprio corpo em interação com os outros corpos. Algumas técnicas de transformação são conhecidas como aloplásticas (espécie de próteses), pouco duráveis ou que substituem parte do corpo por material inerte, como a maquiagem, as vestimentas e os ornamentos; e outras, as autoplásticas³², mais invasivas, como o *piercing*, as deformações, as mutilações e a cirurgia plástica.

O que não faltam são recursos para que possamos assumir novas dimensões e produzir novos gestos através das alterações perceptivas provocadas pelas roupas ou demais objetos que propõem extensões humanas na fabricação de um corpo ao alcance do que podemos consumir: lentes de contato coloridas, perucas e similares, unhas e cílios postiços, saltos altos, cintas, são alguns exemplos. Calcinhas, sutiãs e até cuecas, são encontrados com enchimentos, frontais ou traseiros, em gel ou espuma, que produzem efeito de silicone. A sensação de seios maiores e empinados está à venda, um bumbum irreal mantém em maior proporção minha satisfação pessoal e ninguém (ou nenhum perfil identitário) é ignorado na vertigem dos acontecimentos comerciais.

Mas a gordura, a desproporção, a deformidade, o torto, as rugas, as estrias, as celulites, dificilmente encontram espaço frente a certo “corpo da moda” que quer seduzir, envolver a todos. As ‘imperfeições’ devem ser escondidas a todo custo quando a pretensão é seguir determinado padrão estético (especificamente jovem, são e magro).

³² Os termos “aloplástico e autoplásticos” são usuais na medicina ao se tratar de próteses. Outra referência é Jean Maisonneuve ao classificar as transformações corporais utilizando-se destes termos (apud CIDREIRA, 2006, p. 21).

Os despradronizados são fabricados pelo mesmo sistema que os condena, exigindo hábitos e resultados contraditórios e inalcançáveis. É do stress, *fast foods* e sedentarismo que surgem corpos dissonantes do ideal fabricado pela mídia. Por tantos e tão velozes os dispositivos-moda que já não damos conta das mudanças físicas que a publicidade nos dita, e diante de tanta liberdade para modificar o corpo enfrentamos o risco de assumir comportamentos contraditórios, patológicos ou compulsivos, contribuindo para a proliferação de transtornos corporais que cada vez mais absorvem novas vítimas e engordam dicionários médicos.

A fabricação de fórmulas estéreis (uma sucessão de mulheres loiras, altas e magras entre outras identidades), multiplicadas excessivamente parecem confundir mais do que nos orientar e facilitar nossas escolhas.

Seria torturante se não existisse qualquer padrão de comportamento pelo qual pudéssemos nos pautar em nosso dia-a-dia. As convenções existem, afinal, para garantir um certo entrosamento, um consenso e, por conseguinte, uma comunicação entre nós (PRECIOSA, 2007, p. 30).

Como alerta Rosane Preciosa, o perigo está no excesso de padronização, na perda da autonomia e do poder de escolha. Redundando na estagnação do ser, que acaba transformando o viver em sobreviver.

No entanto, enquanto determinados modelos de corpos são ofertados, a partir destes mesmos modelos, vemos surgir novas referências, novas fórmulas inventivas com as quais podemos nos esculpir. Apropriando-nos de idéias surgidas do enlace entre imaginário e real, projetamos desejos e novas invenções de si e, mesmo contraditórios, os imaginários que selecionamos revelam as reais circunstâncias de nossa autofabricação, como lembra Beatriz Jaguaribe (2007, p. 154).

Conseqüentemente, não podemos mais dizer que haja um “corpo da moda”, mas inúmeros corpos que se conectam à modas, que montam-se conforme alguns modelos que ela fornece. Os corpos se oferecem através de uma “atitude de moda” que é performática, fetichista e conectada às redes de cidade e demais corpos.

Assim, podemos dizer que a moda aciona comportamentos de moda, “o estilo importa mais que a roupa” (MESQUITA, 2007). Disseminada, a *performance fashion* pode ser vista por toda parte, captada pelos mais diferentes corpos.

2.5. Fórmulas e formulações de vestir

Se entre as formas de vestir há os que escapam à moda precisamos, com urgência, analisar as formulações destes outros modos de vestir, não para definir um modo ideal ou predominante, mas para nos enveredar na multiplicidade de modos, que não constam nos receituários, mas que se tornam moda mesmo assim.

A potência das minorias não se mede por sua capacidade de entrar e se impor no sistema majoritário, nem mesmo de reverter o critério necessariamente tautológico da maioria, mas de fazer valer uma força dos conjuntos não numeráveis por pequenos que eles sejam, contra a força dos conjuntos numeráveis (...) (DELEUZE;GUATTARI, 1997, p. 154).

Se lembrarmos que o conceito matemático de moda é o do “valor que mais predomina”, podemos então afirmar que começamos a assistir, neste campo, ao paradoxal fenômeno de “estar na moda” saindo fora dela, ou seja, de quando o valor singular torna-se moda.

Os espetáculos, por diversos que sejam, são tão iguais e, pior, são entediantes. A ruptura delicada, quase invisível, que costura no cotidiano, transformações duradouras é, acredito, muito mais potente que a paisagem apocalíptica (BRANDÃO, 2009).

Ao lançarmos um olhar mais atento sobre os fluxos das cidades podemos nos deparar com formulações vestimentares que por toda parte surgem ao revés da moda. Como o casal Beth e Davi que é freqüentemente encontrado em eventos de música em Cuiabá. Ao conhecê-los iniciamos um ciclo de entrevistas, entre os meses de abril e junho de 2009, na residência do casal, também registrada em ensaio fotográfico produzido por mim e Thaís J. Castro, em agosto de 2009, onde fomos sempre carinhosamente recepcionadas.

Entre as poéticas do vestir, seguimos os passos do casal Beth e Davi. Por onde andam atraem olhares de admiração e espanto, diante de uma maneira de se apresentar que desafia pudores e regras, apostando na alegria e na coragem de reinventarem suas imagens pessoais e sociais, seguidamente, principalmente através do vestuário.

Beth é educadora e cantora; Davi é projetista, pintor, compositor, poeta e escritor. Na fusão de linguagens nossos *performers* sempre se vestem com muitas cores, complementos e brilho, desta forma, se despem dos elementos sugeridos/ditados pelos manuais e, num processo de criação compartilhada, inventam modos próprios de vestir, nos

fazendo pensar que o acoplamento corpo e roupa também pode ser uma “obra aberta” (ECO, 1988).



Figura 12: Beth e Davi. Peças importantes para movimentar nosso percurso pela moda contemporânea. Foto: Thais J. Castro, 2009.

Eles se conheceram ainda muito jovens, participando de movimentos artísticos como teatro e música em plena efervescência dos anos 1970. O namoro era colorido com presentes como colares de sementes que eles mesmos faziam. Com as constantes serenatas de Davi, Beth se acostumou a dormir com o rosto maquiado, como gosta de fazer ainda hoje. O espírito zombeteiro de Beth ignora a cosmética (noturna saudável) prescrita nos manuais de saúde e beleza da pele; dormir parece ser igualmente um gesto estético.

No fim dos anos 1980, envolvidos com a música e com os filhos crescidos, o irrequieto casal pode finalmente realizar diversas viagens, através das quais perceberam/conquistaram uma rara liberdade de diferenciarem-se no modo como compunham

suas próprias roupas. Pode-se dizer que simultaneamente deram início a outra viagem muito particular, intensiva, que dispensa o deslocamento físico, mas que fizeram ressoar em seus corpos. Essa atitude para com os modos de vestir está, curiosamente, em plena conformidade com os elementos que orientam a moda contemporânea e onde podemos estabelecer alguns paralelos com a arte.

Ter um estilo não faz mais sentido num espaço de misturas como o da moda. Já não há um lugar seguro para nos atracar e estabelecer definições, a busca do entendimento do que está próximo é sempre difícil, quanto mais quando somos partícipes dele e também quando admitimos nossa multiplicidade.

Se fossemos definir o estilo de nossos personagens deveríamos dizer, provavelmente, que se trata de uma mistura “afro-indiana-egípcia-hippie-cigana” ou qualquer nova nomenclatura que pudesse dar conta da profusão de informações. Um transbordamento de estilos, uma imagem exacerbada, como um tipo de atitude que se espalha nas pequenas situações vividas no cotidiano. Nossos personagens não cabem em clichês empobrecedores de nossas percepções domesticadas, disciplinadas, nem suportam os adjetivos ofertados em grande escala no mercado e que sufocam a nossa “multidimensionalidade”. Parece-nos que o nosso casal configura essa espécie de espaço fomentador de poéticas incomuns e inclassificáveis.

Ao encontrar diversos materiais, Beth e Davi estabelecem várias e inusitadas combinações e quando julgam terem encontrado uma forma nova, um “novo visual”, se fotografam, alimentando sua coleção de objetos únicos e também garantem que não repetirão a composição. As peças individuais são sempre reformuladas e re combinadas para a criação de novas roupas. Lenços e tecidos com caimento são as peças-chaves no guarda-roupa de Beth, elas são amarradas aleatoriamente conforme as formas com que o tecido vai assumindo. Esculpe-se em cada vestido.

Isso que se dá com Beth e Davi pode ser encontrado em vários blogs de moda onde as pessoas se fotografam e a partir das imagens discutem e trocam sugestões. Alguns fotografam pessoas pelas ruas, divulgando composições interessantes. Paris, Milão, Londres, Tóquio, Nova Iorque, as capitais da moda, vão sendo visitadas virtualmente. As múltiplas referências internacionais invadem e são invadidas pelos indivíduos através da costura de idéias e imagens trocadas através da Internet.

A globalização permite o jogo das formas socializadas e descentralizadas. Os meios de comunicação multiplicam as experiências interativas que intensificam as dinâmicas de

transformação do mundo, das possibilidades de ser, dos modos de estar, tornando possível a diversidade e a particularidade na composição corporal em qualquer lugar do mundo, implodindo com o clássico papel das revistas de moda que funcionavam como fontes abalizadas de informação para os que estavam em busca de uma “roupa adequada” e como cartilhas sofisticadas para a reprodução de modelos. Parece que essa hegemonia das revistas vem sendo ameaçada. Hoje elas convivem com as sugestões de muitos espaços tecnológicos, mais democráticos no sentido em que oferecem uma variedade de opções, sem estabelecer determinismos e apostando na criatividade individual. Atentas a esse protagonismo dos indivíduos, algumas marcas já produzem roupas multifuncionais, peças que podem ser usadas como saia, vestido ou blusa, da mesma forma que Beth faz com suas amarrações de lenços e tecidos variados.

As interatividades permitidas nos espaços virtuais fragilizam as imposições mercadológicas. A criação pessoal escapa ao controle das corporações, enquanto que a comunicação virtual se constitui em espaços de livre circulação de informações e de troca de experiências, onde os sujeitos são capazes de estabelecer escolhas, de apropriarem-se livremente dos objetos, numa sucessão de gestos mínimos, mas potentes, de resistência e de exploração da capacidade criativa.

Desde a década de 1990, cresce a divulgação de um novo conceito de produção individualizada ou singularizada na moda, a customização, que começou a ganhar espaço contra a pasteurização das aparências. Na customização, ainda que tenham uma base padronizada, o usuário faz alterações nas roupas para que se tornem exclusivas. No entanto, segundo a produtora e consultora de moda Silvia Barros (2009), as marcas de moda lançaram a idéia de customização visando não a liberdade de composição individual, mas a clientelização.

No embate entre as estratégias mercadológicas e as táticas do consumidor, assistimos ao que Michel de Certeau chama de “maneiras de fazer”, ou “performance dos praticantes” que, articuladas sobre os detalhes do cotidiano, possibilitam pequenos sucessos: “vitórias do fraco sobre o mais forte” (1994, p. 47). A falta de dinheiro e a busca nostálgica de elementos do passado incluíram os brechós no circuito da moda, tornando possível a mistura do que se usou em todos os tempos. Em uma situação em que os elementos da moda vão se tornando cada vez mais fragmentados, “quando todos os comprimentos e amplitudes são possíveis, quando uma multidão de estilos fica lado a lado”, o paradoxo parece se realizar:

torna-se difícil estar fora de moda (LIPOVETSKY, 2007, p. 142). Talvez a moda venha a ser exatamente aquilo que lhe escapa. Como isso se configura, não sabemos.

Beth e Davi talvez saibam quando dizem: “o estilo é despentear”. A brincadeira consiste na produção de um modo de ser e viver impregnado de inventividade, que vai da roupa a casa em que moram. Beth declara que “falta coragem às pessoas para construir felicidade, produzir a sua auto-estima. Estar feliz é se assumir para o outro, não importando se está agradando ou não”. Quando alguém diz que é uma “pessoa diferente”, Beth rebate dizendo que é uma “pessoa igual”, mas o visual que cria para si é que é diferente e todos podem agir com a mesma liberdade com que ela o faz. Registramos aqui o que Preciosa fala sobre esse tipo de coragem experimentada por Beth:

(...) é preciso ter coragem para liberar espaço para certas vivências que destoam das formas domesticadas e costumeiras e abraçar uma infatigável ‘esfera de produção de si mesmo’, em que viver é dizer sim à eterna desacomodação de si. (2007, p. 52)

Nos preparativos das bodas de prata, os amigos se inquietaram na expectativa de saber como se vestiriam, fizeram apostas e adivinhações, o que os motivou ainda mais no esforço de criarem algo realmente especial. Um esforço sem muitos planos: não definiram nada de específico, simplesmente compraram tudo o que gostaram e começaram a testar as combinações.

Essa tomada de liberdade é o diferencial e, claro, o espetáculo criado em torno da imagem também nos remete às características cruciais do mundo contemporâneo como a participação dos espectadores, o envolvimento, a recepção, a curiosidade. Tal como na arte, que afasta de si a idéia de “obra” e elege o processo como o fim em si mesmo - também na moda, ou nessa moda fora do circuito oficial-, o percurso da criação importa tanto ou mais que o resultado, permitindo que a moda mostre-nos “a pluralidade das relações que vão constituir a pessoa na sua relação consigo mesmo, com outrem e com o mundo” (MAFFESOLI, 1996, p.316). Maffesoli diz que a teatralidade cotidiana não é simples frivolidade, mas um importante instrumental para compreensão da estrutura orgânica e que se faz necessário “empenhar-se em descrever os estilos, a reconhecer ritos, a captar modos de fazer e de dizer que caracterizam as sociedades”.

A comunhão de opiniões e informações impulsiona a invenção, a coletividade e gera moda. Não uma moda que fala da arte ou vice-versa, mas que se constrói como tal, híbrida, difusa e imprevisível.

3. SUBJETIVIDADE: O DESIGN DE SI

*Quando escrevo, visto-me solenemente.*³³

3.1. Autobiografias impressas no corpo

Michel Serres, na obra *Filosofia Mestiça*, usa a figura de um Arlequim, o imperador da Lua, que depois de viajar diz a seu povo que não há nada de novo sob o sol, quando o público o desafia apontando seu casaco, “– Tu te vestes como o roteiro de tuas viagens?”. Seu casaco era como um mapa do mundo, casaco-paisagem:

Zebrada, tigrada, matizada, mourisca, recardada, entristecida, açoitada, lacunar, ocelada, multicolorida, rasgada, de cordões atados, de fitas cruzadas, de franjas puídas, inesperada em todo canto, miserável, gloriosa, magnífica de cortar o fôlego e de fazer o coração bater (SERRES, 1991, p.03).

Arlequim vai se desfolhando como uma alcachofra, retirando vários casacos, todos constituídos com um *patchwork* interplanetário, feito de remendos de tecidos compósitos que, com suas camadas de sentidos, estampas e fiapos desenham o percurso e marcam a presença humana.

Mas quando cai ao chão o último traje/disfarce – quando o Rei estaria, enfim, nu – um segredo igualmente complicado se revela: a sua pele também é um casaco, é toda tatuada, e a revelação confunde ainda mais a platéia (SERRES, 1991). O casaco do Arlequim ilustra bem a riqueza e a complexidade das misturas, sempre presentes nos objetos e em nós mesmos, viventes dentro de um processo que não cessa.

A roupa desvela o corpo e revela que artifício e natureza não se separam, pois estamos sempre vestidos de cultura ao modo de uma segunda natureza. Arlequim despido enfrenta olhares e se mostra múltiplo.

Assim como a tatuagem se impregna na pele humana, a moda imprime na roupa os resultados de seus fluxos, transferências e traços estéticos, e até étnicos, com que se nutre e se constitui. Ninguém permanece intocável na troca de informações, nos encontros e desencontros estabelecidos mundo afora. Pelos desdobramentos das transformações culturais, percebemos os objetos que nos circundam como mediadores das relações dos sujeitos entre si e entre os sujeitos e seus objetos.

³³ PESSOA, Fernando. In: *Autobiografia sem factos*. Assírio & Alvim, Lisboa, 2006, p. 287.

O olhar quando tateia os objetos é como se percorresse o universo que ele manipulará para seu uso, a viagem do rei-arlequim. Os espaços de comércio popular, como o da figura abaixo, representam a diversidade do armazém cultural, a vitrine barroca.

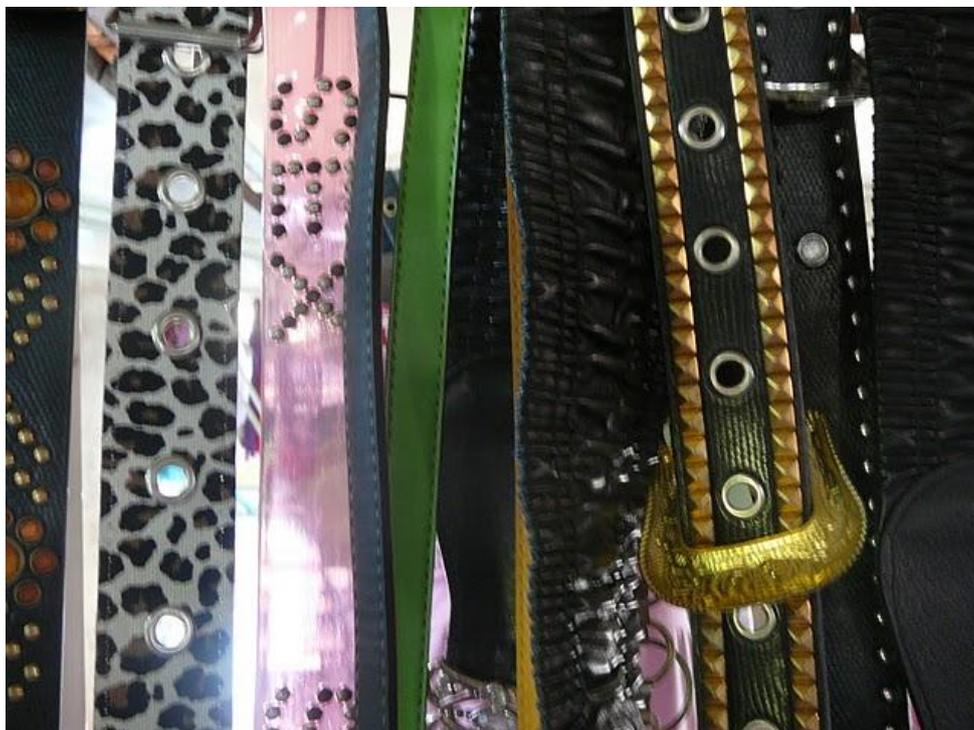


Figura 13: Mercado do Porto, Cuiabá, 2009.

As transformações dos objetos e de seus usos são os sinais das transformações sociais e tecnológicas. Diante de um mundo de fronteiras que se rompem e se estreitam, as mudanças ficam ainda mais expostas nos objetos. A moda ocupa o espaço global, absorve todas as referências internacionais, liquidifica as misturas e as devolve ao mundo. A moda fornece novas oportunidades a seus objetos, suas funções e atribuições simbólicas são diversificadas.

Para Baudrillard (1969), com a mobilidade e a multifuncionalidade os objetos tornam-se liberados de suas funções tradicionais, - “puras”, ao sistema de produção se associa o - “combinatório universal da moda”, as condições atuais de produção e consumo não se dissociam da cultura; ou seja, um casaco não é só um casaco, mas uma combinação de desejos, necessidades e troca de necessidades.

Le Breton (2003) diz que é no corpo que o homem projeta seus saberes, num arranjo a que compara a uma fantasia de Arlequim, composta de claros e escuros, zonas de sombras,

confusões e abstrações. Onde cada um formula sua visão particular de corpo, desconsiderando as contradições e a heterogeneidade de fontes de conhecimento usadas. A montagem é feita com o que está disponível, mesmo parecendo descombinado.

3.1.1 A comunicação: escrita, vista, vestida...

A roupa é linguagem quando fornece informações sobre quem a usa, assim como as coordenadas geográficas foram impressas na roupa do arlequim. A não ser que, deliberadamente, num gesto de contra-informação, pretenda-se enlouquecer a linguagem, sabotá-la, ou fazê-la gaguejar como diria Deleuze. Talvez seja esse o momento (provavelmente o único) em que a moda toma o desvio da arte, ao romper com o império da significação. Mas, não é exagero dizer que, em geral, a vestimenta se organiza através de signos conhecidos e decifráveis, públicos, como ocorre em toda linguagem. As mensagens visuais transmitidas pela aparência vão sendo selecionadas na montagem que fazemos frente ao espelho.

Os historiadores, em geral, adotam a abordagem da vestimenta como linguagem e seu trabalho resulta na interpretação dos signos aí organizados. Daniel Roche aponta que o vestuário do século XVII fala de muitas coisas ao mesmo tempo, mas lembra que essa linguagem nem sempre significou a mesma coisa, e que, a moda, ao lidar com características fixas e móveis, “aprendeu a jogar com todas as possibilidades da linguagem para acelerar o consumo” (2000, p. 257).

Enquanto para a historiadora Alison Lurie (*A Linguagem das Roupas*, 1997), a moda é linguagem com toda uma estrutura que a ordena, para Toby Fisher (*O código do vestir*, 2001) ela se constitui de códigos vestimentares combinados. Outros autores, como Malcolm Barnard (*Moda e Comunicação*, 2003) consideram esse tipo de abordagem muito mecanicista, e discordam da abordagem do vestuário como emissor de mensagens, ainda que admitam existir aí uma espécie de comunicação que resulta em interação social.

Neste caso, a comunicação/linguagem visual funciona como prolongamento da figura humana estabelecendo vínculos de recepção e de interação mais complexos do que simples combinação de símbolos. Vestir como um meio interativo de falar de si.

O homem contemporâneo é, mais do que nunca, massa de modelar, que se produz e se expressa conforme o lugar/ambiente que frequenta ou a que pertence, sempre

transitoriamente. E a roupa é um dos elementos que compõe a modelagem, permitindo que se apresente outro dentro da variância dos contextos nos quais necessita atuar. A roupa é a projeção de curto alcance e largamente percebida; nelas gritamos, eu estou assim!

Importante frisar que, embora a roupa seja usada como exemplo prático, o vestir envolve uma série de outros elementos e recursos, como os já tratados anteriormente, além, é claro, dos aspectos subjetivos, considerados fortemente.

A performatividade vestimentar pode então ser considerada como uma prática autobiográfica que aposta na combinatória de vestuário e gesto. O gesto não tem um conteúdo específico, mas amplia o campo semântico, e a ênfase na corporalidade produz a recriação de sentidos novos. Talvez seja por isso que o ato de vestir seja tão complexo e elaborado, que necessite de tão alto investimento.

Nesta prática de falar de si, observamos a fragilidade de interpretar esta ou aquela maneira de vestir. Esta perspectiva contraria algumas determinações simbólicas e estereotipadas muito usadas como estratégia de consumo e confirma os aspectos subjetivos, comportamentais e sensitivos. A publicidade de moda, especialmente, já vem se dando conta disso, e começa a propor “ao sujeito um acionamento de seus órgãos de sentido (...) importante vetor para que ele se perceba potencializado para desenvolver um percurso de consumo³⁴”. A multisensorialidade é cada vez mais explorada no cenário de consumo e seus efeitos são imponderáveis. Mas são, sem dúvida, o resultado de como a moda capta os traços do tempo, e assim, se mantém atualizada.

- Será que essa blusa preta não vai ficar muito escura pra hoje? Não seria melhor por branco ou um rosa claro pra combinar com o dia? Ou "hoje vai chover, vou usar cinza, melhor não abusar das cores" (B.F.F.)

3.1.2. Do prêt-à-porter ao prêt-à-interpréter

*Põe a roupa que o santo vem. No que põe a roupa o santo vem sem nenhum problema.*³⁵

³⁴ DEMETRESCO, Sylvia, MARTINS, Marcelo M. “Estetização espetacularizada do *design* que já pode virar moda”. In: **Corpo e moda**: por uma compreensão do contemporâneo. /Ana Cláudia de Oliveira, Kathia Castilho, organizadoras, _ Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008, p.270.

³⁵ Regina Muller, antropóloga, declaração para o vídeo documentário *Qual é a moda? Sentidos do vestir no contemporâneo* (55min. VHS. 1998. Realização: Paleo TV. Direção: Cristiane Mesquita e Malu Pedrosa) e publicado em <<Cf>> MESQUITA, Cristiane. *Moda contemporânea*: quatro ou cinco conexões possíveis, 2007.

O artista ao se cobrir, no lugar de cobrir a tela, revela suas contradições investindo na transposição da fronteira entre o tangível e o subjetivo. O que acontece quando este artista se olha no espelho, já que nunca é o mesmo? Como desenha sua silhueta e metamorfoseia esse perfil sempre novo e, no entanto, o mesmo? Como elaboramos nossas praticas performativas cotidianas em variadas situações, em ações corriqueiras como a de nos vestir?

- Não sou igual todos os dias mesmo, ou sou igual para todos, mas não dentro de mim (A.H.F.).

A indumentária pode, quem sabe, mostrar nossos ajustes e desajustes, registros de histórias (modos de ser), de sonhos e fracassos. Podemos, através do vestuário, descrever toda uma linguagem, mas o ato de vestir (independentemente dos signos e significações que estariam envolvidos neste ato) pode nos levar por onde pretendemos: refletir a partir da prática cotidiana, numa dimensão que escapa à moda, mas que é de total apropriação do ser ordinário com todo seu potencial criativo.

Na *performance* muitos artistas exploram o vestuário como seu principal recurso fabricando roupas que são verdadeiras extensões do corpo. Se muitas vezes eles não usam roupas, se deixam vestir pelas interpretações culturais, mas também pelos afetos da nudez.

É o corpo que transporta destinos de corpos e coisas, pois para existir precisamos levar algo, o corpo parece não se bastar, necessita assumir novas dimensões. A estas extensões (ou próteses) podemos dar nomes como chapéus, bolsas, sapatos, anéis, calças... ou fantasias, desejos, intenções, intensidades...

Lygia Clark diz que quando o artista usa um objeto do cotidiano ele pensa fornecer ao objeto um valor poético, o papel do artista será o de fazer o participante atuar, como que revelando o conteúdo de um ovo.

Se pensarmos no ser ordinário como construtor de um processo artístico ao se vestir, de atribuir ao objeto-roupa valores que destacam o que Suely Rolnik chamaria de um “manancial germinativo”, então um “(...) corpo vibrátil expõe-se às exigências da criação”³⁶.

O ato de vestir é fruição, verbo que atija experiências de criação.

³⁶ ROLNIK, Suely. “Lygia Clark e o híbrido arte/clínica”.

A noção de corpo vibrátil é desenvolvida por Suely Rolnik. Segundo a autora, designa a capacidade de todos os órgãos dos sentidos de deixar-se afetar pela alteridade. Ela indica que é todo o corpo que tem tal poder de vibração às forças do mundo.

Rolnik diz ainda que, além de desmistificar o objeto, aproximar arte e vida cria espaço para a imprevisibilidade e, na medida em que confere profunda aproximação com a vida real, toma mais distância dos museus (espaço sagrado das artes).

A roupa é para ser tocada, vestida, é da ordem do que Lygia Clark chamou de “vivência do sentir”, objeto de sensações que toma a forma tridimensional dos corpos. Há um encontro de corpo e roupa (às vezes, desencontro), uma conexão corpo-objeto ou, como falam Maturana e Varela (1980), uma enação em que os elementos (corpo e roupa) se produzem (e se modificam) mutuamente.

A roupa do artista comumente é pensada/escolhida para além de sua funcionalidade, isso todos sabemos. Mas, mesmo em menor grau, não é isso mesmo o que nos passa?

- Visto primeiro as roupas chamadas íntimas, que são íntimas mesmo, porque ficam coladas na gente. Mas as outras roupas, para mim, são íntimas também. (...) Às vezes, me sinto feliz com minhas roupas, como se elas fizessem parte do meu psiquismo. E não gosto de me mascarar por meio delas, ou seja, ir a um casamento com roupas chiques que não condizem com o que gosto de usar, de modo que, com o passar dos anos fui me fortalecendo para não usar o que os outros esperam nessas ocasiões, mas sim o que eu quero. Percebi que é possível manter meu estilo mesmo para ir a um casamento ou formatura, eventos nos quais a burguesia gosta de se exibir (W.B.F.).

- Geralmente eu avalio a roupa, os sapatos e as bolsas (mesmo a cor) em função do meu estado de espírito e do meu conforto. De resto, quanto a roupas, só vejo se está limpa e não muito amassada (se estiver só um pouco amassada, do tipo que no corpo se ajeita, vai que vai) (V.I.F.).

Voltamos a De Certeau e na necessidade de pensarmos nas maneiras de empregar e manipular os produtos que consumimos. Propomos então, organizar as ações de vestir conforme momentos fundamentais, nos quais, todos nós participamos de uma maneira ou de outra. A rotina pode ser este primeiro momento, o paramentar-se para as funções de trabalho, outro, o vestir-se e desvestir-se para um banho, para começar ou finalizar o dia, um terceiro. No que in-vestimos nestes momentos?

- Quando vou me despir, primeiro tiro o sutiã (essa algeia). Depois a parte de baixo e depois a blusa... (W.B.F.).

Mas se pensarmos que a rotina se constitui em pequenos rituais (ritualidade e performatividade caminham juntos).

- (...) Mas quando vou me despir para transar, primeiro tiro a blusa, depois o sutiã, depois o resto (W.B.F.).

- Momentos diferentes, eventos especiais, quando são previamente planejados, em alguns casos, possuem rituais diferenciados com maior dedicação à prova de roupas e maquiagem (C.A.F.).

Muitos discursos sugerem pensar a roupa como algo que reflete externamente processos internos; no entanto, não podemos desconsiderar o inverso, a roupa como agenciamento da forma, de um estado de espírito, e da disposição para a ação. Ao dizer que usamos uma roupa para “expressar” algo em nós, que segue um clichê de pensamento sobre nossa relação com a roupa, pois supõe um “nós” fixo, essencial e uma roupa que é apenas objeto, ignoramos o mais importante do processo: da roupa como produtora (sujeito e não objeto) de sua capacidade de afetar-nos.

A reconexão arte e vida nos livra da dicotomia que se transformou em senso comum e libera corpo e roupa, principalmente das roupas que funcionam como senhas para assumir determinados comportamentos ou papéis sociais, um *prêt-à-porter* que sugere um *prêt-à-interpréter*. A uniformização é um exemplo do esforço para colar um modo de vestir a um jeito de ser, ou, ao contrário, um comportamento idealizado como se fora próprio de um tipo de roupa. Neste caso, observamos os espartilhos criados para conformação de um corpo feminino dócil, num momento. Agora, vestir espartilho parece acionar um comportamento fetiche, supõe um corpo sexualmente liberado, contraditoriamente, dentro dos ajustes da peça bem apertada.

Os experimentos de Lygia Clark atribuem ao ato aquilo que confere intensidade aos objetos inflamando a percepção e a cognição. Os “objetos relacionais³⁷” ajudam a pensar a roupa em suas reais potencialidades, fornecedora de novas consistências subjetivas à nossa forma, renovando este ou aquele outro corpo que possuímos/engendramos no momento.

Possuímos e somos possuídos por roupas dispositivos, máquinas de vestir e de se produzir, de fazer ver e falar. A partir daí podemos perguntar: qual a roupa que nos possui?

- A roupa que me possui é a que permite que meu corpo seja e esteja pronto para o que der e vier... (G.J.F.).

³⁷ No trabalho “Estruturação do Self” (1976 a 1988) de Lygia Clark, a artista investigava a experiência corporal do receptor como condição para realização da obra de arte. Alguns elementos utilizados no trabalho receberam denominação específica, outros sofriam modificação do nome e ainda outros não possuíam nome algum, enfatizando, com isso, que a obra não se finaliza no objeto, mas na sua essência relacional. Recebem, então, a denominação genérica de “objetos relacionais”. Em 1974, Lygia os renomeia de “Fantasmática do Corpo” quando a questão se mobiliza na memória corporal do receptor, como se os objetos convocassem fantasmas. In: ROLNIK, Sueli. “Breve descrição dos objetos relacionais”.

Disponível em: < <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricao relacionais.pdf> > Acesso: 06/07/2010.

- A roupa que me possui é sempre a que não tenho, ou a que não me cabe (em todos os sentidos) (A.K.F.).

- Tantas roupas me possuem, nem posso passar perto do shopping...(S.G.F.)

-Minha roupa, muito mais do que um estilo, é a tradução perfeita da minha postura de cidadão no mundo (M. L.M.).

- Ainda não encontrei aquela que me fizesse esquecer que por baixo dela estou nua, vulnerável, desprotegida e susceptível... Mas seria facilmente possuída por alguma coisa do tipo que me confere super poderes (F.M.F.).

Para o corpo-desejo, a roupa não pode ficar invisível, as roupas são codificadas, pregam-se etiquetas, marcas, letreiros (o uniforme, a roupa mais plenamente codificada).

São também os estilos que estão à venda para o consumo de vários modos de ser. Se a personalidade é afável, a textura e as cores ideais serão sóbrias, a romântica e sensual usa decote em V, para a sofisticada o tecido é fino, e o indivíduo composto..., bem, este deve usar texturas, comprimentos, cores, tudo mediano. Algo parece não mais caber. Rolnik diz que “a imensa diversidade e densificação de universos que se miscigenam em cada subjetividade torna suas figuras e suas linguagens obsoletas muito rapidamente, convocando-a a um esforço quase que permanente de reconfiguração”³⁸.

3.2. Roupas Dobradas

*Não há necessidade de objeto: é o ato que engendra a poesia*³⁹

Se a viagem pela subjetividade começa pela pele, esta que seria o contorno da nossa existência, a que molda nosso perfil, e se cada dobra da pele corresponde a uma forma de existir, como sugere Suely Rolnik; a nossa segunda pele, dobrável por princípio e força das circunstâncias, pode tornar a viagem ainda mais insólita. Multiplicam-se as dobras. A roupa já é totalmente rugosa e acoplada ao corpo.

³⁸ ROLNIK, Suely. “Novas figuras do caos: mutações da subjetividade contemporânea”. In *Caos e Ordem na Filosofia e nas Ciências*, org. Lucia Santaella e Jorge Albuquerque Vieira. Face e Fapesp, São Paulo, 1999.

³⁹ CLARK, Lygia. “A propósito da magia dos objetos”, 1965. Disponível em: <www.lygiaclark.org.br>. Acesso: 29/05/2010.

Incorporada, a veste não é mais espaço onde atuo, ela agora fabrica o gesto em conjunto com o corpo. E ao trocar minhas roupas, mais figuras se desenharão em mim. Eis a roupa-acontecimento: fluxo contínuo (feito um rio), mas constantemente renovado, criativo; o acontecimento sofre “processos de atualização ou de realização nos quais entram, os objetos eternos só têm permanência nos limites dos fluxos que os realizam ou das apreensões que os atualizam” (DELEUZE, 2005, p. 137). Para Foucault, as forças que atuam no acontecimento não obedecem a uma mecânica ou a um destino, mas obedecem “efetivamente ao acaso da luta. Elas não se manifestam como as formas sucessivas de uma intenção primordial; tão pouco assume o aspecto de um resultado (...)” (1999, p. 145). Formamos um panorama impermanente na junção de humano e não-humano, fornecemos sensibilidade ao ato e delineamos a paisagem a que chamaremos cenário.

O cenário (cultural) entra na composição e aumenta a vibração deste corpo. Mas quando visto a roupa também desenha um modo de ser que instantaneamente me faz performar conforme a moldura que me cabe. Comodamente podemos eleger um ou outro estilo de roupa, somando roupa e comportamento para algum efeito identitário. Cada dobra um modo diferente de se compor para estar no mundo.

Mas a roupa dobrada sempre sai da subordinação do corpo habitual e no lugar de contornar o corpo, as dobras saltam autonomamente, se multiplicam. Para Deleuze, essa é a roupa barroca, que vai além das dobras e se projeta em outras modas. As roupas transportam atitudes e ultrapassam a condição de corpo. As dobras então “não se explicam pelo corpo, mas por uma aventura espiritual capaz de abrasá-lo” (2005, pp. 201-203).

No contexto pós-moderno, somam-se as dobraduras deste matemático origami, os fluxos globais e de consumo ampliam e criam mais modelos de identidades, agora partilhadas (nova panorâmica). Instala-se uma crise e o cenário é bem descrito por Stuart Hall.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas - desalojadas - de tempos, lugares, histórias e tradições específicas e parecem “flutuar livremente” (2004, p. 75).

No cenário contemporâneo descrito por Stuart Hall, a aparência é um investimento importante no processo de subjetivação, onde o sujeito não apenas é determinado socialmente numa identidade pronta, mas que se transforma em relação às formas pelas quais somos

representados e interpretados nos sistemas culturais que nos rodeiam, a identidade tornou-se “uma celebração móvel”⁴⁰.

Em terreno instável buscamos nos redobrar para encontrar no grande supermercado de estilos uma roupa adequada à ocasião.

3.3 Vestir como estado de ser

As roupas influenciam meu corpo
e meu corpo, minha alma.
consigo brincar
de diversos personagens,
consigo aliviar
as tensões do avental!
Símbolo da indumentária servil.⁴¹

À roupa tem se atribuído uma clara função social de demarcação e visibilidade de papéis sociais, ou seja, de estabelecer a diferença: quem exerce e quem se submete ao poder. Na infância, todos já reconhecem essa força quando a mãe enfia-lhe pela cabeça aquele horrendo gorro de lã num dia de frio, não adianta espernear, mesmo se pinicar, se apertar e/ou que tenha a pior combinação de cores já imaginada (em sensações particulares). Uma contribuição importante para pensar o processo de socialização da experiência corporal, leia-se “aprendizagem das modalidades corporais”, é trazida por Le Breton, segundo o qual é mais forte nos períodos da infância e da adolescência, ainda que não se limite a ela,

e continua durante toda a vida conforme as modificações sociais e culturais que se impõem ao estilo de vida, aos diferentes papéis que convém assumir no curso da existência. Se a ordem social se infiltra pela extensão viva das ações do homem para assumir força de lei, esse processo nunca está acabado (2009, p. 09).

Na maneira como os pais vestem seus filhos, impondo cores, formas, usos, vão introjetando disposições que dão origem a determinadas ações. Pierre Bourdieu (1981) chama de *habitus* as ações praticadas conforme os preceitos introjetados, o que faz com que as pessoas ajam instantaneamente.

As roupas, mesmo nas sociedades arcaicas, não são simplesmente funcionais. Elas constroem *habitus* pessoais que articulam relações entre o corpo particular e o seu meio, o espaço que o corpo ocupa, forma de negociação que

⁴⁰ Idem, p. 269.

⁴¹ Fragmento do poema Personagens, de Wesley Brust (cedido pelo autor).

dependem de técnicas corporais e modos de auto-apresentação (VILLAÇA, 2007, p. 144).

Em Mauss (1974), os “*habitus*” não são variados simplesmente com os indivíduos e práticas imitativas, mas junto a sociedades, educações, conveniências e modas.

Os espaços de formação (família, mídia, moda, instituições em geral) exercem forte influência em nossos modos vestimentares, são os dispositivos a serem considerados ao fazermos as escolhas e os descartes dos elementos que compõem nossa imagem pessoal. Os cuidados com a maneira de falar, de agir, de vestir e portar-se em público caracterizam nossa maneira de ser e fica evidenciada pelo comportamento assumido. Comportamento e aparência que somados são esperados e projetados em diversos profissionais, se pensarmos o uso do uniforme no trabalho. Como ressalta Erving Goffman, nós não criamos “fachadas” (equipamento padrão individualizado – intencional ou não – usado para a representação social), nós a escolhemos, ou seja, já existe o que se espera de um papel social (1999, pp. 29-34).

Por essa via, podemos supor que o uso do uniforme não se resume ao seu uso no ambiente laboral, assim como aponta Jone Castilho, artista cuiabano entrevistado entre maio e julho de 2010. Para ele o uniforme é usado por qualquer um, em todos os espaços de vivência. Qualquer indivíduo, ao assumir papéis, considera, entre outras coisas, o modo como se vestirá para tal, combinando ambiente, maneira e aparência.

O encontro com Jone Castilho evoca novamente Duchamp. É a vida introjetada em roupas e ampliada num espaço de arte, espaço de vestir que desafia o *habitus*. São as pequenas nuances da vida que o convoca a fazer arte, como ele próprio diz “é uma gritaria só.”

A roupa agencia os devires de Jone Castilho, cujas *performances*, estritamente relacionadas com o conteúdo simbólico e sensorial do vestuário, nos propõem intensidades muito tênues de ‘estados de ser’, ou de corpos temporários construídos na composição dos elementos com que se apresenta vestido. Essa condição torna quase inseparável o modo cotidiano como se veste e de como se veste em suas *performances*. Explora os uniformes, os avessos e roupas inusitadas; nas sutilezas de ser ou dobras de si mesmo. Uma calça mais curta pode ser um empréstimo de um dos sete anões, vestir também pode produzir um modo lúdico de ser.

Jone atribui a “culpa” por seu singular modo de vestir (e performar) às imposições vestimentares praticadas por avó e mãe. Relata que quando criança era obrigado a vestir

roupas que achava ridículas, de que não gostava. Tinha muita vergonha da combinação de camisas pra dentro do short, além dos sapatos impostos por sua mãe (dentro das condições econômicas da família); ou da avó que lhe vestia com um saco de arroz na cabeça servindo como capa de chuva precária.

Junto aos primos, começou uma brincadeira de quem se vestia da forma mais engraçada, imitando as composições de mãe e avó, acompanhadas de piadinhas e gestos. Tudo era muito divertido, e a brincadeira não parou mais. Mesmo crianças, de alguma forma, “sabíamos o que estávamos fazendo”, declara Jone.

Ao entrar na faculdade, em 2002, começou a refletir melhor na brincadeira. “No começo era só um teatrinho”, diz. Hoje, faço leituras, elaboro cada detalhe, sempre com o intuito de mostrar os problemas da sociedade, conflitos, conceitos, “envenenar mesmo uma sociedade tão pacata como a de Cuiabá”.

O figurino nestas *performances* é sempre pensado a partir de uma sociedade das aparências e do espetáculo. Ele não sabe dizer ao certo como surge cada personagem, uma vez que depende de muitos fatores, fluxos de idéias que se conectam e disparam essa ou aquela maquinação que põe em processo. Após construir a caracterização do personagem ele traça um mapa, esquematiza tudo: as ruas, os horários e por onde deve chegar.

Suas aparições performáticas mais frequentes são usando uniformes, mas em lugares não muito óbvios. A produção do estranhamento é o mote, o desafio poético. Para Jone, o uso do uniforme é uma atuação que extrapola o espaço laboral, ou seja, quem usa uniforme é roqueiro, boêmio, universitário, professor, estudante, crente, operário, hippie chique, trabalhador brasileiro e quem mais couber nas definições costumeiras. Daí a importância de não fixar-se em estereótipos culturais. Jone vive a arte como o que descondiciona e o que permite expandir-se em comportamento criativo.

Quanto aos olhares alheios, eles serão, além de participativos, criadores.

A roupa e o lugar produzirão o estranhamento; o fato de estar vestido é o suficiente, pois “o uniforme já diz tudo”. Nessas ocasiões busca não ser nada nem ninguém, estuda a reação do público e a sua própria interação com este público.

O uso do uniforme está fortemente relacionado com a invisibilidade que se constrói em torno dos uniformizados, assim concebidos para não serem notados, mas que Jone revela numa incômoda aparição. Não se trata aqui somente da angústia da pouca expressão individual que o uniforme (produtor de identidades) fabrica, com o tempo, em quem é

obrigado a usá-lo rotineiramente (considerando somente alguns casos, já que há pessoas que declaram sentirem-se confiáveis com o uso do uniforme).

A roupa que delimita o corpo, pondo mais em evidência a ocupação profissional, é o uniforme. Que escapa ao ambiente laboral, mas se acerca de nosso imaginário sempre tecido de afetos ou repulsas. Se por um lado o uso de uniformes é uma opção prática, econômica e segura, ajudando, por exemplo, aos clientes a identificar e a valorizar uma empresa, principalmente num evento. Por outro, quem tem ou já teve a experiência de usar uniforme todos os dias sabe como podemos nos sentir em uma camisa de força. São constantes as queixas relacionadas a questões como de uma identidade presumível e estereotipada (indiferente às escolhas e sensações de quem usa). E quanto à invisibilidade do uniforme, símbolo de subserviência. Dentro do uniforme o indivíduo é alvo de definições tão fixas que se tornam julgamentos.

- No guarda-roupa... não tenho que pensar muito, a camiseta é a de uniforme, uma angústia, todo dia a mesma cor. Já que tem uniforme, a minha identidade aparece nos acessórios: brinco, lencinho indiano, tic-tac, rabinho, de vez em quando uma pulseira ou colar; e sapato. Tudo depende do dia (A.H.F.).

Roupa e trabalho, dois espaços que só a competência pode ocupar na competência de ser e não ser isso ou aquilo (pensando nos estigmas profissionais). Entre as táticas cotidianas, porém, pequenas artes surgem para suavizar contornos, onde nos permitimos certas delícias ou subversões bem calculadas – a ponto de quase não serem percebidas.

-Muitas vezes eu uso roupas de dormir, mesmo durante o dia, enquanto trabalho em casa. Os pés estão sempre descalços. Isso me faz sentir bem. Mesmo quando tento relaxar no escritório diante de um trabalho estressante, tranco a porta e tiro os sapatos (O.E.F.).

Sutilmente, transferimos o exercício de poder (no caso, da moda, das etiquetas sociais, dos modos comportamentais e posturais dos corpos ou outros esquemas sociais) para o exercício de poder ser o que nos apraz conforme as possibilidades circunstanciais que temos em mãos.

- Uma coisa que noto em mim (muito mesmo): tem dia que quero ser hippie, dia que quero ser retrô, dia que quero ser "qualquer coisa tá bom" (A.H.F.).

Voltando a nosso *performer* Jone, o encontramos vestido de gari pelas ruas. Esse gari sai da zona do imperceptível através da *performance* e as pessoas percebem logo que não é somente gari. O banal é aterrorizador, no entanto, fascina; o gari tem um olhar, que não é o

olhar do *performer* (quem não é gari não tem a mesma postura). O olhar do gari está travado na vassoura, no chão – o olhar para o uniforme tanto quanto o olhar do gari é padrão. O *performer* encara as pessoas e desencadeia sensibilidade, provoca uma inquietação. O gari também conversa “solta frases bonitinhas, fortes, faz gestos, aborda as pessoas”.



Figura 14: Jone Castilho, 2010. Foto: Andrea Portela.

Repetir uma ou outra *performance* é freqüente, mas para Jone não há repetição. Repetir a proposta e o figurino não constitui a repetição em si, pois depende do acaso, do contexto, das reações e dos fluxos inesperados, por isso, não acredita estar repetindo a *performance*. Para ele, “é mais ou menos isso o que o traveco faz”.

Em suas reaparições também costuma reelaborar alguma coisa “se o personagem exigir um pouco mais de travessuras, aí tenho que oferecê-las e ofereço. (...) Anoto pontos importantes e retomo com força total. As pessoas não entendem que não faço a mesma coisa quando repito a ação”. O gari pode reaparecer de olhos vendados, trocar a vassoura por uma

taça de champagne ou um grosso livro de filosofia. Este gari também costuma visitar o *shopping* com seus óculos de *playboy*.

Mesmo que nenhuma dessas trocas aconteça, a realização do acontecimento vive no acaso e na presentificação do momento (sempre outro), além do envolvimento dos participantes, sempre diverso e inesperado.

Na vida tanto quanto na *performance*, ou no espetáculo, ele precisa “elaborar” tanto as roupas como os gestos, a atuação (e/ou a não-atuação), “principalmente em lugares que não foram programados para mim”. Vestido de cozinheiro se senta numa sala de aula, por exemplo.

“O pára-choque” é outra *performance* experimentada: Jone se posicionou sentado em uma escadaria com um pára-choque agarrado ao corpo, idéia que nasceu da reflexão sobre a violência e a indiferença, situações que transitam em nosso cotidiano. Proposta de estar vestido de ‘coisa’ a partir do efeito produzido pelo objeto. Matéria vestida que o ato transforma num efeito sobrenatural. O sujeito se expande em múltiplas conexões, se metamorfoseia misturando-se a objetos.

Nossos estados de ser (como estados de arte): hoje gari, amanhã secretária, são os desenhos que a subjetividade processa em nós. Segundo Deleuze (1996, p. 165), Foucault descobre o pensamento como algo que desencadeará os modos de existência, o processo de subjetivação, a partir do que Nietzsche chamou de “possibilidades vitais”: a existência como obra de arte.

3.4. Parangolé cotidiano

“é a fantasmática do corpo que me interessa e não o corpo em si”
Hélio Oiticica

De todas as junções possíveis que fizemos até aqui, enfatizando a performatividade e envolvendo todos os nossos sentidos, há ainda algo a destacar. No vestir, não ganhamos somente formas, também ganhamos texturas, em novas dimensões geradas a partir do movimento.

Mas o que irá conduzir a movimentação, ou essa fantasmagoria provocada pelos invólucros que encarnam em nossos corpos?

Em “O Espírito das roupas”, Gilda de Mello e Souza distingue a moda de outras artes dizendo que o que lhe garante uma estética específica é o movimento. A moda seria então uma arte rítmica, de conquista de espaço. E no conjunto dos elementos que a faz considerar a moda como uma arte, ou seja, – a forma, a cor, o tecido e a mobilidade – é justamente no momento imprevisível de vestir, na dependência do gesto que será efetuado, o que faz da moda a mais viva e humana das artes.

O traje não existe independente do movimento, pois está sujeito ao gesto, e a cada volta do corpo ou ondular dos membros é a figura total que se recompõe, afetando novas formas e tentando novos equilíbrios (...); a vestimenta vive na plenitude não só do colorido, mas do movimento. Este acrescenta ao repouso qualquer coisa que nele já estava contido, mas que, apenas agora, subitamente irrompe. E a emoção que a ruptura provoca em nós é semelhante à surpresa do riso repentino em um rosto imóvel (2005, p. 40).

Na medida em que inovações tecnológicas e culturais agregam à roupa conforto e liberação de braços e pernas, sem incluir que as roupas do século XXI tendem a fornecer novas potências ao corpo⁴², podemos ter uma maior compreensão dos acontecimentos dispostos na pesquisa e, quem sabe, destacar a leveza de considerar positivo o que era tido como incoerência dos corpos.

Marca nosso percurso o encontro com a obra de Hélio Oiticica.

A proposição é a de nos vestirmos de Parangolé e passearmos pelos labirintos de Oiticica. O labirinto é o método deste artista singular, que montou um esquema tanto de conceitos quanto de proposições. Suas realizações são puro experimentalismo, um deixar se perder pelas trilhas e encruzilhadas, se deixar afetar pelos objetos, sensações e idéias.

Na experiência de vestir ou de fazer arte a partir da experiência (do corpo e do supra-sensorial), encontramos os elementos fundamentais deste artista, e especificamente, nos Parangolés, capas, bandeiras, estandartes e performances.

Helio Oiticica, artista múltiplo cuja figura não pode ser dissociada do movimento Neo-concreto, de 1959, sofre uma reviravolta considerável em sua obra a partir de sua vivência na comunidade da Mangueira, que segundo Paola B. Jacques (2007), tornou sua vida inseparável de sua arte.

⁴² Suportando a variação climática, introduzindo aspectos biotecnológicos, entre outros recursos atuais, como os introduzidos pelas pesquisas que produzem roupas e tecidos para o aperfeiçoamento do desempenho esportivo, da deficiência corporal – como próteses, injeção de medicamentos, medida dos sinais vitais - ou para a exploração espacial, segurança entre outras necessidades de aperfeiçoamento e descobertas <<cf>> UDALE, Jenny. **Fundamentos do design de moda: Tecidos e Moda**. Tradução de Edson Furmankiewicz – Porto Alegre: Bookman, 2009.

Consideramos de fundamental importância sua parceria com Lygia Clark, e no trabalho de ambos, a tônica do experimentalismo, da exploração livre das sensações para resolver os conflitos na relação sujeito-objeto.

Todo um manancial criativo despertado ao se deixar afetar pelos objetos é flagrado pelas experiências de vestir, de portar (o estandarte, a bandeira, a capa, o Parangolé) ou a roupa do dia-a-dia, se assim nos permitirmos pensar.

O que procuro, e devemos todos procurar, deverá ser o estímulo vital para que este indivíduo seja levado a um pensamento (aqui comportamento) criador – o seu ato, subjetivo, o seu instante puro que quero fazer com que atinja, que seja um instante criador, livre (...): propor ao indivíduo que este crie suas vivências, que consiga ele liberar seus contrários, seus temores e anseios reprimidos⁴³.

No Programa Hélio Oiticica, do Itaú Cultural, há um arquivo documental com manuscritos, entrevistas e textos datilografados por Oiticica, os quais utilizamos na tentativa de melhor dispor sobre a obra deste artista. Num deles, datado de 1968, encontramos as instruções para “feitura-performance” de capas feitas no corpo, que consiste em seis passos básicos:

Instruções para feitura-performance de CAPAS FEITAS NO CORPO

1. Cada extensão de pano deve medir 3 metros de comprimento.
2. O pano não deve ser cortado durante a feitura da capa, de modo a manter a estrutura-extensão como base viva da capa.
3. Alfinetes de fralda devem ser usados para a construção da capa, que será depois cosida.
4. A estrutura da capa-construída-no-corpo deve ser improvisada pelo participante; se a ajuda de outros participantes vier a calhar, ótimo; a estrutura deve ser construída em grupo em cada corpo participante, e feita de modo a ser retirada sem destruir, como uma roupa.
5. Um grupo pode construir uma capa para várias pessoas, numa espécie de manifestação coletiva ao ar livre.
6. O uso de dança e/ou performance criadas por outros indivíduos é essencial à ambientação dessa performance: assim como o uso do humor, do play desinteressado, etc. de modo a evitar uma atmosfera de seriedade soturna e sem graça.

Essas propostas construtivistas vão se intensificando, sofrendo alterações, sempre relacionando a experimentação individual e coletiva, e a dança (que remete certamente à sua vivência como passista de escola de samba). Eis o Parangolé, uma homenagem à dança, aos passistas e à Mangueira. Uma roupa-abrigo que inicialmente teria como objetivo condicionar

⁴³ OITICICA, Hélio. “A busca do suprasensorial”. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>> Acesso: 05/07/2010.

o sensorial, mas que transcende pela vontade de liberar o corpo de todas as amarras, esvaziando as vestimentas, retirando delas toda “significação corporal”.

Parangolés são basicamente capas dispostas no corpo e se desenvolvem como extensões deste. O interessante é a experiência proporcionada, a vivência artística.

Na medida em que submete o Parangolé a revisões, Oiticica constrói novos esquemas de pensamento, escreve e desenvolve teorias. Começa a desenvolver vários tipos de penetráveis e umas coisas a que chamou Parangoplays, que eram *performances* para serem efetivadas, levadas a cabo, como informa o próprio Hélio Oiticica, a uma entrevista datada de 14/02/1980, a Carlos Alberto Messeder Pereira e Heloísa Buarque de Holanda, em um dos documentos disponíveis nos arquivos do Programa do Itaú Cultural.

Destacamos ainda o “Parangolé coletivo”, a necessidade de colaboração direta entre artistas. A incidência do coletivo não se dá pela participação do público, mas no próprio ato criativo.

Sobre outros Parangolés, temos o “Parangolé Social” que seria o oposto do “Parangolé Poético”, específico para vivências de ordem subjetiva e individual. Elaborou também o “Parangolé Lúdico” entre outros, sendo todos, exercícios criativos para liberar estados de invenção. Inventar é o que importa. Cada um com seu borogodó, este não-sei-quê que carrega um ritmo (samba?) próprio, algo que não se explica, mas que se torna perceptível a partir da sua concretização.



Figura 15: Imagens referência Parangolé com Nildo da Mangueira - Programa Hélio Oiticica do Itaú Cultural.

Mas, ao fim, o Parangolé é uma proposição-obra que leva a assinatura de Hélio Oiticica. A quem pertenceria uma “*performance*”? E o Parangolé, se o samba ali dentro

sambado é de Nildo da Mangueira? Até que ponto a *performance* desloca a arte do autor do objeto?

O parangolé de Oiticica leva a cabo a dimensão mágica e criativa do vestir, faz da efetivação da *performance*, a prática transformada em teoria. A construção de conceitos só faz sentido mediante a proposição de comportamento, ato criador, subjetivo. A criação de situações e a efetivação de vivências para liberar anseios reprimidos, numa estratégia construtivista.

Jone Castilho, ao atribuir ao uniforme uma condição de capa, reconfigura o uniforme e intensifica a ação de vesti-lo. Faz arte a partir dos uniformes e vira do avesso as roupas de uso cotidiano. Para Oiticica, a roupa é mais descomprometida com o cotidiano, no entanto, revela a dimensão artística incorporada em seu mais alto grau. Se a partir deles, retornarmos a nossa rotina vestimentar, em nossas inúmeras incorporações, talvez se possa considerar um maior grau de inventividade na composição vestimentar do homem/mulher ordinários.



Figura 16: Estudo foto-etnográfico realizado em 2009. Foto: Andrea Portela.

Fotografando os transeuntes num estudo, em junho de 2009, vi pela primeira vez a Jone Castilho que, ao perceber que estava sendo fotografado, esticou braços e pernas como se fosse alçar vôo. De bernal e mochila saltaram-se asas, sonhos que o homem produz a partir

dos objetos quando somados aos movimentos do corpo. Tudo um só corpo bailarino. Da simplicidade com que se vestia salta seu parangolé, num corpo devir.

O parangolé de Jone é um hábito que não faz monge. Faz, a partir de inesperadas e diferentes representações (até quando uniformizadas), surgir novas aparições e proposições gestuais, sem assinatura. Tudo se completa na realização, os olhares se infiltram silenciosamente no processo que Jone aciona para causar fluxos de presença inéditos e que dispara novos fluxos performáticos. O parangolé de Jone se elabora menos com agulhas e cortes e mais com gestos (mesmo pensados). O acabamento é dado pelo impacto do *play*. O momento de efetivação da *performance* que não é só dele, é também de quem olha, interage.

Se parangolé é a roupa e se Jone a movimenta, ele fornece um borogodó fora do ritmo (nem sempre é preciso sambar), temos uma roupa que dá mais elasticidade à silhueta e abre a obra para os inventores que a efetivam.

Jone dobra o uniforme (parangolé profissional) sabotando os mecanismos instituídos de fabricação de personagens, representações sociais que não são meras reproduções de partes da sociedade, mas que a partir delas se reinventa. Este uniforme re-inventado permite fazer uma transição entre a capa do artista ao uniforme do homem comum, que mesmo ao “vestir a camisa da empresa”, encontra um modo próprio de se encaixar, de se dobrar, de construir suas formas.

Ao longo da vida construímos inúmeros parangolés, mesmo fragmentados em *habitus* cotidianos, uniformizados. A dimensão criativa pode operar a conta-gotas.

Parece que não deixamos de falar das reconfigurações da subjetividade contemporânea, das minúcias individuais que ganham espaço e se disseminam por todos os meios, por modelos de interatividade midiática, alcançando espaços artísticos como a literatura ou a moda, onde a assinatura se dilui frente a escala industrial, em reprodução massiva.

Estes dilemas são vistos na moda contemporânea desprendida da figura do estilista, a princípio em favor de marcas que também se diluem. Por fim, os indivíduos se perdem sem ou com excessos de referências e cada um tem de dar conta de si. No entanto, ganham espaço para fornecer à sua roupa um caráter autobiográfico e onde nosso teatro, metáfora da vida, encontra espaço para invenção.

Reflexões finais

“*desejo é construtivismo*”
Gilles Deleuze

A partir do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, assistimos ao nascimento dos corpos que desfilam no contemporâneo, em diversos acontecimentos e manifestações, que buscam romper a fronteira arte-vida, numa tentativa de tirar a arte de seu espaço convencional e atender ao anseio de vesti-la.

Conhecer o universo da *performance* permitiu levantar algumas características desta manifestação, com reflexões que parecem intensificadas neste período, e que vão ao encontro das manifestações performáticas com as quais convivemos hoje, mesmo estando diluídas no cotidiano. Porém, não se trata de uma corrente de tempo, mas de um enovelado de encontros e distanciamentos, estabelecendo estranhas conexões.

Sem linearidade possível, a itinerária arte-moda-subjetividade, em seus emaranhados, nos fez agregar e desagregar elementos que se multiplicam e se complementam infinitamente.

A *performance* foi a interface que fez possível os enredos propostos, talvez por tomar o corpo como o ambiente ancestral da arte.

Antes do homem tomar consciência da arte, ele tomou consciência de si próprio. A autoconsciência é, então, a primeira arte. Esta é a arte original, senão o pecado original. É uma arte entre a respiração e a consciência. (GLUSBERG, 2009, p. 143).

Para Roselee Goldeberg (2006, p. 216) a expressão “*performance*” vem transportando todo tipo de apresentações ao vivo, e mesmo que no século XXI ela carregue a sensibilidade da indústria das comunicações e ocupe os espaços dos museus, ela ainda serve de “antídoto” aos efeitos do distanciamento tecnológico pela presença do artista performático em tempo real, a suspensão do tempo ainda é seu eixo central.

Na performática cotidiana do homem/mulher comuns, ao se vestirem, percebemos uma forte similitude com as performances autobiográficas tão praticadas nos anos de 1970. No contexto atual, as autobiografias podem ser consideradas como cartas de alforria, um basta a seres enclacrados em formas, cores e gestos, marcados e estigmatizados.

A liberdade pra falar de si acaba por dizer um pouco mais sobre as contradições de nosso tempo. O curioso é que quando o discurso sobre os diferentes

modos de ser entra na moda (e sua aceitação), na prática, também persiste o inverso, como nas palavras de Suely Rolnik,

Se eu entender liberdade como a possibilidade de criar a partir do estranhamento produzido pelas misturas que me habitam, então, eu diria que a gente está vivendo um momento em que há muita possibilidade de ser livre, mas, ao mesmo tempo, nós somos muito escravos⁴⁴.

Depois de George Simmel fica difícil discorrer sobre moda ou comportamentos de moda de forma inovadora. Para ele, a moda fornece um universal a partir do qual os indivíduos podem se tornar simples exemplos ou servir como referencial para satisfazer suas necessidades de distinção. Seu pensamento ainda se mantém coerente com a realidade atual.

Para cada indivíduo existe uma determinada relação quantitativa entre os impulsos de individualização e de imersão na coletividade; por isso, se a fruição de um deles for impedida numa determinada área da vida, ele irá à busca de outra na qual obtenha a medida de que necessita (SIMMEL, 1905).

A dificuldade ao se falar de moda será a de definir a perspectiva sobre a qual vamos lançar nosso olhar, pois de tão complexa, assume inúmeras dimensões, influenciadora do mais ínfimo gesto até a própria forma social global. A palavra moda conduz a algo abstrato, e os inumeráveis significados a tornam ainda mais vaga. No entanto, muitas revelações podem vir à tona junto a outras palavras: arquivo de cultura e tecnologia, industrialização, mercado, arte, comunicação, significação, filosofia e mais.

Principal dispositivo influenciador de nossos modos de vestir e de atuar, a moda pode parecer algo exterior, distante; porém, quanto mais nos aproximamos percebemos que somos nós que a criamos, somos nós que abrimos mercados, nos consumimos, nos marcamos e nos cobrimos de significados provocando a grande alquimia das formas, da novidade e/ou do retorno. Nós somos constantemente agenciadores de modos e modas.

Deleuze me ajuda a pensar a moda como rizoma, um sistema aberto com inúmeras linhas de imanência. Ruptura e originalidade entram no jogo e nessa brincadeira elegemos as irradiações provocadas pela moda no interesse por se fazer notar (espetacularizar a vida), fenômeno presente em todas as instâncias, sintoma de um tempo de transição e crise (embora todos os tempos sejam de transição). Público e privado, real e ficcional, tudo se mistura na tentativa da construção de uma imagem simplificada do “eu”, o pronome mais usual.

⁴⁴ Depoimento de Suely Rolnik para o vídeodocumentário *Mas isso é moda? Sentidos do vestir no contemporâneo* (55min. VHS. 1998. Realização: Paleo TV. Direção: Cristiane Mesquita e Malu Pedrosa) e publicado em MESQUITA, Cristiane. *Moda contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis*, 2007.

A palavra chave para se entender a moda contemporânea poderia ser a troca (a constância da inconstância), que ganhou uma velocidade tal que hoje pode ser moda o que está fora dela, pois é atropelada ao se tornar inalcançável.

Mas sobrevive uma mística sobre a palavra que a deixa vulnerável a muitas interpretações, uma linha tênue que separa nosso desejo de querer ser original e único dentro de um contexto de conformação e massificação, novamente o seu paradoxo bem descrito por Simmel. E por mais liberdade que tenhamos em usar qualquer formato de roupa ou gosto, ou atitude, resiste a necessidade de saber “o que está se usando”. Mantém-se a dificuldade de entender como ainda é possível ouvir que “vai se usar” algo específico na próxima estação, desconsiderando até as mudanças de variação climática planetária.

Se arbitrária ou democrática, essa “figura inventada pelos espíritos” (como diria Nietzsche), mostra – e o faz ver bem na superfície – nossa profunda capacidade de construção de si – a superficialidade como superação da profundidade – e no corpo da moda fica exposto não só o que queremos ser, mas, sobretudo, o que nos tornamos.

Da mesma forma como Beth e Davi dizem “nós rimos da moda, não queremos estar iguais a ninguém”, talvez (embora mais sutilmente) também o façamos, mesmo quando a intenção seja a de nos vestirmos conforme a personagem da novela, as práticas de imitação provocarão ruptura e diferença.

Todas as conquistas culturais são impressas na roupa, se impregnam nas aparências, como se vestíssemos todos os casacos do Arlequim, com todos seus remendos, contradições, memórias e ambições.

Diante de todo este quadro, o corpo está sempre se oferecendo como alternativa, por mais imposições que possa haver, a escuta do desejo se processa em negociações e em alto grau de intensidade (vontade de potência). É no processo que trabalha o poder germinativo do ovo.

É na formulação, no processo com que montamos nossos modos de nos apresentar, que inventamos as possibilidades de nos aceitar desta ou daquela forma. Não estamos limitados aos impositivos da moda e da publicidade, em nossos rituais que modelam e recriam nossos modos de ser, “todo corpo contém inúmeros outros corpos virtuais que o indivíduo pode atualizar por meio de sua aparência “(LE BRETON, 2003). Do guarda-roupa ao espelho levamos a contrapartida de visibilidade entre forças naturais e sociais na construção de meu próprio personagem, entendido e fabricado com os recursos que escolho e/ou que descarto.

Beuys, Duchamp, Helena Almeida, Bispo, Jardelina, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Jone Castilho, Beth e Davi; somados às personalidades do espaço midiático e misturados aos relatos de seres invisíveis (com os quais nos identificamos na medida em que vamos imaginando-confirmando nossa intimidade em detalhes de performatividade que descobrimos na memória), formam a graduação das intensidades proposta inicialmente.

Enquanto o corpo de Helena Almeida penetra o objeto e se faz imagem, os Parangolés de Oiticica são objetos que atuam em nós com maior intensidade, são também sujeitos, caminham, dançam. As idéias experimentadas nestas *performances* descondicionam o corpo produzindo estados de criação; é desta mesma forma que vivenciamos, em nossa montagem vestimentar, os processos de invenção de si e construímos nossos parangolés cotidianos.

A parceria Hélio Oiticica e Lygia Clark, entre percepções e sensações produtoras de alteridade, nos confirmam como sendo seres autopoieticos, construtores de nossa aparência (acoplados a todos estandartes, sacolas, bandeiras, bolsas, chapéus...a que temos direito), e com os quais construímos inesperados e provisórios estados de ser – como estados de arte, nos libertando das identidades fixas e sufocantes propostas pela modernidade.

Como nos labirintos de Oiticica partimos para os labirintos da cidade contemporânea, as passarelas de concreto: ruas, becos e avenidas. Encontramos nos parangolés de quem passa, no silêncio barulhento da urbe, os relatos dos mais diversos corpos. Corpos que não se bastam e buscam novas dimensões, extensões. Andarilhos, mutantes que trafegam em fluxos num desejo de ocupar novos espaços, de ir e vir na busca de si e de outros. Ou como disse Antonin Artaud, “estamos no nosso corpo como numa esquina em que todos atravessam”.

Roupas, acessórios, próteses... mudam de tamanho, forma, cor, mas estão sempre junto de nós, são pedaços de nós. Espaços de corpos inusitados e estranhos modos de carregar coisas: tudo isso é vestir. Ao longo da vida, colecionamos no guarda-roupa os corpos eleitos para construir a nossa autobiografia, escrita de corpo-coisa.

Não existe idéia separada do objeto, estes são os dispositivos imprescindíveis para se penetrar em estados de invenção, no exato instante em que penetramos os objetos. Ao penetrar roupas, efetivam-se os estados inventivos aos quais chamamos artes de vestir.

Ao nos transpor através das roupas, magicamente nos deixamos afetar por elas. Essa mágica transborda contaminando o entorno e o coletivo, tornando possível dizer que observarmos no ato de vestir uma das formas mais interessantes de nos despir, de revelar um

pouco do que hoje somos ou “estamos” e, mais importante, dos devires múltiplos, na soma dos pequenos gestos que vão desenhando nossas formas de estar e vir a ser.

Jogar a cabeça projeta o penteado.

A calça justa manda no rebolado pra se encaixar.

O espelho e o olhar decidem se fecho o último botão da camisa.

O braço cheio de pulseiras multiplica gestos.

O xale exige recato ao corpo.

A luva alonga os dedos, como o chapéu a cabeça.

O vestir converte o corpo ao que a roupa pode dizer sobre ele, transforma objetos em aparatos orgânicos e...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGRA, Lúcio. “Fronteira do múltiplo: *performace*, pedagogia, contemporaneidade”. (publicado em DUARTE de OLIVEIRA, Maria Rosa, MRAZ, Sandra de C.R. e ACHATKIN, Vera C. (organizadores) **Território das artes: ensinar-aprender SP**, Educ/Artgraph/MEC, 2009.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AUGÉ, Marc. **Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus, 1994. (Coleção Travessia do século)

BAITELLO Jr., N. **As imagens que nos devoram** - Antropofagia e Iconografia. São Paulo, 2000. Disponível em: <www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/110.rtf>. Acesso em 04/07/09.

BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Tradução: Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARROS, Silvia. “Customização: criatividade enlatada”. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/modabrasil/tendencias_new/customizacao/index.htm>. Acesso: 02/05/2009.

BAUDRILLARD, Jean. **El sistema de los objetos**. Traducido por Francisco González Aramburu. Siglo XXI: México, 1969. Título original: *Le systèmes des objets*, Éditions Gallimards: Paris, 1968.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2006.

_____. **Obras escolhidas III**. 2 col. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BHABHA, Homi K. “Da mímica e do homem: a ambivalência do discurso colonial”. In: **O local da Cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves – Belo Horizonte: ed. UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. “Alta Costura e Alta Cultura”. In: BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1981, p. 154-161.

BRANDÃO, Ludmila. **A casa subjetiva: matérias, afetos e espaços domésticos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. “Esculturas para pensar a arte: o corpo, os objetos-sujeitos e, de sobra, a crítica”. In: *Jornal da ABCA*, Ano VII - Nº 22, novembro de 2009 (p. 08).

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar -2ª Ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CALDAS, Dario. **Observatório de Sinais**: teoria e prática da pesquisa de tendências; Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004.

_____. **Universo da Moda**. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 1999

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. 2ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Francisco Carlos; HOFF, Tânia Maria César. **Erotismo e mídia**. São Paulo, Expressão e Arte, 2002.

CANNEVACCI, M. **Culturas Extremas**: mutações juvenis nos corpos das metrópoles. Tradução: Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Fetichismos Visuais**: Corpos eróticos e metrópole comunicacional. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2008. (Coleção Azul de Comunicação e Cultura).

CASTILHO, Kathia, MARTINS, Marcelo M. **Discursos da Moda**: semiótica, design e corpo. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2005. (Coleção Moda e Comunicação).

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda**: vestuário, comunicação e cultura. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COSTA, Rogério. **Sociedade de Controle**. São Paulo em Perspectiva, 18(1): 161-167, 2004.

CRANE, Diane. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. Tradução: Cristina Coimbra. São Paulo: Editora Senas São Paulo, 2006.

DE CARLI, Ana Mery Sehbe. **O corpo no cinema**: variações do feminino. Tese de doutoramento - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: v.1. Artes de fazer. 10ªed. Tradução: Epharaim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.com/eLibris/socespetaculo.html>>

DELEUZE, Gilles. “Post–scriptum sobre las sociedades de control”. p 247. In: **Conversaciones**. Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Letra E, 1996.

_____. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 3ª ed. – Campinas, SP: Papyrus, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto — Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000. (Coleção TRANS)

_____. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5. Tradução de Aurélio Guerra Neto — Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997 (Coleção TRANS)

DELEUZE, Gilles. **Qu'est-ce qu'un dispositif?** In **Michel Foucault philosophe**. Rencontre internationale. Paris 9, 10, 11 janvier 1988. Paris, Seuil. 1989. Tradução de Ruy de Souza Dias (com agradecimentos a Fernando Cazarini) e Helio Rebello (revisão técnica), finalizada em março de 2001.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo, SP: Ed. Perspectiva S.A. 1988.

ERNER, Guillaurme. **Vítimas da moda?** Como a criamos, por que a seguimos. Tradução: Editora Senac. São Paulo, Senac, 2005.

FECHINE, Yvana. Espaço urbano, televisão, interação, In: PRYSTHON, Angela (org.). **Imagens da cidade: Espaços Urbanos na comunicação e cultura contemporâneas**. Porto Alegre: Editora Meridional, 2007.

FISCHER, Mirkin Toby. **Os significados ocultos da roupa feminina: o código do vestir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 2. O uso dos prazeres**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro, Graal. – 1994/1995. Vol. III e IV.

_____. O que é um autor? In: *Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969.

_____. **Vigiar e Punir**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 14ª ed, 1999.

FREYRE, Gilberto. **Modos de homem e modas de mulher**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. Tradução: Renato Cohen - São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 2009.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução: Maria Célia Santos raposo. Petrópolis, Vozes, 8ª ed., 1999.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo - São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUATARRI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo- Ed. 34, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural da pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Couto. 9ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto**. Rocco, Rio de Janeiro, 1996.

JACQUES, Paola B, organização. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da palavra; PPG/AU/ FAUFBA, 2007.

JACQUES, Paola B. JEUDY, Henri Pierre. **Corpos e cenários urbanos**: territórios urbanos e políticas culturais. Tradução: Rejane Janewitzer. Salvador: EDUFBA; PPG/AU/ FAUFBA, 2006.

JAGUAIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KATZ, Helena. “Por uma teoria crítica do corpo”. In: **Corpo e moda**: por uma compreensão do contemporâneo/Ana Cláudia de Oliveira, Kathia Castilho, organizadoras, _ Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.

KLEIN, Naomi. **No logo**: a tirania das marcas em um planeta vendido. Tradução de Ryta Vinagre. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

LEHMANN, Hans–Thies. **Teatro Pós-dramático**. Tradução: Pedro Susseking. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas/SP: Papyrus, 2003.

_____. **Sociologia do corpo**. Tradução: Sonia M.S. Fuhrmann. 3. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Tradução Paulo Neves, São Paulo: Ed. 34, 1996

LIPOVETSKY, Gilles. **A felicidade paradoxal**: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo. Tradução de Patrícia Xavier. Edições 70, 2007.

_____. **O Império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades; tradução Maria Lúcia Machado – São Paulo: Companhia das Letras, 10ª ed., 2007.

LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Ed UnB, 2007.

LURIE, Alison. **A linguagem das roupas**. Tradução: Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.

MAFESSOLI, Michel. **No fundo das aparências**; tradução de Bertha Halpern Gurovitz – Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

_____. “Perspectivas tribais ou a mudança do paradigma social”. Tradução: Cristiane Freitas. In: Revista FAMECOS. Porto Alegre. Nº 23 – abril 2004.

- MATURANA, Humberto, VARELA, Francisco. **De máquinas y seres vivos** – autopoíeses: la organización de lo vivo. Santiago de Chile: editorial Universitária, 5ª edición, 1998.
- MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Organização e tradução: Cristina Magro e Victor Paredes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- MAUSS, Marcel. Noções de técnicas corporais. In: **Sociologia e Antropologia**, com uma introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Lévi-Strauss. Tradução de Mauro W. B. de Almeida e L. Pucinelli. Vol. 2. São Paulo, EPU, 1974.
- MAZETTI, Henrique M. “Entre o afetivo e o ideológico: as intervenções urbanas como políticas pós-modernas”. ECO-PÓS. V.9, n. 2, agosto-dezembro 2006, pp. 123-138.
- MESQUITA, Cristiane. **Moda Contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2007. (coleção moda e comunicação/ Kathia Castilho – coordenação).
- MESQUITA, Cristiane. **Políticas do vestir: recortes em viés**. Orientação: Prof. Dra. Suely Rolnik. PUC/SP, 2008. Tese de doutoramento. Disponível em: http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=8152.
- NIETZSCHE, F. **A Gaia ciência**. Ciências sociais e filosofia. 3ª ed. Curitiba: Hemus S. A., 2002.
- PALOMINO, Erika. **A Moda**. São Paulo: Publifolha, 2002.
- PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo, Ed. Iluminuras, 2000.
- PRECIOSA, Rosane. **Produção estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2007.
- ROCHE, Daniel. **História das coisas banais: nascimento do consumo nas sociedades do séc. XVII ao XIX**. Tradução Ana Maria Scherer. – Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- RODRIGUES, J. Carlos. **O corpo na história**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999.
- ROLNIK, Suely In: **Na sombra da cidade**. Maria Cristina Rios Magalhães (organizadora) – São Paulo: Editora Escuta, 1995 - (Coleção Ensaios – vários autores).
- SAHLINS, Marshall. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- SERRES Michel. **Filosofia mestiça**. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1993.
- _____. **Hominescências: o começo de uma outra humanidade?** Tradução: Edgar de Assis Carvalho, Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1999.

SIMMEL, George. “A mulher e a moda”. Tradução: Artur Mourão. Trecho do ensaio **Philosophie der Mode** (1905), publicado em português sob o título de Filosofia da moda e outros escritos, pela editora Texto & Grafia, Lisboa, 2008. Disponível em: <www.lusofia.net> Acesso: 09/05/2009.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda do século dezenove**. - 5ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TARDE, Gabriel. **As leis da imitação**. Tradução: Carlos Fernandes Maia e colaboração de Maria Manuela Maia, Porto, Portugal, RÉS editora, 2004.

TREPTOW, Doris. **Inventando Moda: planejamento de coleção**. Brusque: D. Treptow, 2003.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e seus monstros** – Lisboa: Passagens, 1999.

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

VILLAÇA, Nízia. “Moda e periferia: negociações midiáticas”. In: **Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo**/Ana Cláudia de Oliveira, Kathia Castilho, organizadoras, _ Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.

REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

- < <http://desautoria.blogspot.com/2009/10/performance-morreu-antes-ela-do-que-eu.html> >
- <www.lygiaclark.org.br>
- <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm> >
- <www.helenaalmeida.com/>
- < <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricao relacionais.pdf> >
- <http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=8152>
- <www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/110.rtf >
- <http://www2.uol.com.br/modabrasil/tendencias_new/customizacao/index.htm>
- <<http://www.ebooksbrasil.com/eLibris/socespetaculo.html>>
- <www.lusofia.net>
- <http://www.marcelduchamp.net/marcelduchamp_images.php?&pageNo=9>
- <<http://www.manrayphoto.com/catalog/index.php>>
- <radiosilent.tumblr.com/page/2>
- <<http://pt-br.wordpress.com/>>

<<http://www.oedipe.org/fr/spectacle/bispo>>

< www.moviebunker.com >

<<http://personal.ashland.edu/jpiirto/JAMESD~1.HTM>>

<www.forademoda.wordpress.com>

OBRAS CONSULTADAS

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. Tradução: Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates).

COSTA, Jurandir Freire. **O Vestígio e a Aura**: Corpo e Consumismo na Moral do Espetáculo. Rio de Janeiro, Garamond, 2004.

DELEUZE, G. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução: Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2ª ed. São Paulo: Edusp; FAPESP, 2000.

FURASTÈ, Pedro Augusto. **Normas Técnicas para o Trabalho Científico**: elaboração e formatação. Explicitação das Normas da ABNT. – 14. ed. – Porto Alegre: s.n., 2008.

KUJAWSKI, Gilberto M. **A crise do século XX**. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

LOPES, Adília. **Helena Almeida**: era uma vez uma mulher sem sombra que encontrou uma. Lisboa, edição Mariposa Azul, 2000.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx** - roupas, memória, dor. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. - 3ª ed. - Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)