

EDIÇÃO ESPECIAL
TRAJE DE PERFORMANCE



Dos bastidores eu
vejo o mundo:
cenografia,
figurino,
maquiagem
e mais

vol. VI

Fausto Viana e
San Pestana
(org.)

Fausto Viana e San Pestana (org.)

Dos bastidores eu vejo o mundo:
cenografia, figurino, maquiagem
e mais

Volume VI

ISBN 978-65-88640-44-9
DOI 10.11606/9786588640449

São Paulo
ECA - USP
2021


ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO


NÚCLEO DE PESQUISA
TRAJE DE CENA
INDUMENTÁRIA E TECNOLOGIA

Organização: Fausto Viana e San Pestana
Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges
Capa: Maria Eduarda Borges
Revisão: Márcia Moura
Foto da Capa: Performance EX-VOTO, com Diogo Cardoso e San Pestana.
Fotógrafo: Sandro Cajé (Veja texto completo sobre a performance da capa na página 445)

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

D722 Dos bastidores eu vejo o mundo [recurso eletrônico] : cenografia, figurino, maquiagem e mais : vol. VI / organização Fausto Viana, San Pestana. – São Paulo : ECA-USP, 2021. 447 p. : il.

ISBN 978-65-88640-44-9
DOI 10.11606/9786588640449

1. Figurino. 2. Performance. I. Viana, Fausto. II. Pestana, San.

CDD 21. ed. – 792.026

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Fausto Viana que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes
Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli
Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária CEP-05508-020

Sumário

APRESENTAÇÃO	
Fausto Viana e San Pestana	05
1. ZOMBIFICATION: A NERVURA DO PENSAMENTO QUE DESARTICULA A NECROESTÉTICA	
Adriana Banana	16
2. AS IDENTIDADES VISUAIS AFRICANAS EM DIÁSPORA DE OMAR VICTOR DIOP	
Adriana França Correa	46
3. CORPO, GÊNERO E TERRA: TRAJES E NUDEZ NA OBRA DE REGINA GALINDO	
Anna Theresa Kühn	68
4. MARY SIBANDE: A ARTE DE COSTURAR A INVISIBILIDADE	
José Roberto Lima Santos	85
5. O FIGURINO PERFORMÁTICO DE DANI D'EMILIA EM DECONIFICADA – CYBER DOLL	
Maria Cecília Amaral	108
6. A PERFORMANCE COTIDIANA DE SER ELKE MARAVILHA	
Maria Celina Gil	132
7. ZACK MACLEOD PINSENT: O BRITÂNICO MILLENNIAL EM TRAJES DE GENTLEMAN OITOCENTISTA	
Maria Eduarda Andreazzi Borges	160
8. FECAL MATTER: TRAJE, PERFORMANCE E INADEQUAÇÃO	
Renata Cardoso	184
9. O TRAJE E O CORPO NAS PERFORMANCES DE BERNA REALE	
Ricardo André Santana Bessa e Rodrigo Frota.....	206
10. OS ARQUIVOS VIVOS DE GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA	
San Pestana	223

11. CORPO-INSTALAÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE ENSINO DE VISUALIDADES DA CENA	
San Pestana	264
12. TRAJE DE CENA, ESTEREÓTIPO E NEUROCIÊNCIA: O CORPO DO PERFORMER COMO AMEAÇA EM POTENCIAL NA EXPERIÊNCIA SUBJETIVA DO PÚBLICO	
Tathiana Valerio Rodrigues.....	294
13. ENTREVISTA COM ARTUR SANTORO – DIRETOR DE PROJETOS DA PLATAFORMA CULTURAL BATEKOO	
Nairim Bernardo.....	315
14. ENTREVISTA COM FÁBIA MIRASSOS	
Fausto Viana e Tainá Macêdo Vasconcelos.....	331
15. ASCENSÃO E QUEDA DE UMA PAIXÃO: NOTAS DE UMA BIXA EGOCÊNTRICA. ENTREVISTA COM TULIO COSTA	
Fausto Viana e Túlio Costa.....	363
16. NOTAS SOBRE O DIÁRIO DE VIAGEM DE TÚLIO COSTA	
Fausto Viana	381
17. DIÁRIO DE VIAGEM	
Tulio Costa	385

APRESENTAÇÃO

Fausto Viana

Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais chega ao Volume VI, uma edição especial sobre trajes de performance.

Era um desejo antigo essa publicação, que de alguma forma indicasse os caminhos da criação dos trajes nas performances. Descobrir algo que pudesse ser contraposto ao que os performers sempre declaravam oficialmente quando perguntávamos: “Por que você escolheu este traje?” E eles respondiam: “Este? Não é nada, foi a primeira coisa que peguei no guarda-roupa”.

Regina Galdino escolhe um vestido branco para que o sangue pingue em sua cabeça e escorra por seu corpo e é... por acaso? Que casualidade é esta que transforma um traje na roupa mais apropriada que poderia ser escolhida para aquele momento, naquela performance? De fato, percebeu-se ao longo dos anos que o artista da performance tem uma percepção muito aguçada do todo, o que faz com que suas opções aparentemente simplistas sejam embasadas na sua intuição artística. Mas sabíamos que havia muito mais por trás.

Assim, convocamos uma equipe de pesquisadores para publicar suas impressões e pesquisas sobre uma variada gama de performers nacionais e do exterior. Adriana Banana trouxe o trabalho da coreógrafa Kettly Noël (Haiti/Mali) em seu trabalho de dança/ instalação *Zombification* (2017). Adriana França analisou o figurino do ensaio fotográfico *Diaspora* (2014), do senegalense Omar Victor Diop. Anna Theresa Kühl investigou a intensa relação entre trajes e nudez na obra da já mencionada Regina Galindo, a performer da Guatemala que trabalha com temáticas diversas: morte, gênero e violência, notadamente contra a mulher.

José Roberto Lima Santos apresenta o trabalho da

artista sul-africana Mary Sibande que retrata através da escultura de seu alter ego, uma manequim negra chamada Sophie, questões de pertencimento social, gênero e raça.

Dani d'Emilia é uma artista brasileira que participou do coletivo transnacional La Pocha Nostra e da qual Maria Cecília Amaral investigou a performance *Deconificada – Cyberdo11*. San Pestana nos oferece um artigo justamente sobre os arquivos vivos de Guillermo Gómez-Peña, um dos míticos fundadores do Pocha Nostra, além de outro artigo em que aborda as possibilidades de diálogo entre processos criativos de traje de cena de performance com o campo teatral por meio da estratégia pedagógica corpo-instalação, estruturada, entre outros, a partir da performance-pedagogia do La Pocha Nostra.

Maria Celina Gil e Maria Eduarda Andreazzi Borges se debruçaram sobre performers do cotidiano, um tema que vem se tornando cada vez mais comum nos últimos anos. Celina investigou uma das nossas decanas performáticas, Elke Maravilha, e Maria Eduarda mergulhou no universo oito e noventaista do alfaiate performer britânico Zack MacLeod Pinsent, que redefiniu o que é ser uma *avis rara*.

Renata Cardoso buscou o trabalho de um duo, Hannah Rose Dalton e Steven Raj Bhaskaran, que envolve moda, fotografia e performance: juntos, eles formam o Fecal Matter. Ricardo Bessa e Rodrigo Frota propuseram um texto acerca da performer - e policial militar! - Berna Reale, que desde 1990 tem usado a arte e seu corpo para registrar e combater a violência e o preconceito. Tathiana Valério Rodrigues também trata do corpo, mas como ameaça em potencial na experiência subjetiva do público, na medida em que ela considera traços étnico-raciais do performer como trajes de cena.

Na seção Entrevistas, Nairim Bernardo entrevistou Artur Santoro, diretor de projetos da plataforma cultural Batekoo, criada na cidade de Salvador em 2014 e que hoje reúne milhares de pessoas em eventos que trazem performances pessoais, sociais, políticas e artísticas. Tainá Macedo e eu entrevistamos a atriz Fábila Mirassos para saber mais

sobre sua participação no espetáculo *Luís Antônio Gabriela*, da Cia Mungunzá, e também sobre sua carreira.

Finalizando a edição, uma entrevista performática minha com Túlio Costa, que chamamos de *Ascensão e queda de uma paixão: notas de uma bixa egocêntrica*, seguida por Notas sobre o Diário de Viagem de Túlio Costa e o Diário em si, extraído do Facebook dele.

O tema trajes de performance não foi exaurido nesta edição. No entanto, tivemos um bom começo e é este trabalho que o leitor está convidado a contemplar.

Fausto Viana

As páginas em cor diferente a seguir trazem um texto escrito pelo pesquisador San Pestana, com excertos de sua tese, para todos os convidados da edição.

Por sua abordagem e significância, optamos por deixá-lo assim, uma espécie de registro de memória, histórico.

Além, é claro, de servir como base de pesquisa para trajes de performance.

A FUTURA EDIÇÃO DE “DOS BASTIDORES, VOLUME 6”

San Pestana

Pergunta:

- Com licença, você poderia definir performance art?

Respostas:

- Um monte de gente “esquisita” que gosta de andar pelado e gritar slogans esquerdistas no palco. (Yuppie gringo em um bar).

- Artistas performáticos são... maus atores. (Um bom ator).

- Você está se referindo àqueles liberais decadentes e elitistas que se escondem atrás da “arte” para pedir dinheiro ao governo? (Político republicano).

- É uma viagem muito... muito dahora. Faz você... pensar e cagar de rir. (Meu sobrinho).

- Performance é tanto a antítese quanto o antídoto para a alta cultura. (Artista de performance).

- Vou te responder com uma piada: O que acontece quando você mistura um comico com performer? ... Uma piada que ninguém entende. (Um amigo).

:D

(Guillermo Gómez-Peña - En defesa del arte del performance).

A proposta do próximo volume da Bastidores é analisar trajés de cena de performance, em especial ações cujos trajés, corpos e espaços utilizados desestabilizam noções normativas de sociedade e de identidade/existência dos sujeitos.

Algumas ações performáticas que foram propostas para a escrita dos artigos são realizadas por personas criadas pelos/as/es artistas, outras são pessoas performando identidades não normativas em seu cotidiano, embora em alguns casos fique difícil de fazer essa diferenciação (como a Elke Maravilha, por exemplo).

A série de entrevistas El arte del performance para inocentes, realizada por Luz Oropeza com Guillermo Gómez-Peña (La Pocha Nostra), inicia com o tema “performance e identidade”. Oropeza começa questionando Gómez-Peña: “Por que você vem vestido assim tão esquisito?” (2017b, s/p). O performer responde simplesmente: “Pela mesma razão que você vem vestida tão 'normal'. Ou seja, porque conscientemente ou não, cada qual performa sua identidade na vida cotidiana”

(idem).

Gómez-Peña cria e aprimora personas para suas ações performáticas, como San Pocho Aztlaneca ou The Mexterminator, mas também, em seu dia a dia, performa suas múltiplas identidades não normativas através de seus trajes, tatuagens, acessórios (o que inclui, às vezes, um bastão sagrado que ganhou de presente de um xamã).

Os Estudos da Performance, em especial os propostos por Richard Schechner, pontuam como diversas esferas das relações pessoais e sociais podem ser observadas como performance, chamando a atenção para o fato de que mesmo a vida cotidiana “envolve anos de treinamento e prática” (SCHECHNER, 2006, p. 28) e que as “atividades da vida pública – [...] – são performances coletivas” (idem, p. 29).

Nessa perspectiva, Schechner elucida que “atuar no palco, atuar em situações sociais especiais, como cerimônias públicas, por exemplo, e atuar na vida cotidiana é um continuum” (idem, p. 170), e que as pessoas podem “'pular' de uma categoria para outra” (idem, p. 171), mas não há fronteiras evidentes entre as categorias performativas. Entretanto, o estudioso as separou por motivos didáticos, fazendo uma distinção entre performances 'make-belief' ['fazer-crença'] e 'make-believe' ['fazer-de-conta'], esclarecendo que:

as muitas atuações na vida cotidiana, tais como papéis profissionais, gênero e raça, e moldar a própria identidade, não são ações de faz-de-conta (como desempenhar um papel em um palco ou em um filme provavelmente é). As performances da vida cotidiana [...] 'fazem-crença' – criam as realidades sociais que elas decretam. Em performances de 'faz-de-conta', a distinção entre o que é real e o que é criado se mantém clara (ibidem, p. 42).

No que concerne às performances dos papéis profissionais, Schechner expõe como professores, médicos, juízes e advogados, entre outros, no exercício de suas funções seguem determinados protocolos pertinentes a seus cargos.

Com relação às identidades de gênero e raça, o autor observa que não consistem em “operações determinadas naturalmente, mas em algo construído e executado por meio de 'performances'” (ibidem, p.151). Além disso, mesmo a noção de

natureza não é natural, mas sim um “conceito projetado (consciente ou inconscientemente) para realizar fins humanos” (ibidem).

Assim, apoiado em Butler, reforça que:

cada indivíduo, a partir de uma idade precoce, aprende a realizar inflexões vocais específicas ao sexo, expressões faciais, gestos, passeios e comportamentos eróticos, bem como, selecionar, modificar e usar aromas, formas corporais e adornos, roupas e todos os tipos de marcadores de uma determinada sociedade. Estas variam muito de período para período e de cultura para cultura - indicando fortemente que o gênero é construído (...). Performar estes [marcadores] "com êxito" situa uma pessoa com segurança dentro de um determinado mundo social. Recusar-se a realizar o gênero atribuído é se rebelar contra a 'natureza' (ibidem).

Do mesmo modo que o gênero, a noção de raça também é uma construção social. Estabelecida por iluministas europeus do século XVIII, o conceito associou aspectos biológico (cor da pele, traços morfológicos) a qualidades psicológicas, morais, intelectuais e culturais. Como observa Kabengele Munanga, antropólogo congolês radicado no Brasil, “a classificação da humanidade em raças foi realizada de forma hierarquizada, desembocando em uma teoria pseudocientífica, a raciologia, que ganhou muito espaço no início do século XX” (2003, p. 5) e que foi/é determinante na criação/manutenção de identidades e de estereótipos, os quais fazem parte do processo de “manutenção da ordem social e simbólica” do mundo, como argumenta o sociólogo jamaicano Stuart Hall:

os estereótipos pegam as poucas características (...) sobre uma pessoa, reduzem tudo sobre a pessoa a esses traços, exageram e simplificam, e fixa-os sem mudanças nem desenvolvimento até a eternidade. (...) Ele estabelece uma fronteira simbólica entre o "normal" e o "desviante", o "normal" e o "patológico", o "aceitável" e o "inaceitável", o que "pertence" e o que não é ou é "Outro", entre "insiders" e "outsiders", nós e eles (1997, p. 258).

Neste trecho de Hall é possível observar o que aponta Kathryn Woodward sobre a maioria dos sistemas de pensamento terem “um compromisso com dualismos pelos quais a diferença se expressa em termos de oposições cristalinas - natureza/cultura, corpo/mente, razão/paixão” (citada por SILVA, 2014, p. 50). Entretanto, dentro de tais oposições

binárias, um dos termos recebe “uma importância diferencial, de forma que um dos elementos da dicotomia é sempre mais valorizado ou mais forte que o outro” (idem).

Dessa forma, os processos relacionais de construção de identidades a partir de diferenças vêm sendo estruturados por elementos binários em que os polos são carregados de valores positivos x negativos, envolvendo um desequilíbrio “de poder entre eles” (idem) e cuja “força psíquica dessa duradoura estrutura de pensamento deriva de uma rede histórica de determinações culturais” (CIXOUS, 1975, p. 95 apud WOODWARD, 2014, p. 51 in SILVA, 2014, p. 51).

Além disso, “a identidade é marcada por meio de símbolos; [...] Existe uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que uma pessoa usa” (WOODWARD, 2014, p. 9-10 in SILVA, 2014). Dessa forma, o que uma cultura tem em comum é colocado em contraste com outras culturas, e “a construção da identidade é tanto simbólica quanto social” (idem, p. 10).

As noções apresentadas, em linhas gerais e de forma bastante resumida, são fundamentais para se ter em vista ao analisar os trajes de cena de performance que formarão a próxima publicação, performances que transformam normativas sociais através do uso simbólico de elementos plásticos e políticos.

Nesse sentido, há ainda algumas construções identitárias primordiais cuja problematização e desestabilização precisam ser consideradas pelas autories ao se debruçarem sobre as performances que analisarão: a noção de Ocidente, a de branquitude e a cisnormatividade.

Conforme argumenta Stuart Hall, a construção da ideia de Ocidente se deu muito mais através de um processo histórico e conceitual do que geográfico:

A Europa Oriental não pertence (ainda não? Alguma vez pertenceu?) propriamente ao “Ocidente”, enquanto os Estados Unidos, que não se localizam na Europa, definitivamente fazem parte do Ocidente. Atualmente, em termos tecnológicos, o Japão é “ocidental”, embora no nosso mapa mental seja parte do mais longínquo “Oriente”. Em contrapartida, muito da América Latina, que está no hemisfério ocidental, pertence economicamente ao Terceiro Mundo, que está batalhando - embora com pouco sucesso - para atingir o patamar de “ocidental”. De que são compostas essas sociedades do “Oriente” e do “Ocidente”, afinal? Claramente, o “Ocidente” é tanto um conceito quanto um fato geográfico (HALL, 1992, p. 276).

Tal necessidade de diferenciação (entre ocidente e oriente) surge, primeiramente, diante da polarização entre Cristãos e Islâmicos. Paulatinamente foi-se transformando a noção de cristandade em sinônimo de Europa, e criando, assim a ideia de Ocidente e Oriente. Com as grandes navegações europeia e a expansão dos horizontes geográficos, Jerusalém não podia mais ser o centro do mundo, então a Europa passa a ocupar esse lugar; assim como a noção de Oriente se alarga para além do mundo islâmico, passando a englobar o resto do mundo, ou seja, África, Índia, Ásia. Criou-se, assim, mais uma oposição binária carregada de valores positivos x negativos, diretamente relacionada com outras: cultura/primitivo, civilizado/selvagem...

No mesmo processo de construção da cristandade (que logo seria sinônimo de Europa) se deu a construção da branquitude, porém, não de forma racializada como se deu com os negros, os vermelhos e os amarelos, mas como normativa, ou seja, disfarçada de humanidade (termo ora utilizado como unidade homogeneizante e apaziguadora das diferenças, ora como unidade distintiva e hierarquizada em relação aos Outros, conforme a conveniência da branquitude).

Como observa Richard Dyer em *White* - uma excelente historiografia da branquitude disponível na ECA - pelo fato de pessoas brancas não se(nos) entenderem(os) como racializadas "elas/nós funcionamos como uma norma humana"¹ (Dyer, 1997, p. 1) e "não existe uma posição mais poderosa do que a de ser 'apenas' humano. A reivindicação ao poder é a reivindicação de falar pela comunalidade humana (...) o sentimento de brancos como não-racializados se evidencia na ausência do hábito de referir-se à branquitude nos discursos e na escrita dos brancos no Ocidente (...) não mencionarmos a brancura das pessoas brancas que conhecemos"² (1997, p. 2). Assim,

¹ No original: "they/we function as a human norm" (Dyer, 1997, p. 1), tradução nossa.

² No original: "There is no more powerful position than that of being 'just' human. The claim to power is the claim to speak for the commonality of humanity (...) The sense of whites as non-raced is most evident in the absence of reference to whiteness in the habitual speech and writing of white people in the west. (...) we don't mention the whiteness of the white people we know" (Dyer, 1997, p. 2), tradução nossa.

apesar das boas intenções, das diferenças de poder e da boa vontade, o poder branco se reproduz majoritariamente porque não é visto como branquitude, mas como normalidade. Os brancos precisam aprender a se ver brancos, a ver sua particularidade. Em outras palavras, a branquitude precisa ser tornada estranha (idem, p. 9).

E, por fim, do mesmo modo que a branquitude precisa ser nomeada, a cisnormatividade também. Será/é importante (não só para as produções da publicação...), que pessoas cis (sejam héteras, homo, bissexuais ou o que quiserem) percebam que também têm identidade de gênero (que são performadas de distintas formas) e que se nomeiem enquanto pessoas cis. Caso contrário, as identidades cis seguirão sendo o "normal" e as identidades trans (binárias e não-binárias) seguirão sendo o outro, o desviante, o patológico, o inaceitável, o estranho.

Para encerrar, alguns quadrinhos ilustrativos sobre gênero e sexualidade:



³ No original: "white power none the less reproduces itself regardless of intention, power differences and goodwill, and overwhelmingly because it is not seen as whiteness, but as normal. white people need to learn to see themselves as white, to see their particularity. In other words, whiteness needs to be made strange" (Dyer, 1997, p. 9), tradução nossa.

Quanto à binaridade e à não-binaridade:

Gêneros binários

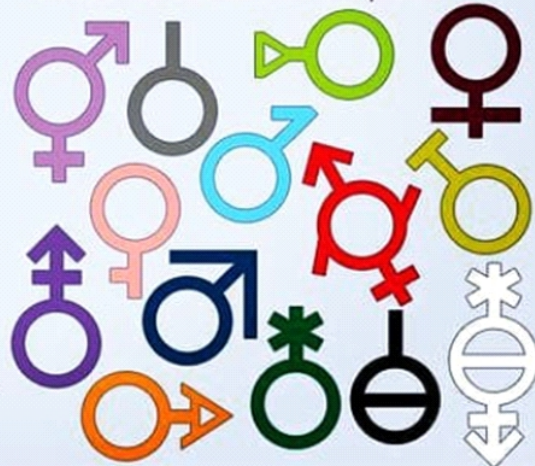
Os dois gêneros: feminino (mulheres) e masculino (homens). Uma pessoa binária é aquela que se identifica estritamente com o gênero feminino OU com o gênero masculino, sempre de forma separada, sem fluidez e em totalidade. Pessoas binárias podem ser cisgênero (cis) ou transgênero (trans).



Todos esses gêneros (binários ou não) fazem parte de um mesmo universo infinito de gêneros-

Gêneros não-binários

São todos gêneros que não são nem 100% feminino e nem 100% masculino. Inclui formas de neutralidade, ambiguidade, multiplicidade, parcialidade, ageneridade, outrogeneridade e fluidez de gênero. São infinitos gêneros. Pessoas não-binárias são sempre trans.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DYER, Richard. White. Londres/Nova York: Routledge, 1997.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Los archivos vivientes de Guillermo Gómez-Peña (una cronología performática). Catálogo da exposição Guillermo Gómez-Peña Mexican [in] Documentado, Cidade do México, Museo de Arte Moderno de Ciudad do México, Instituto de Bellas Artes, 2017.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a10v1124.pdf>>. Acesso em: 2 fev. 2016.
- HALL, Stuart. West and the Rest: discourse and power. In: HALL, Stuart; GIEBEN, Bram. Formations of Modernity. pp. 276-331. Oxford: Polity/Open Universty, 1992.
- MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça racismo identidade e etnia. In: 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação – PENESB-RJ, 05/11/03. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-noco-es-de-raca-racismo-identidade-e-etnia.pdf>>. Acesso em: 5 fev. 2018.
- SCHECHNER, Richard. Performance Studies: an introduction. 2ª Ed. Nova York: Routledge, 2006.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.
- UNIVERSO TRANS: https://www.instagram.com/universo_transftm/

Capítulo 1

ZOMBIFICATION: A NERVURA DO PENSAMENTO QUE DESARTICULA A NECROESTÉTICA¹

Banana, Adriana; Doutoranda; Universidade de São Paulo,
adrianapm@usp.br
Laboratório de dramaturgia do corpo ECA / USP

¹ Este artigo só foi possível graças à colaboração, por meio de conversas, aulas e debates, dos colegas Duda Mendonça, Berno Legis, Nelisiewe Xaba, Juliana Coelho, Caroline Silas, Kettly Noël, Profa. Helena Bastos (ECA/USP) e Prof. Arnaldo Siqueira (UFPE). A leitura e revisão teórica de Helena Katz (PUC/SP) é sempre inestimável. Ao Prof. Fausto Viana (ECA/USP), por ter aberto as portas de um mundo esplêndido de maravilhas.

Introdução

O trabalho propõe uma *leitura coreográfica* (como será exposto adiante), a partir da análise da indumentária cênica da peça de dança/instalação artística *Zombification*² (2017) de Kettly Noël, dançarina, coreógrafa de origem haitiana. Nesta abordagem, seus aspectos cenográficos se evidenciaram fundamentais para demonstrar que o pensamento artístico de Noël desarticula a *necroestética*, conceito que estamos desenvolvendo.

Toda a cenografia, que engloba a indumentária cênica, será tratada aqui como:

a) **artefatos cognitivos**: “feito por humanos para o propósito de auxiliar, aprimorar ou melhorar a cognição”³ (HUTCHINS, 1999, p. 126, tradução nossa);

b) **corpos**: a partir da **Teoria Corpomídia (TCM)**, isto é, que todo corpo é mídia de si mesmo. A TCM ampliando a noção de artefato cognitivo explica que há um processo de codefinição entre artefato (que também pode ser considerado um corpo) e ambiente, que ambos estão se modificando permanentemente;

c) **ação coreográfica**: tudo que compuser a cena será tratado como objeto passivo, neutro, sem implicação à composição. Esclarecendo que trajes, objetos de cena, música, dança, ou seja, os elementos constituintes da composição cênica não dependem uns dos outros, não há uma hierarquia neste sentido, são simultâneos e juntos, se relacionam por diversos modos como contiguidade, associação, vaguidão, ambiguidade, contradição, concordância.

²Extrato do espetáculo, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CW8x38_GrQM>. Acesso em: 14 jul. 2021.

³ Do original: “made by humans for the purpose of aiding, enhancing, or improving cognition”.

Coreografia

Propomos pensar **coreografia** como um sistema de navegação, no qual as ações cênicas, incluindo vestimentas, constituem o sistema de referências produtoras de cartografias possíveis que, por sua vez, são balizadoras de percursos, trajetórias e movimentos. Podemos dizer que as cartografias possíveis produzem significações, que entendidas de modo amplo, não se reduzem à linguagem descritiva, logocentrada.

Sistemas de navegação, como o de pedestres, aquático, aéreo ou outro, funcionam com sinais e marcas como sol, vento, lua, estrelas, GPS, apitos, faróis, etc. dos quais dependem a integridade dos navegantes. Em uma estrada sinuosa, construída em uma montanha íngreme, se uma placa que deveria ser para a direita for trocada para a esquerda, pode propiciar um desastre. Se os sinais de trânsito urbano venham, por erro, inverter verde e vermelho, certamente causarão acidentes. No sentido de artefatos de fabricação humana que estendem sua cognição, foi proposto na década de 1980,

o conceito de artefato cognitivo aponta não tanto para uma categoria de objetos mas para uma categoria de processos que produzem efeitos cognitivos, trazendo habilidades funcionais em coordenação com vários tipos de estruturas⁴. (Ibidem, p. 126, tradução nossa)

Lembrando que, para sistemas de navegação, também é necessária habilidade em sua lida, a exemplo de provérbios, palavras, sistemas de escrita, canetas, calculadoras e mapas.

Desse modo, coreografias, composições cênicas, indumentárias são artefatos cognitivos porque estendem aspectos cognitivos como memória, atenção, percepção, aprendizagem, sendo demandada habilidade para seu “uso”. O conceito de artefato cognitivo auxilia a compreensão do

⁴ Do original: “cognitive artifact concept points not so much to a category of objects, as to a category of processes that produce cognitive effects by bringing functional skills into coordination with various kinds of structure.”

traje cênico como marcas, índices integrantes da cartografia que auxilia a navegação cognitiva em uma composição coreográfica:

Artefatos cognitivos são sempre sistemas socioculturais maiores arraigados que organizam as práticas que usam. A utilidade de um artefato cognitivo depende de outros processos que criam as condições e exploram as consequências desses usos. Em atividades culturalmente elaboradas, soluções parciais aos problemas frequentemente encontrados são frequentemente cristalizados em práticas, em conhecimento, em artefatos materiais e em arranjos sociais⁵. (Ibidem, p. 127, tradução nossa)

Teoria Corpomídia (TCM)

Desde a década de 2000, as professoras doutoras Helena Katz (PUC-SP) e Christine Greiner (PUC-SP) desenvolvem a Teoria Corpomídia, da qual destacamos: o sentido abrangente de corpo, orgânicos e inorgânicos, como pedras, roupas, árvores, asteroides e micro-organismos. Pelo viés da TCM, a indumentária cênica é considerada corpo, bem como os dançarinos, sendo a “noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão” (KATZ; GREINER, 2004, p. 131). Ou seja, não cabe aqui pensar o corpo como contêiner, envelope, embalagem, suporte. E, assim como o “corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em contato com as que já estão e algo se produz a partir daí” (idem, 2011), o ambiente, o contexto com o qual este se relaciona também não é neutro, nem passivo. Nem um, nem outro são contêineres, não são caixas onde coisas são abrigadas: “corpo e ambiente existem em um inestancável fluxo de trocas/contaminações, sublinhando que tanto um como o outro só existem nestas trocas incessantes” (ibidem, (SILVA, 2019, [s./p.])).

A noção de corpomídia se aplica aos artefatos

⁵ Do original: “Cognitive artifacts are always embedded in larger sociocultural systems that organize the practices in which they are used. The utility of a cognitive artifact depends on other processes that create the conditions and exploit the consequences of its use. In culturally elaborated activities, partial solutions to frequently encountered problems are often crystallized in practices, in knowledge, in material artifacts, and in social arrangements.”

cognitivos, que além de serem entendidos como corpos, ressaltamos que artefatos e corpos (humanos) se co-transformam, se codefinem. O corpo que veste modifica o traje, que, por sua vez, modifica o corpo, isso em múltiplas instâncias.

A correlação de pés, calçados ou com enfaixamento dos mesmos, e o caminhar é brutalmente evidenciada no caso dos pés-de-lótus de mulheres na China que, desde crianças, tinham seus pés enfaixados para tornar mínima a planta dos pés, com contínua compressão de seus ossos (PENDERGAST; PENDERGAST, 2004). O comprometimento da saúde dessas mulheres é integral, pois não só os pés se modificam, mas todo o corpo e, de fato, se trata de um processo tão violento que uma reversão dos pés significa quebrar, inúmeras vezes, seus ossos. Durante séculos esse padrão de belo corporificado em pés considerados delicados como flores-de-lótus foi apreendido como valor social e cultural positivo, benéfico por ser um padrão de valoração das candidatas a noivas. Isto é, flores, beleza, delicadeza e reprodução foram juntadas em um pacote de estímulos de valorização de um certo padrão de corpo feminino. Pés como flores-de-lótus não são pés delicados, mas mutilados. A percepção que junta pés a flores é aprendida via operação cognitiva, que compacta várias informações em uma metáfora que é a dos pés como flor-de-lótus. A metáfora corporificada dos pés como flor-de-lótus é expansivamente brutal quando pensamos que se trata da ação permanente de mutilar os ossos dos membros usados para locomoção. Um exemplo de biopolítica, do controle político corporificado.

Traje de cena

A filósofa Elizabeth Goepp, em 1928, defendia que a vestimenta cênica não poderia ser negligenciada, nem mesmo em parte (BARBIERI; PANTOUVAKI, 2016). Emblematicamente, sua fala é retomada no Editorial da primeira edição, em 2016, da revista especializada **Studies in Costume & Performance**, por Donatella Barbieri e Sofia Pantouvaki, cujo título é

*Towards a philosophy of costume*⁶. A concepção de traje cênico, ou do traje quando em cena, vestindo corpos humanos ou bonecos ou ninguém, é pensado aqui junto a todos os aspectos cenográficos como ação cênica, como acontecimentos ativos e dinâmicos codefinidores da proposição artística.

Jessica Bugg, artista e teórica, dedicada a pensar o traje em dança contemporânea, critica abordagens que legam o mesmo a um plano inferior, secundário: “Os aspectos visuais e cenográficos da feitura da performance são frequentemente esquecidos ou considerados, de fato, como secundários ao corpo que se apresenta enquanto oposto ou integral a ele, em ambos, no discurso crítico e na feitura da apresentação”⁷ (BUGG, 2014, p. 68, tradução nossa). Exemplos na história da dança, evidenciam que o traje de dança age sobre a dança produzida, na produção inequívoca dos movimentos. Dentre exemplos fáceis de entender estão as danças de Loïe Fuller (1862-1928), com o uso de tecidos longos e leves em *Serpentine Dance*⁸. Ou as inúmeras danças criadas no contexto da Bauhaus, como o *Balé Triádico* (1922) e a *Stick Dance* (1926), ambas de autoria de Oskar Schlemmer (1888-1943), coreógrafo, designer, pintor e professor.

Entender que corpo e vestimenta se codefinem é fácil, pois são inúmeros os exemplos escancarando essa relação. O uso de saltos altos é um ótimo exemplo, bastando olhar ou apalpar a panturrilha de uma pessoa com, e outra sem, o calçado. Além da exposição visual e tátil explicitando a modificação do corpo, como no uso contínuo de saltos altos, há implicações na saúde de seus usuários, alterando o fluxo sanguíneo, bem como o “uso habitual leva a mudanças estruturais em músculos e tendões”⁹ (MELVIN, 2014, p. 73,

⁶ Tradução livre: “Para uma filosofia da indumentária”.

⁷ Do original: “The visual and scenographic aspects of performance-making are often overlooked or indeed considered as secondary to the performing body as opposed to integral to it, in both critical discourse and in performance-making”.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iCJ7glJLRyE>. Acesso em: 12 maio 2020: *Serpentine Dance*. Filme dos irmãos Lumière, data de 1896.

⁹ Do original: “habitual use leads to structural changes in muscles and tendons”.

tradução nossa).

Um intervalo na história da dança ocidental permite observar corpo, vestimenta e movimentos se comodificando. Do século XVII ao XX, balés dispoñdo vestidos longos e volumosos, feitos de tecido com fibras naturais, tiveram tamanhos e volumes diminuídos, até o uso de *collants*, meias-calças, saias tênues com tecidos em malhas de fibras artificiais¹⁰, ao mesmo tempo que os movimentos foram aumentando sua amplitude. Para ilustrar essa mudança, basta comparar imagens de Marie Camargo (1710-1770) com vestido longo, já acima da altura do calcanhar, de Anna Pavlova (1881-1931) vestindo *tutu* acima dos joelhos e sapatilhas de ponta, e de Louise Lecavalier (1958-) em *New Demons* (1987), usando corpete de couro, pernas descobertas, *tutu* e tênis. Em outras obras do grupo que integrava, o La La La Human Steps, é comum ver Louise dançando com um corpete, tênis, joelheira, com e sem *tutu*, shorts, legging, de jeans ou sem roupa, como em *Infante C'est Destroy* (1991).

Necroestética

Necroestética é uma proposição nossa, a partir da compreensão de necropolítica, de Achille Mbembe (Camarões, 1957-), professor pesquisador de História e Política na Universidade Witwatersrand, em Johannesburgo. *Necropolítica*, termo que intitula o artigo lançado em 2003, propõe compreender fenômenos nos quais a vida é subjugada pelo poder da morte, bem como da existência de “mundos de morte” e de “mortos vivos”, que estão inseridos em estruturas de Estado, e também não institucionais, fora da ordenação jurídica e estatal. Assim, para explicar estes fenômenos e de guerras contemporâneas, desenquadradas da lógica habitual, fundamentada na noção de soberania enquanto territorialidade, Mbembe necessita voltar ao período das invasões ocorridas no século XV, dos regimes coloniais, do

¹⁰ Lembrando que tecidos compostos com fibras, como a poliamida e o poliéster, correspondem a 500% a mais de alongamento do que fibras naturais.

regime das *plantations* e o tráfico atlântico de pessoas escravizadas da África.

A noção de estética que diz respeito ao termo necroestética é a da percepção, da experiência, do sensorial. George Lakoff (2009) explica que a compreensão dominante do termo Política é ser operada por uma razão descorporificada, baseada na oposição entre emoção (corporal) e razão (não corporal). Acompanhando a argumentação de Lakoff, nossa proposta é pensar política, dizendo de forma grossa, como acontecimento visceral, no qual o sistema sensório-motor está intrinsecamente implicado. Nós nos apoiamos na perspectiva de teorias que trabalham com o conceito de *embodiment*, como a Teoria Corpomídia.

Necroestética chama atenção para a experiência, para o empírico, para os corpos, para entender que a categoria do político é sensório-motora, possui cheiro, som, tatilidade, é térmica e se movimenta. Isso, para dizer que a categoria do político depende do corpo e que o corpo produz conceitos. E, até as sensações referentes à imaterialidade, descorporidade de conceitos, categorias e da própria razão estão profundamente enraizadas em nossa configuração corporal, que é sanguínea, visceral, neuronal, isto é, corporal. Entendimento que é trazido e sustentado pela argumentação da Teoria das Metáforas Conceituais: “que as estruturas neurais centrais para o processamento sensório e motor devem ser recrutadas para executarem as inferências que aprontam nossos padrões de pensamento. Estruturas do perceber e do fazer devem ser convocadas para servirem como estruturas do pensamento e conhecimento”¹¹ (JOHNSON, 2018, p.187, tradução nossa).

Com isso, pretendemos basear nossa formulação de necroestética, destacando que sua instauração é estética, que se trata de uma disposição sensório-motora. Como

¹¹ Do original: “that neural structures central to sensory and motor processing must be recruited to carry out the inferences that make up our abstract patterns of thinking. Structures of perceiving and doing must be exapted to serve as structures of thinking and knowing”.

proposto pela Teoria das Metáforas, a cognição humana, isto é, a percepção, a atenção, a aprendizagem e a linguagem se dão por processos corporais majoritariamente inconscientes: precisamente 98% se dá no que Lakoff e Johnson (1999) conceituaram como inconsciente cognitivo. A necropolítica começa no cérebro e é estética no sentido já indicado (JOHNSON, 2018). Desse modo, a aprendizagem de padrões de beleza, como o dos pés-de-lotus, ajuda a entender o que pretendemos chamar atenção nas práticas necropolíticas. Propomos pensar que certos objetos, comportamentos e acontecimentos, que misturam, amalgamam as noções de belo, de bem, de bom, de prazer, de justo e correto operam necropolíticas. Suspeitamos do belo como ação de brutalidade, a favor da morte, ou melhor, que existem formas e aspectos sensoriais de artefatos que podem se tornar atividades fundamentais na implementação de necropolíticas. É isso que nomeamos por necroestética.

O cérebro se estende por todo o corpo através do sistema nervoso. Todas percepções e ações significativas são mediadas por nossos cérebros, sejam físicos, sociais, emocionais ou interpessoais. Porém, os cérebros sozinhos sem corpos e interações físicas e sociais não nada fazem. É o cérebro conectado ao corpo funcionando no mundo físico e social que oferece significado e fundamenta a razão real. (LAKOFF, 2009, p. 232)

Kettly Noël – breve introdução

Nasceu em 1965, na capital do Haiti, Porto Príncipe. É coreógrafa, dançarina, atriz, professora, curadora e produtora. Na década de 1990, mudou-se para o Benin e, logo depois, para o Mali, se instalando na capital, Bamako. Lá, fundou o Centro Cultural Donko Seko, espaço cultural e estrutura que vem acolhendo e promovendo atividades de formação, apresentações artísticas, laboratórios e atividades relacionadas à Compagnie Kettly Noël e o Festival Dense Bamako Danse, que criou em 2000 e, do qual, é curadora. Em 2018, estende suas atividades a Porto Príncipe, como um modo de retorno a seu país de origem, por meio do projeto que criou, o Port-au-Prince Art Performance – PAPAP.

Suas obras artísticas possuem formatos variados, sendo feitas para rua, museus, galerias, teatros tradicionais e espaços culturais com diversos formatos. Suas peças incluem colaborações com outros coreógrafos e dançarinos como Koffi Kôkô (Benin) e, especialmente, Nelisiwe Xaba (África do Sul), cuja trajetória artística dialoga com a de Noël. Em *Timbuktu* (2014), filme de Abderhmane Sissako, ela protagonizou Zabou, personagem que, durante todo o filme, permanece com a mesma vestimenta, colorida. Diferentemente, o elenco inicia vestindo trajes coloridos e despojados, até a invasão do ISIS, grupo fundamentalista islâmico, que passou a governar sob a Lei da Shari`a¹², quando suas vestes ficam austeras, com cores escuras e fechadas, e as mulheres usando *chadors* e luvas cobrindo suas mãos.

Nas obras de Noël, o traje de cena é tão imprescindível quanto nos exemplos já citados. As ações que a indumentária verte, em *Zombification*, corroboram com nosso argumento de que o pensamento artístico de Noël desarticula a necroestética. Suas obras¹³ operam como índices de um pensamento artístico tecido nas malhas da experiência gloriosa da história da primeira nação, nas Américas, em que, a população de pessoas escravizadas e negras derrotou as tropas de Napoleão Bonaparte, abolindo a escravidão e declarando a sua independência. A Revolução Haitiana (1791-1804) foi algo absolutamente indesejado e impensável, no curso da historiografia predominantemente eurocêntrica, pois destruiu seus pressupostos estruturantes, como o universalismo, o culturalismo e o racionalismo, amalgamados ao racismo. Michel-Rolph Trouillot (1949-2012), um dos mais notáveis pensadores haitianos, explica que a Revolução, tratada pela prática do silenciamento, é como um não fenômeno de tão difícil concebê-lo, e não apenas pela França:

O reconhecimento internacional da independência haitiana foi ainda mais difícil de obter do que a vitória militar sobre as forças de Napoleão. Levou mais tempo e consumiu mais recursos, exigindo mais de meio século de batalhas diplomáticas. A França

¹² No Islã, Sharia é a Lei Divina, revelada pelo Profeta Muhammad (c. 570-632), foi transmitida pelo próprio e pelo Alcorão.

¹³ Relativo ao que tivemos acesso.

impôs ao Estado haitiano uma exigência de vultosas reparações como condição para reconhecer formalmente sua própria derrota. Os Estados Unidos e o Vaticano, em especial, reconheceram a independência haitiana apenas na segunda metade do século XIX. (2016, p. 158)

Na trajetória artística de Noël, suas obras são índices dessa história. O corpo Noël não é apenas índice dessa história de libertação. Com a Teoria Corpomídia, reivindicamos não que seu corpo transporte uma história, mas que seu corpo é história. A desarticulação da necroestética, que pratica a invisibilização e o silenciamento de culturas não eurocêntricas, da inferiorização e negação pelo racismo, torna significativo o procedimento de inversões nas obras de Noël. Como na dança de *Errance*¹⁴ (2004), em que Noël realiza movimentos musculares na região das vísceras, do abdômen, ativando o ato de vomitar, dando a ver o que não é comumente exposto a não ser por raios x, ultrassom e autópsia.

***Zombification* (2017)**

Zombification, dança/instalação criada para a Bienal Documenta¹⁵ 14- *Learning from Athens* foi apresentada em abril de 2017 em Atenas, Grécia¹⁶. Em novembro do mesmo ano, uma outra colaboração de Noël com o cenógrafo Gerard Mayen, a instalação *Radeau Zombi* (tradução livre: *Balsa Zumbi*) foi feita para o festival *À la Croisée des Chemins*, no Instituto Francês em Bamako. Na série de desdobramentos de *Zombification*, *Radeau Zombi* é uma leitura da pintura *Radeau de la Méduse* (tradução livre: *Balsa da Medusa*), pintada em 1818-1819, por Théodore Géricault (1791-1824). Medindo 4,91m x 7,16m, a tela exposta no Museu do Louvre, em Paris, retrata

¹⁴ Extratos de vídeo de *Errance*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rmOyBDkWRUk>. Acesso em: 14 jul. 2021.

¹⁵ Kassel, na Alemanha, é a sede da Bienal Documenta e onde a mesma acontecia.

¹⁶ Embora não seja a discussão aqui, é necessário registrar que a peça de Noël foi designada como instalação cênica e performance e não dança ou coreografia. Revelam disputas e reservas de domínios nas artes ou seria estreiteza de entendimento do que sejam dança e coreografia?

o naufrágio da fragata francesa Medusa, em 1816, que rumava para o Senegal. O canibalismo foi relatado pelos quinze sobreviventes, dentre os cento e cinquenta naufragos, entre eles soldados e colonizadores. Em 2020, os bonecos de *Zombification* se desdobraram na instalação *Château Zombi*, com maior número de bonecos e vídeo, ficando em exposição no Musée Vodou, em Strasburg, França¹⁷. Dentre os elementos na constelação *Zombification*, *Radeau Zombi*, *Radeau de la Méduse* e *Château Zombi*, estão a figura do zumbi, o fenômeno da zumbificação, o naufrágio, o Oceano Atlântico, o colonialismo, o imperialismo, o servo, o mestre, a balsa, o canibalismo, a África, a Europa, o Caribe, o Haiti.

Zumbi

Zumbis são pessoas que têm um de seus espíritos – *vodouns* – capturado por um “*bòkòr*” (sacerdote), que se tornam seus servos. Associa-se, especificamente, aos cultos Vodou, do Haiti. Como o Candomblé brasileiro “são duas tradições religiosas teísto-animistas baseadas nos ancestrais, com raízes primárias entre os povos Fon-ewe” (HANDERSON, 2010, p. 118) originária na África, no Reino de Daomé. Como outras religiões de matrizes africanas (santeria, umbanda), o Vodou também foi e ainda é alvo de ataques, distorções e falsidades a favor da construção da categoria do inimigo, ligado a atributos de ser primitivo, irracional, não civilizado. A crença na existência de seres selvagens e canibais habitantes da região caribenha é antiga, tendo sido narrada nas cartas de Cristovão Colombo ([1898] 2013, p. 59), em sua expedição à região que engloba, hoje, Cuba e Porto Rico. Vale lembrar que esta foi e é uma

¹⁷ A coleção, privada, deste museu consiste em mais de 1.200 objetos juntados por Marc e Marie Luce Arbogast, nas regiões de Gana, Benin, Togo e Nigéria. É apresentada como “Une collection unique au monde. La rencontre avec l’invisible” (“Uma coleção única no mundo. O encontro com o invisível”). No site do museu, há informações sobre o valor do ingresso para acesso à coleção, de 4 euros (meia entrada) e 8 euros (inteira), e, mesmo em meio a discussão e movimentos pró-restituição de peças e artefatos a seus povos de origem, não há menção acerca de restituição dos objetos de onde foram retirados, aos seus titulares. Disponível em: <https://www.chateau-vodou.com/>. Acesso em: 20 maio 2021.

região espacialmente estratégica no trânsito geográfico ocidente e oriente.

Com a ocupação do Haiti pelos EUA (1915-1934) e através das produções cinematográficas de filmes de zumbis, iniciando com *White Zombie* (1932), de Victor Halprin, populariza-se a figura do zumbi. Com ingredientes fáceis de serem assimilados por uma lógica maniqueísta, esse filme juntou mocinha e mocinho dos EUA, apaixonados, em viagem a um país estrangeiro, selvagem e cheio de superstições, com cultos macabros ao som de tambores, ressuscitação de cadáveres, entrelaçado com a história de um homem, morador da ilha, que cobiça a mocinha e, ao fazer de tudo para possuí-la, ela acaba tornando-se uma morta-viva. O processo de zumbificação, no filme, se inicia com o inalar de um odor ou com uma bebida que contém a substância que paralisa a vítima, como se estivesse morta. Em outra cena, o senhor de engenho e mestre dos escravos zumbis, protagonizado por Bela Lugosi (1882-1956), aponta o cemitério para seu vizinho, um latifundiário, mostrando a procedência da mão de obra de seu engenho de moagem de cana-de-açúcar, e sugere que ele fizesse o mesmo, recrutasse zumbis, para trabalharem em suas *plantations*. Embora, ao longo dos anos, a cosmética dos zumbis tenha se modificado, passando a ser pintados de branco, despelando-se, com sangue espalhado pelos seus corpos e vestes, eles continuam sendo categorizados como mortos-vivos, seres que se arrastam (opondo-se aos espíritos, que não encostam no chão, não possuem corpos, são imateriais) em estado de letargia, inconsciência, destituição de vontade, de autonomia, mergulhados em um estado de catatonia e de total alienação.

O que faz com que religiões sejam alvos de ataques e leituras desviantes é que elas implicam diversas cosmogonias, modos de ser e perceber o mundo. Religiões implicam modos de viver, ser, ontologias, culturas, éticas, formas de mundos. Embora existam esforços para a desvalorização do Vodou, é necessário trazer para nossa convivência vozes que pensam o voduísmo a partir de outras bases. Por exemplo, pensar o Vodou como cosmogonia da

libertação, como ética da solidariedade e de atribuições relacionadas ao cuidado e produção da vida, de sociabilidade, de história, de comunidade (MEZILAS, 2014, 2015; HURBON, 1993)¹⁸.

Os três grupos de figurinos em *Zombification*:

a) **Bonecos:** vestem sacaria, cordas tipo náuticas de sisal e espelhos. Bambus, cordas e troncos de bambus integram a cenografia desse grupo.

b) **Cinco dançarinos:** guarda-pó azul-acinzentado tipo industrial de manga comprida, altura até abaixo do joelho e com braçadeira por cima em cor branca com insígnia, tendo a insígnia também nas costas. Elementos de EPIS – Equipamentos de Proteção Individual: bota preta de borracha de cano alto; luvas vermelhas e pretas de material tipo PVC compridas até a altura dos cotovelos; máscara com respirador da 3M; óculos de sol grande, lentes e hastes na cor preta; chapéu-coco preto com lanterna de cabeça. Por baixo e em cima da pele, camiseta regata branca e roupa íntima feminina e masculina tipo box na cor preta; carrinho de mão de bojo prata, cabos amarelos com punhos vermelhos; cabo comprido com uma espécie de caixa na ponta, remetendo a um aparelho de detecção (como de minas explosivas).

c) **Kettly Noël:** blusa preta, de renda de tecido vazado e de manga comprida por cima da pele. Em algum momento da peça, usa uma calça comprida preta, listrada, solta. Por cima da blusa comprida, uma camisola do lado avesso, longa, com abertura na frente, em tom de rosa claro, de cetim, sendo a parte de cima de renda, bem vazada e possuindo certa transparência, com a área dos seios coberta por cetim. Tênis casual, dourado brilhante e com cadarço. Charuto longo tipo

¹⁸ Vale lembrar que o lucro sobre zumbis nas indústrias criativas, através de *games*, filmes, séries de TV, revistas, movimenta um mercado anual de 5 bilhões de dólares (dados de 2011), e, atualmente, sua iconicidade ultrapassou esse domínio, passando a simbolizar, no mundo corporativo e das finanças, empresas, denominadas *Zombies*, que, embora possam estar ativas e funcionando, possuem uma dívida insolúvel, e também o termo passou a designar investimentos de altíssimo risco. Satanismos e canibalismos financistas?

cubano.

Em cada grupo, alguns elementos se destacam como índices, faróis, estrelas prenunciando pulsações de alta intensidade. Segue-se uma das possíveis cartografias de uma coreografia cuja navegação se dá com auxílio dessas marcas, das indicações desses sinais.

Bonecos: naufrágios existenciais, naufragos da Terra? Mortos-vivos? Zumbis?

No desfecho da peça, carregando um dos bonecos, Noël caminha lentamente entre o público de modo que todos vejam seus próprios rostos refletidos nos cacos de espelhos amarrados com corda de sisal estilo náutica na área da cabeça. Os pedaços de espelho parecem funcionar como operador lógico de inversão, como nos movimentos de Noël em *Errance* e na camisola vestida ao contrário por ela, ou vestida do lado “correto”, mas não por Noël e sim pelo mundo. Na relação especular há sempre algo de quem olha. De um lado, a percepção dos bonecos pelo público, e, de outro, a imagem capturada do público pelos bonecos, passa a constituir os próprios bonecos, dando-lhes rostos, habitando a superfície dos espelhos. Perguntamos as responsabilidades que estão comprometidas tanto nas danças que vão a público quanto na percepção em sua relação, quais as danças que estamos coreografando?

Os corpos dos bonecos são de algodão cru, tecido de sacaria. Material que, no tempo das colônias, era considerado menos nobre, e hoje “adquiriu boa reputação como um têxtil ‘verde’, porque é biodegradável”¹⁹ (SALUSSO, 2005, p. 308, tradução nossa). Prestigiado pela preservação ambiental hoje, o algodão moveu, no período colonial, o tráfico transatlântico de pessoas escravizadas, tendo sido a moeda para compra dessas pessoas, que eram levadas para trabalharem no beneficiamento manual desse material e em seu

¹⁹ Do original: “achieved a good reputation as a “green” textile, because it is biodegradable”.

cultivo via sistema de *plantations*. Esse que, ainda hoje, é responsável pela erosão, destruição de solos, como o do Haiti, e da própria indústria têxtil que pode ser altamente poluidora²⁰. Durante o reinado de Luís XIV (1638-1715), “por volta de um terço dos trabalhadores parisienses se devia ao comércio de roupas e têxteis.”²¹ (CHRISMAN-CAMPBELL, 2015, tradução nossa).

Os corpos de saco são costurados em segmentos dotados de volumes, cabeça, pescoço, tronco, braços, antebraços e coxas. Mãos, pés e dedos são pedaços de tecidos soltos, superfícies de uma geopolítica perfazendo uma linha até o período colonial. É significativo que os membros periféricos com volume não sejam pés e mãos, relacionados com a locomoção e o manipular, mas braços, pernas e tronco que estão cheios da matéria-prima que produzem. Cabe aquela fala popular: saiu de mãos vazias. Seus corpos não são mercadoria, mas o contêiner dela. É o que quer o potentado colonial: “O corpo do colonizado deverá ser seu túmulo”²² (MBEMBE, 2007, p. 41, tradução nossa).

Suas cabeças, de corda náutica de sisal média enrolada, prendendo pedaços de espelhos na região que poderia ser o rosto. Todavia, a frente e trás de seus corpos não são distinguíveis, não há como saber a direção de seus movimentos, se avançam ou retrocedem. Corpos suspensos no tempo? Como os corpos colonizados, medidos, classificados, retalhados e aprisionados em vitrines ou guardados em gavetas de museus etnográficos, à espera de serem juntados em um único corpo, a sua família, a seu povo, a sua terra, retornarem à sua casa para serem dignamente sepultados, como

²⁰ Para se ter uma noção, a feitura de uma calça jeans consome por volta de 8 mil litros de água, e 1 kg de algodão 30 mil litros. Desde as práticas agrícolas de monocultura extrativa das *plantations* coloniais aos latifúndios brasileiros explorando o corpo da terra de modo brutal, violento, de contínuo envenenamento.

²¹ Do original: “about one-third of Parisian wage earners gain employment in the clothing and textile trades”.

²² Do original: “Le corps du colonisé doit devenir son tombeau”.

aconteceu com Sarah Bartjiman²³. Mas podem ser corpos de desaparecidos e anônimos à espera de serem encontrados ou recuperados, como na Operação Condor, das valas de Perus, em fazendas atuais com trabalho escravo, ou durante o regime militar de Pinochet, quando corpos amarrados a troncos eram jogados de aviões, no mar?

Como o tecido de seus corpos, os espelhos são superfícies homogêneas, como pessoas despersonalizadas a tal ponto que toda alienação, brutalidade, violência, expropriação de sua vida, histórias, culturas, de suas famílias transformaram seus corpos em corpos de sacaria.

Arcos temporais modelando uma cartografia que é a coreografia de *Zombification*, em movimento de redemoinhos atormentadores. Imagens ensurdecedoras submergem do fundo do oceano, surgem de escombros e da terra onde estavam soterradas, para que o público olhe no fundo dos olhos do cadáver, que veio assombrar-lhes até que a obra da morte cesse. Carregados pela equipe de dançarinos, Kettly e os bonecos são acomodados assentados, com o tronco inclinado na direção das pernas, enfileirados como mostra a arquitetura de navios usados no transporte transatlântico colonial de pessoas escravizadas. Surge a imagem de encarcerados enfileirados, apenas com trajes íntimos ou nus, assentados, lado a lado, a cabeça para baixo, braços atrás da nuca, em pátios de penitenciárias contemporâneas.

A corda em volta da cabeça e pescoço dos bonecos com seus chapéus-coco, capacetes dos obreiros de Wall Street e, antes, do Reino Unido, suscita se seriam cérebros mercantilistas. Ou indicam pinturas da época em que o exército de Napoleão Bonaparte foi derrotado em Saint-Domingues, quando a iconografia produzida pelos vencedores retrata homens brancos, vestindo roupas militares da França colonial, sendo enforcados pelos homens negros que os

²³ Sara Baartjman, sul africana, mulher Khoisan, nascida em 1789, foi levada em 1810 da Cidade do Cabo para Inglaterra. No Reino Unido, e depois na França, foi explorada como entretenimento e objeto de estudos científicos, mesmo depois de falecer. Ficou conhecida pejorativamente por *Vênus hotentote* pela forma de seu corpo.

derrotaram. Os zumbis também são os bonecos, como propõe a instalação *Radeau Zumbi*, os naufragos da fragata Medusa, pintada por Géricault. Mais torções: seria o colonizador, o canibal da história, amarrando os mortos no fundo do mar para que não escutemos suas histórias como na imagem dos bonecos assentados em cadeiras com pés amarrados e iluminação que faz parecer que estivessem no fundo do mar, da instalação *Château Vodou*? Quem é o zumbificador, quem é o ensacador de gente, quem produz os bonecos?

Ironia que sejam logo os EUA quem mais produz e consome zumbis, e que, segundo Fanon, converteram-se “num monstro em que as taras, as doenças e a desumanidade da Europa atingiram dimensões espantosas” (FANON, 1968, p. 273). A ideologia legada à figura do zumbi produzida e disseminada pelos filmes estadunidenses amalgamou escravizados, matou-os, reviveu-os como eternos trabalhadores silenciosos e permanece sendo uma das metáforas racistas mais brutais produzidas até hoje, e parece ser essa alegoria que *Zombification* trabalha em desmantelar.

(Cinco dançarinos) Quem é essa gente?

O que ou quem busca detectar com o acessório que remete a um detector de minas, passando próximo ao público logo no início da obra? Quem é essa gente uniformizada, usando regatas brancas por cima da pele e, acima, guarda-pó azul acinzentado, cuja insígnia estampada nas costas é a mesma das braçadeiras que usam? Seria uma equipe das Nações Unidas, um time de futebol, uma equipe de resgate, de militares, um grupo de dança, lacaios da morte? Os óculos escuros indicariam ser um grupo pop musical dos anos 1980? Ou, segundo Fanon, seriam os intermediários do poder nas regiões coloniais?

O gendarme e o soldado, por sua presença imediata, por suas intervenções diretas e frequentes, mantêm contacto com o colonizado e o aconselham, a coronhadas ou com explosões de *napalm*, a não se mexer. Vê-se que o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não torna mais leve a opressão, não dissimula a dominação. Exibe-as, manifesta-as com a boa consciência das forças de ordem. O intermediário leva

a violência à casa e ao cérebro do colonizado.
(Ibidem, p. 28)

Esses operários se movimentam com cérebros que vestem capacetes tipo chapéu-coco, aquele mesmo que foi criado em 1850 por encomenda de um latifundiário britânico que estava cansado, ao cavalgar, que sua cartola fosse derrubada por galhos de árvores (PENDERGAST; PENDERGAST, 2004). E, ainda, pelos cérebros que os popularizaram, inicialmente a classe alta britânica, em ocasiões de caça e cavalgada nos campos, e depois, tornando-os cada vez mais populares como vestimenta urbana, as massas encefálicas das trincheiras de Wall Street, em Nova York, atingindo seu auge no período da I Guerra Mundial (Ibidem). Não são cabeças de *clowns* como Charles Chaplin, talvez até habitam as telas de Magritte, mas definitivamente os operários de *Zombification* assemelham-se mais a lacaios da morte; e, com os óculos escuros, parecem ainda mais aos sociopatas da *gang* de Alex, do filme *Laranja Mecânica* (1971). Seguindo o filme de Stanley Kubrick, os bonecos poderiam ser Alex depois do tratamento, absurdamente violento, ofertado pelo Governo para pacificá-lo. Alex poderia ser os obreiros que se tornaram os bonecos, ou dançarinos que se tornaram bonecos.

E o que indica a lanterna no alto da cabeça deles? Estão em um lugar escuro? Seria noite? Ou estão dentro de um espaço confinado? Seriam mineradores? A morte também é lucrativa? Ou são técnicos de teatros? As botas emborrachadas, para pisos molhados e escorregadios, locomovem-se por regiões com líquidos até os joelhos, charcos, lamaçais, brejos, ou só estariam se protegendo de um mato alto? Sem contato direto, sem luvas, sem o guarda-pó, só mesmo na hora do estupro do cadáver, dos mortos-vivos²⁴.

Que obra estariam construindo com os corpos dos

²⁴ Navios de transporte de pessoas escravizadas que eram levadas da África para as Américas e Caribe eram arquitetados para que coubessem mais pessoas, em uma lógica de mercadoria. Alguns navios eram feitos de modo que havia local onde as mulheres eram acomodadas em uma posição angular para serem violentadas.

bonecos e de Noël e que são levados pelo carrinho de mão cujas hastes são de punhos de cor vermelha? Vermelho de sangue, ou indica atenção? Que lugar é esse que precisam de botas emborrachadas de cano alto, um lugar escorregadio, molhado? Que matéria e ambiente são esses em que precisam se proteger com luvas vermelhas e pretas compridas, máscaras de respirar que filtram os ares externos, mas permitem a expiração dos obreiros? Estariam pulverizando, dedetizando um ambiente? Estariam aqueles corpos infectados, contaminados? Seriam corpos impuros a que os obreiros não podem se misturar, nem mesmo respirarem, pelo que indica o tipo de máscara respiradora que utilizam, que filtra o ar externo, mas não o que expiram? Venenos, químicos, bactérias, vírus? Seriam dedetizadores, pulverizadores ou carregam corpos putrefatos, corpos infectados?

O tema contaminação emerge como vocábulo médico, mas é profuso, são sentidos ontológicos, éticos, políticos, remetendo a genocídios de todos os tempos e lugares. Em todas as escalas, de guerras intercontinentais, localizadas, a operações pró-paz, a rebeliões em penitenciárias: empilham-se os bonecos e Kettly Noël para serem estuprados pelos operários. Não há trégua na “obra”, seja ela uma luta, uma peça de dança, e a própria vida engajada em se replicar, como os pensamentos e os signos de todas as naturezas.

Kettly Noël ou a intimidade do mundo que o envolve e o avesso da intimidade que veste o mundo

Vestindo uma blusa preta comprida de malha aberta que forma um desenho vazado por um padrão geométrico tecido por linhas delicadas e finas dessa sua ação de existir como renda, sendo similar ao modo como são tecidas suas relações com o mundo. Tecido flexível, mas não como as malhas modernas, elásticas, que grudam na pele, delimitando a silhueta. O vazado da renda se transforma em arquipélago, as linhas tecidas formam rastros dos movimentos de embarcações contornando as ilhas, circunscrevendo possibilidades de existência. Não é um caminho em linha

reta. A dança dela também não é reta, nem lisa, nem homogênea. Às vezes tesa, dura, rompendo nos sons da voz esgarçada em *Errance*, às vezes fluida como em partes de *Correspondances* (2007), duo criado e dançado com Nelisiwe Xaba (África do Sul).

A cor preta como cor luz é resultado da absorção de todas as cores, de acordo com a física ótica, mas também como cor pigmento, para tingimento de tecidos, “sugere refinamento e riqueza” (VIANA, 2015, p. 13) pois, conforme o autor, antes da Revolução Industrial o tingimento de tecidos era um processo dispendioso. Ao indicar o luto, a morte, como cor comumente usada em missas pelos mortos, a blusa preta pode ser pensada como uma ação de acolhimento e todas as cores como metáfora de todas as pessoas e povos, de um enlutamento de toda a humanidade, em um tipo de acolhimento que é flexível, leve e enquadrado pela fineza e delicadeza de seus vazamentos. O luto e acolhimento de Noël não é limitado, mas da humanidade embrutecida em violências infindáveis. Se o luto reporta-se ao genocídio dos povos originários e às pessoas escravizadas de origem africana durante o período colonial, a renda é atravessada pelas palavras de Fanon ao propor um esforço psicanalítico em direção à dissolução dos complexos gerados a partir desses traumas. “Trabalhamos para a dissolução total desse universo mórbido” (FANON, 2008, p. 27) poderia resumir a permeabilidade da cor preta da blusa que cobre o tronco, pulmões, braços de Kettly.

Por cima da blusa, uma camisola com abertura na frente, em tom de rosa claro, de cetim, a parte de cima de renda, que é bem vazada e possui certa transparência, mas na área do busto é de cetim, não mostrando os seios. A camisola vestida ao avesso reporta-se ao século XVIII, quando significava má sorte vestir roupas ao contrário, mas Noël vai contra a corrente. O brilho do cetim, feito para ficar para fora é invertido, encostando no corpo dela, e a parte fosca, feita para ficar para dentro, volta-se para o exterior. Então, não se trata de vestir uma roupa ao contrário, porque quem está vestindo não é Noël, mas o mundo

a sua volta se veste. Ainda, atribuindo ao movimento da tira de Moebius, é uma figura geométrica que é torcida de modo tal que dentro se torna fora e vice-versa. Essa parece ser a ação da camisola, como inversão daquilo que seria a interioridade de Noël passando a ocupar o ambiente, o mundo exterior a ela. Essa interioridade (que cobre a camisola) pode ser as vísceras, os órgãos, os fluidos, os processos vitais, tudo o que fica abaixo da epiderme, como se suas vísceras vestissem o mundo. Ao mesmo tempo que seu contato com a pele do mundo vestido de camisola, em traje íntimo, indica que ela se relaciona com a intimidade do mundo. A parte de cima da camisola também tem uma renda delicada, mediando as relações dentro e fora, como na blusa. Vale lembrar que a renda e as roupas internas são recorrentes nas obras de Noël e, como em *Zombification*, atuam como índice de intimidade, delicadeza, de não homogeneidade. Os vazados das rendas não a tornam algo totalmente aberto, propondo ações e movimentos de trocas em formatos diversos, específicos no sentido de existirem padrões figurando nas rendas, sendo desenhos de flores os da camisola.

Tênis de ouro flexível – realeza do comum

O calçamento de Noël é um tênis casual, simples, com fechamento por acordoamento, na cor dourada brilhante, um modelo comum e largamente acessível, que se encontra em grandes lojas de departamento de vários países. O calçado é uma mediação entre chão, solo, território, terra; e os pés indicam deslocamento, trajetória, movimentação, espaço, temporalidade. Criado nos EUA, em 1916, com o nome de Keds, era pesado, de lona, solado de borracha grossa e dura, foi só na década de 1960 que, objetivando seu uso no atletismo, seu design foi aperfeiçoado de modo a ficar mais leve e seu solado ganhar tração. Apesar da crescente popularidade, ainda é considerado por europeus vulgar para uso cotidiano, mesmo assinado por estilistas do mundo da moda. *Sneakers* é o nome que passou a ser chamado pelo deslocar furtivo e silencioso proporcionado pelos avanços tecnológicos da sola maleável e flexível (PENDERGAST; PENDERGAST, 2004). Os tênis

de uso cotidiano, como o usado por Noël, possuem solado que coloca a planta dos pés bem próxima ao solo, proporcionando um deslocamento flexível.

Com a revolução galileico-copernicana, no século XVII, o Sol passa a ser considerado o centro deste sistema no qual os planetas dão voltas em si mesmos e todos eles em volta do Sol, que pirueta em seu próprio eixo. Assim, o Sol, como centro do “Universo”, passa a ser uma poderosa metáfora de poder corporificada em Luís XIV. Você consegue imaginar sua vida sem o Sol? Vinte e quatro horas durante o ano inteiro sem resquício desse astro? Ainda, seria possível a existência de vida sem a existência de estrelas semelhantes ao Sol? Uma vaga de imaginação já aponta para a conexão imediata e brutal de nossas vidas e o astro solar. Algumas de suas características como emissão de luz, calor e a posição de centralidade do Sol relacionam-se diretamente com nossos corpos e vidas. Luz e escuro com a visão, calor e a sensação térmica com nossas peles e também com a percepção de vida e morte, como, por exemplo, do corpo que se esfria ao morrer. A percepção e regulação térmica está associada diretamente com nosso metabolismo, mas não só desse modo, ainda quando nos lembramos que a produção de alimentos, do qual dependemos para estarmos vivos, depende também do astro solar. Sobretudo quando nos lembramos da França e Europa, onde as quatro estações do ano são marcantes, há limitação na capacidade de produção de alimentos com invernos rigorosos. Frisamos a importância do Sol para regular os períodos de plantio e colheita de alimentos, sem os quais as pessoas morrem de fome. Aspectos de emissão de luz e de calor são centralidade, o calor e sua presença que esquenta, a falta do calor que esfria. O Sol como metáfora corporificada na figura do monarca que se torna, nessa época, absoluto através da doutrina político-religiosa na qual o direito de governar do rei é e se dá pela vontade de Deus, poder e seu exercício se dão por vocação transumana, transterrena, elevando-o do solo comum, ele está acima de todos, ele é um ser de fora da esfera terrestre. A obra de glorificá-lo, além dos textos políticos de Jacques-Bénigne

Bossuet (1627-1704), preceptor de Luís XIV, juntou encenação, arquitetura, monumentos, textos literários, pinturas, vestimentas, peças de teatro, música, óperas, danças que foram sendo operadas pelo controle estético exercido através das academias fundadas em seu período. A institucionalização das artes, nesse período e nesse caso, por meio de cânones enraizados politicamente é um dos modos exemplares de produção necroestética.

Além do algodão retirado de Saint Domingue/Haiti que ajudou a tecer a riqueza, domínio francês na época de Luís XIV, Noël, agora, encontra-se com Luís pela dança.

Ele, que personificou o poder absoluto de um monarca, e que já em seu nascimento foi celebrado com um balé, *La Félicité* (1639), em 1653, vestiu-se de Sol e protagonizou a si mesmo e o Sol, no *Ballet de la Nuit* (1653): “agora uma encarnação solar emblemática”²⁵ (CHRISTOUT, 2013, p. 10, tradução nossa).

É em seu reinado que o balé será oficializado como profissão e será fundada a Academia Real de Dança, em Paris. O balé servirá como uma disposição de regulação social e política dos corpos, já que seus códigos etiquetarão, e mesmo moldarão, as relações de poder explícitas nos balés e no convívio social. O balé instrumentalizou o comportamento motor, postural e gestual da recém-burguesia que passa a frequentar a corte real. E esse entendimento de dança é, ainda hoje, hegemônico e nem um pouco desinteressado, pois basta ver o balanço patrimonial da Royal Ballet Academy para se ter uma noção mercantil e monetária do quanto se arrecada no mundo inteiro com provas, certificados e royalties. O efeito desse modelo também é sentido no Brasil, pois é através e a partir da corte de Dom João que o balé se institucionaliza aqui, assunto tratado pela Prof^a Ana Cristina Echevengúá Teixeira em sua tese de doutoramento defendida em 2012.

Entre o salto de Luís e o tênis de Kettly existe muito

²⁵ Do original: “incarnation solaire désormais emblématique”.

mais do que apenas o desnivelamento temporal e a relação espacial de proximidade e distanciamento do solo que é algo comum a todos. É preciso inserir a França nas leituras necropolíticas de Achille Mbembe (e Fanon), cujas raízes mórbidas datam das colônias e da escravatura. A ilha do Haiti foi batizada de Hispaniola em 1492 por Cristóvão Colombo. Com a chegada da França, em 1664, através da Companhia das Índias Ocidentais, instituição criada para administração de suas colônias, a ilha foi dividida e a parte ocidental passou a ser controlada pela França em 1697 por meio do tratado de Ryswyck. Essa parte da ilha, correspondente ao Haiti de hoje, passou a ser chamada de Saint-Domingue e se tornou a colônia mais lucrativa para a França, a joia do Caribe. Em 1685, Luís XIV decretou o *Code Noir*, conjunto de leis para reger as relações sociais, de propriedade e religião nas colônias das Antilhas, que se aplicavam às pessoas escravizadas e aos colonos brancos (SALA-MOLINS, 2006). Como raiz normativa, jurídica, da necropolítica francesa, não foi o único código, coexistindo o *Black Code* da Inglaterra e analogamente das outras metrópoles.

Considerações finais

No texto manifesto de curadoria da Mostra PAPAP - Port-au-Prince Performance Arts em 2019 por Noël, ela diz não ter sido a expropriação colonial, nem outras formas de exploração sofridas pelo Haiti, após sua independência, que tiraram suas riquezas mais importantes e preciosas, e que se refere a cultura, conhecimento, inteligências, produções culturais e artísticas que conseguiriam “oferecer e reoferecer um sentido à vida, às coisas e aos seres”²⁶ (NOËL, 2019, tradução nossa), produzindo uma cosmovisão divergente “daquela de um pensamento único e uniforme”²⁷ (ibidem, tradução nossa). E que, prossegue Noël, seria “a força que

²⁶ Do original: “donnent ou redonnent du sens à la vie, aux choses et aux êtres”.

²⁷ Do original: “que celle de la pensée unique et uniforme”.

nos permite avançar com um passo mais seguro”²⁸ (ibidem, tradução nossa). O tênis de ouro diz respeito   movimentac o de No l no mundo, com a materialidade dos valores que coloriram sua trajetória e escolhas de vida. Um caminhar relacionando mobilidade social, sem alturas, hierarquias, o tênis segue firme, em contato com o comum do chão.

Neste artigo nos esforçamos para explicar como se dão as rela es entre Artes e Política, que não são categorias estanques. Tentamos demonstrar que fen menos políticos são inerentemente est ticos e fen menos artísticos são obviamente est ticos e inerentemente políticos. São fen menos que se dão pela configura o de nossos corpos, pelo modo como vêm se transformando ao longo do tempo, e de suas possibilidades de rela o com o mundo. Ou seja, não há um corpo que produz política e outro que produz arte. Que razão e emo o são atividades corporais. Que política não acontece apenas do modo que nos habituamos a consider -la. Isso se evidenciou nos filmes de zumbis, como propagandas ideológicas formuladas esteticamente, mas também como rea o às formas dominantes e oficiais de, por exemplo, se pensar a História. *Zombification*   uma proposi o em forma de dança, que nos coreografa uma história do Haiti, do mercantilismo, do liberalismo, do escravagismo, do imperialismo, do colonialismo que escapa   tentativa de subordina o. A disposi o   insubmissão,   pluriversalidade da vida que   o movimento de Kettly No l no mundo, junto às abordagens teóricas de *embodiment*, como a Teoria Corpomídia, e as demais trazidas aqui, pediu que o Figurino fosse tratado com a mesma relevância que os demais elementos da obra. Fica evidenciada a sua importância, que   fundamental no fazer artístico e nas reflexões sobre este. O figurino nessa obra foi como uma agulha que bordou História, Dança, Epistemologia, Geografia, Filosofia,  tica. Teceu uma malha que chamamos de coreografia.

Concluímos com a voz de Kettly No l, apresentando,

²⁸ Do original: “sont la force qui nous permet d’avancer d’un pas plus s r”.

integralmente, seu manifesto curatorial, feito para a edição da Mostra PAPAP – Port-au-Prince Performance Arts 2019:

Haïti querida, não é fácil ouvir você ser chamada de um “país buraco de merda”. De te ver sendo representada nesse papel de mau gosto, de país delinquente, maldito, sem futuro. Um país de magia negra, que deve ficar confinado no oceano que a rodeia... Sem se revoltar. Que outros países tenham uma economia mais próspera não significa que suas possibilidades sejam superiores a sua. Você possui uma história, uma cultura, valores, tradições, conhecimentos, inteligências que são riquezas bem mais inestimáveis e preciosas que a riqueza material que os outros tomaram. A cultura e, em especial, a criação artística deixam um traço e oferecem e reoferecem um sentido à vida, às coisas e aos seres. Elas produzem outra visão de mundo que é diferente daquela de um pensamento único e uniforme. Elas são a força que nos permite avançar com um passo mais seguro. De levantar a cabeça e erguer o país, sem fazer barulho, sem se fazer notar.²⁹

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBIERI, Donatella; PANTOUVAKI, Sofia. Towards a philosophy of costume. **Studies in Costume & Performance**. Volume 1, Number 1. UK: Intellect Ltd Editorial, 2016, p. 3-7. doi: 10.1386/scp.1.1.3_2.

BARBOSA, Maria Izabel. A contribuição de Bossuet à glória do Rei Sol. **Akrópolis**, Umarama, v. 15, n. 1 e 2, p. 61-72, jan./jun. 2007.

BUGG, Jeniffer. Dancing dress: Experiencing and perceiving dress in movement. In: **SCENE**. Volume 2. Numbers 1 & 2. UK: Intellect Limited: 2014, p. 67-80. doi: 10.1386/scene.2.102.671.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

²⁹ Do original: “Haïti chérie, Il n’est pas facile de t’entendre appeler “a shit hole country”. De te voir dans ce rôle d’un si mauvais goût, de pays délinquant, maudit, sans avenir. Un pays de magie noire qui doit rester enfermé dans l’océan qui l’entoure... Sans se révolter.

Que d’autres pays aient une économie plus prospère ne signifie pas que leurs possibilités soient supérieures aux tiennes. Tu possèdes une histoire, une culture, des valeurs, des traditions, des connaissances, des intelligences, qui sont des richesses bien plus inestimables et précieuses que la richesse matérielle que d’autres s’accaparent. La culture et notamment la création artistique laissent une trace et donnent ou redonnent du sens à la vie, aux choses et aux êtres. Elles façonnent une autre vision du monde que celle de la pensée unique et uniforme. Elles sont la force qui nous permet d’avancer d’un pas plus sûr. De relever la tête et redresser le pays, *san bri san cont*” (tradução nossa).

CHRISMAN-CAMPBELL, Kimberley. **The King of Couture: How Louis XIV invented fashion as we know it.** The Atlantic, September 1, 2015. Disponível em:

<<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/09/the-king-of-couture/402952/>> Acesso em: 13 set. 2021.

CHRISTOUT, Marie-Françoise. Louis XIV et Le Ballet de Cour. *In*: AUCLAIR, Mathias (coeditor). GHRISTI, Christophe (coeditor). **Le Ballet De L'Opera: Trois siècles de suprématie depuis Louis XIV.** Paris: Éditions Albin Michel, 2013, p. 06-11.

COLOMBO, Cristovão. **Diários da descoberta da América: as quatro viagens e o testamento.** Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, [1898] 2013.

DORITA, Hannah. **Alarming the heart: costume as performative body-object-event. Scene.** Volume 2 numbers 1 & 2. © 2014 Intellect Ltd Article. English language. doi: 10.1386/scene.2.1-2.15_1.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra.** Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira SA, [1961] 1968.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma Teoria do Corpomídia. *In*: GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados.** 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2004. p. 125-136.

HANDERSON, Joseph. **Vodu no Haiti – Candomblé no Brasil: identidades culturais e sistemas religiosos como concepções de mundo Afro-Latino-Americano.** 2010. 118p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Sociologia e Política. Universidade Federal de Pelotas.

HURBON, Laennec. **El bárbaro imaginario.** México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

HUTCHINS, Edwin. Cognitive Artifacts. *In*: **The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences.** WILSON, Robert A.; KEIL, Frank C. (eds). Cambridge; Massachusetts: MIT Press, 1999, p. 126-128.

JOHNSON, Mark. **The aesthetics of meaning and thought: the bodily roots of philosophy, science, morality, and art.** Chicago; London: The University of Chicago Press, 2018.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Corpo, dança e biopolítica: pensando a imunidade com a Teoria Corpomídia. *In*: ANAIS DO II ENCONTRO CIENTÍFICO DA ANDA, 2011, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2011. Disponível em: <<https://proceedings.science/anda/anda-2011/papers/corpo--danca-e-biopolitica--pensando-a-imunidade-com-a-teoria-corpomidia>> Acesso em: 01 jul. 2021.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought.** New York: Basic Books, 1999.

LAKOFF, George. **The political mind: why you can't understand 21st-century politics.** New York: Penguin Group, 2009.

MBEMBE, Achille. Necropolitics. **Public Culture**, Volume 15, Number 1, Winter 2003, p. 11-40.

MBEMBE, Achille. De la scène coloniale chez Frantz Fanon. *In: Rue Descartes* 2007/4 (n° 58), p. 37-55.

MELVIN, Jonathan. M. A. **The effects of heel height, shoe volume and upper stiffness on shoe comfort and plantar pressure.** 2014. 336p. Tese (Doctor of Philosophy) – School of Health Sciences University of Salford, Salford, UK.

MEZILAS, Glodel. **Que signifie philosopher en Haïti? Un autre concept du vodou.** Paris: L'Harmattan. 2014.

MEZILAS, Glodel. **El trauma colonial entre la memoria y el discurso: pensar (desde) el Caribe.** Florida: Educa Vision Inc., 2015.

NOËL, Kettly. PAPAP. Disponível em: <<https://www.papap.org/donko-seko/>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

PENDERGAST, Sara; PENDERGAST, Tom. **Fashion, costume, and culture: clothing, headwear, body decorations, and footwear through the ages.** Sarah Hermsen (editor). Farmington Hills: The Gale Group, 2004.

SALA-MOLINS, Louis. **Dark side of the light: slavery and the French Enlightenment.** Translated and with an introduction by John Conteh-Morgan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

SALUSSO, Carol J. Cotton. *In: Encyclopedia of clothing and fashion.* STEELE, Valerie (editor). VOLUME 1: Academic Dress to Eyeglasses. Farmington Hills: Thomson Gale, 2005, p. 306-309.

TEIXEIRA, Ana Cristina Echevengúá. **A midiatização das companhias oficiais de dança no Brasil: ecos de comunicação entre público e privado.** 2012. 126 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

TROUILLOT, Michel-Rolph. Una historia impensable: la revolución haitiana como un no-acontecimiento. *In: LEÓN, Camila Valdés; VOLTAIRE, Frantz (Coordinación general). Antología del pensamiento crítico haitiano contemporáneo.* 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018. p. 47-87.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado: poder e a produção da história.** Trad. Sebastião Nascimento. Curitiba: huya, 2016.

VIANA, Fausto. **Os trajes da Igreja Católica: um breve manual de conservação têxtil.** 1. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

VIANA, Fausto; PEREIRA, Rogério Dalmir. **Figurino e cenografia para iniciantes.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Adriana Banana - Adriana Perrella Matos: Doutoranda na pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas/CAC da ECA/USP. Graduada em Filosofia (UFMG), Mestre em Dança (UFBA), possui especialização em Neurociências da Aprendizagem (UNINOVE-SP) e pela residência na Trisha Brown Dance Co (APartes/CAPES). Idealização e Diretora do FID - Fórum InterNacional de Dança (1996) e do grupo Ur=H0r (1997). Coreógrafa, dançarina e curadora. Autora do livro *Trishapensamento: espaço como previsão meteorológica*.

ur.clube@gmail.com / adrianapm@usp.br

Capítulo 2

AS IDENTIDADES VISUAIS AFRICANAS EM DIASPORA, DE OMAR VICTOR DIOP

The african visual identity in Diaspora, by Omar Victor Diop

Correa, Adriana França; Mestre; Universidade de São Paulo,
afrancacorrea@gmail.com

1. Introdução

Omar Victor Diop é senegalense, nascido em Dakar, em 1980. Apesar de hoje ser reconhecido internacionalmente como fotógrafo, ele se formou e trabalhou com finanças até os 30 anos, quando passa a se interessar pela fotografia e compra sua primeira câmera (INDABA, 2017). Diop começou retratando paisagens e, por meio de divulgação em mídias sociais, chama a atenção de curadores e fotógrafos que o encorajam a desenvolver projetos na área. Em 2011, produz uma série de retratos, em sua própria casa, usando apenas luz solar e cortinas como fundo, em uma proposta mais divertida para os temas sustentabilidade e reciclagem. Esse primeiro projeto conceitual, nomeado *Le Futur du Beau*, apresentado na Exposição Pan-Africana da Bienal Africana de Fotografia de 2011, em Bamako, Mali, faz com que Diop comece a se dedicar somente à fotografia (idem).

O projeto *Diasporas* se desenvolve a partir de uma residência artística de quatro meses em Málaga, Espanha. Nessa obra, Diop faz uma releitura de 18 retratos de pessoas africanas e afrodescendentes, pioneiras na Europa do século XV a XIX, que, de certa forma, foram esquecidas ou menosprezadas pela história. “Com esse trabalho, Diop nos desafia a repensar nossas próprias ideias de história [...]” (WILSON, 2014) e de legado. O trabalho fala sobre a memória e a importância destas outras narrativas na construção da humanidade como um todo. O fotógrafo deseja que as pessoas procurem saber sobre essas figuras e celebrem o que veio antes da nossa realidade atual, como elucida ao dizer:

Tenho uma tendência natural de olhar para trás e me inspirar [...]. Existem respostas de que precisamos agora que estão no passado, seja na mensagem ou na técnica. Estou muito consciente do valor do legado. Qualquer legado é riqueza. Não existe um legado ruim. Há algo no passado que é um combustível para melhorias (ARABIA, 2019, n.p).

Ao tratar dessas figuras históricas, o fotógrafo fala sobre a diáspora e a migração de africanos pelo mundo. Segundo Buggenhagen (2017), esse tema é escolhido por Diop em virtude de sua experiência pessoal de viagens pela Europa,

mas também por ter nascido em Dakar, uma cidade na qual a migração faz parte da paisagem urbana. O autor explica que:

A expansão da economia da construção, financiada pelas remessas de dinheiro de migrantes estrangeiros, está em contraste gritante com a precarização do trabalho por meio de formas cada vez maiores de informalidade e extemporização, arranjos de habitação improvisados e afins [...] (COMAROFF, 2011¹; MBEMBE 2012²apud BUGGENHAGEN, 2017, p.8, tradução nossa).

Ainda sobre o ensaio, é importante mencionar que Diop insere objetos referentes ao futebol em cada uma das fotografias. Os objetos fazem com que a obra ganhe uma dimensão visual contemporânea, já que atualmente o futebol é um dos esportes mais populares no mundo e que “representa o sonho da migração realizado por jovens atletas senegaleses fascinados por jogos de futebol europeus” (idem, p.3, tradução nossa). Esses elementos visuais despertam a reflexão sobre como os afrodescendentes migram atualmente por intermédio do esporte e como esse processo pode ser contrastante, pois ao mesmo tempo em que vemos jogadores negros recebendo milhões, também vemos ataques racistas, xingamentos e bananas sendo jogadas em campos de futebol (idem). Assim, o artista visa tratar do tema da migração de forma a ressaltar a dignidade dessas pessoas, ao mesmo tempo que expõe contradições. Para além disso, os objetos referentes ao futebol também funcionam como modo de criar uma unidade entre suas releituras, uma vez que as obras originais foram feitas por artistas e em períodos diferentes (INDABA, 2017).

Porém, este não é o único tema abordado pelo fotógrafo. Nesse trabalho, por meio do figurino, com sua modelagem, tecidos, adereços, estampas e cores, Diop também fala sobre a identidade visual de várias áfricas e dá destaque a elas, nos fazendo lembrar da diversidade cultural e visual do

¹COMAROFF, John L. and Jean Comaroff. Goodly Beasts and Beastly Goods: Cattle and Commodities in a South African Context. **American Ethnologist** 17(2):195-216, 2011.

²MBEMBE, Achille. **Theory From the Antipodes: Notes on Jean & John Comaroffs' TFS.**TheorizingtheContemporary, Cultural Anthropology, 2012.

continente, além de suas inúmeras contribuições para a história da humanidade.

Sendo assim, neste trabalho nos propomos a analisar o traje de *Díaspóra*, a fim de refletir sobre como Diop se vale de múltiplas referências vestimentares, oriundas de algumas das diversas identidades culturais de África, para compor a visualidade das personas/personagens históricas representadas em seus autorretratos.

2. Construindo identidades visuais

Começamos analisando a maneira com que Diop mescla identidades visuais pela modelagem do figurino. Como exemplo, tomemos a pintura de Anne-Louis Girodet, chamada *Retrato de Cidadão Jean-Baptiste Belley*³ (1746-1805), na figura 1.

Figura 1 - *Retrato de Cidadão Jean-Baptiste Belley*



Fonte: wikipedia, 2021⁴.

³ Senegalês escravizado em Saint-Domingue, Haiti, então Índias Ocidentais Francesas, que conseguiu comprar sua própria liberdade e lutou a favor da abolição da escravidão, além de ter se tornado membro da Convenção Nacional e do Conselho dos Quinhentos da França, durante o período da Revolução Francesa. Apesar de sua relevância, Belley não é conhecido no Senegal (BUGGENHAGEN, 2017).

⁴ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Belley#/media/File:Anne-Louis_Girodet_De_Roucy-Trioson_-

Na figura 2, vemos a releitura do fotógrafo para esse retrato de Belley:

Figura 2 - *Jean-Baptiste Belley*, releitura de Omar Victor Diop, 2014



Fonte: Site oficial de Omar Victor Diop⁵.

É possível perceber que, embora o figurino proposto pelo fotógrafo seja mais modernizado, ainda é bem semelhante ao original em sua composição e modelagem, principalmente pelo fato de Diop vestir uma espécie de gibão ou casaco, com camisa por baixo e lenço no pescoço. Essas convergências trazem para o figurino um papel associativo muito importante, pois repete os padrões de vestimenta comuns em pinturas e retratos europeus dos séculos XVIII e XIX, situando o público em um período e na cultura europeia, mesmo que este não tenha visto a imagem original.

_Portrait_of_J._B._Belley,_Deputy_for_Saint-Domingue_-_WGA09508.jpg. Acesso em: 20jun. 2021.

⁵ Disponível em: <https://www.omarviktor.com/project-diaspora>. Acesso em: 20 jun. 2021.

A mesma estratégia visual, de remeter-se a uma certa identidade europeia arcaica, é notada em outras fotografias desse ensaio, como no caso da releitura do retrato de Juan de Pareja⁶ (1606-1670), na figura 3, por causa da gola de renda e da modelagem dos ombros do casaco.

Figura 3 - *Juan de Pareja*, releitura de Omar Victor Diop, 2014



Fonte: Site oficial de Omar Diop⁷.

⁶ Juan de Pareja foi um pintor espanhol, membro da casa e oficina do pintor Diego Velázquez e, mais tarde, seu assistente. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/437869>. Acesso em: 20 jun. 2021.

⁷ Disponível em: <https://www.omarviktor.com/project-diaspora>. Acesso em: 20 jun. 2021.

Figura 4 - *Juan de Pareja (1606-1670)*



Fonte: Site The Met Museum, 2021⁸.

Contudo, apesar dessas semelhanças, é possível notar diferenças importantes entre os figurinos de Diop e os originais. Voltando à releitura de Jean-Baptiste Belley, na figura 2, podemos destacar o uso de acessórios: anel e bracelete dourados. Estes objetos podem ser referências a uma grande tradição de joias em culturas africanas diversas, ou podem representar “o bem-estar alcançado por meio da migração” (BUGGENHAGEN, 2017, p.5, tradução nossa), principalmente de celebridades do esporte, que se valem de joias para ostentar seus estilos de vida luxuosos.

Também notamos uma maior ênfase nos lenços amarrados na cintura de Diop, os quais podem aludir a importância dos panos em diversas culturas africanas, sendo um elemento essencial na construção e no reconhecimento de identidade, como nos explica Martins (2014):

O pano pode ser entendido como um tecido ou não tecido que, após ter passado por todos os processos de construção que lhes são próprios, passam a incorporar significados simbólico-culturais. Um exemplo é o Pano-da-costa, utilizado pelas baianas. Segundo Pezzolo (2007), este pano é um acessório importante no traje das baianas, símbolo de estirpe social e religiosa. [...] Tradicionalmente o Pano-da-costa

⁸ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/437869>. Acesso em: 20 jun. 2021.

faz parte do vestuário das africanas, as quais o usam enrolado no corpo, sendo costume em várias regiões da África como: Costa do Marfim, Gana, Nigéria, Congo, Benin e Senegal. (idem, p.85)

Dessa forma, podemos usar a releitura do retrato de Belley para exemplificar como o fotógrafo usa o figurino para mesclar tempos e identidades. Segundo o próprio artista (INDABA, 2017), essa é uma prática comum para os senegaleses de forma geral, pois eles sempre absorvem e transformam as tendências de moda que chegam até eles.

Outra maneira muito significativa que Diop emprega elementos do vestuário africano está no uso de adereços de cabeça. Como, por exemplo, na figura 5, no retrato de Angelo Soliman (1721-1796), ou na figura 6, releitura de *Um homem marroquino* (1913), do pintor catalão José Tapiró y Baró (1836-1913).

Figura 5 -*Angelo Soliman (1721-1796)*, releitura de Omar Victor Diop, 2014



Fonte: Site oficial de Omar Diop⁹.

⁹ Disponível em: <https://www.omarviktor.com/project-diaspora>. Acesso em: 20 jun. 2021.

Figura 6 - *Um homem marroquino* (1913), releitura de Omar Victor Diop, 2014



Fonte: Site oficial de Omar Diop¹⁰.

Figura 7 - *A Moroccan Man* (1913), obra original



Fonte: Site artnet¹¹.

¹⁰ Disponível em: <https://www.omarviktor.com/project-diaspora>. Acesso em: 20 jun. 2021.

¹¹ Disponível em: http://www.artnet.com/artists/jos%C3%A9-tapiro-y-baro/a-moroccan-man-sxyJQi549SiMEDVgsP_qGA2. Acesso em: 20 jun. 2021.

Neste último caso, o turbante e o véu são elementos-chave na identificação e representação de um homem marroquino, provavelmente do século XIX, e da estética negra de forma geral, uma vez que o adereço tem sido usado por anos, principalmente por povos asiáticos e africanos. Ao decorrer dos anos, no Brasil, também foi utilizado por mulheres negras escravizadas, que usavam as amarrações como forma de identificação de grupo étnico (DELALIBERA, 2015), além de ter forte papel nas religiões de matriz africana. Atualmente no país, transformou-se em “símbolo da declaração de liberdade dos padrões eurocêntricos de beleza e modo de vestir” (MAIA, 2019, p.152).

Outro recurso de muita importância na construção visual de *Diaspora* é a estampa. É preciso lembrar que “em vários países do continente africano os tecidos carregam forte conteúdo simbólico. Neles são estampadas imagens representacionais de provérbios, fábulas, desenhos com cunho educacional e comemorativos” (SILVA, 2017, p.4). Na figura 6, ao observarmos as cores vivas e o padrão utilizado por Diop, notamos que a estampa parece ter sido feita com a técnica de *waxprint* que, apesar de não ser originalmente africana, hoje é um ícone estético dessa cultura.

Para compreender melhor a relevância do *waxprint*, vale mencionar sua história, que, na verdade, começa na Holanda, quando Pieter Fentener van Vlissingen (1826-1868) desenvolve uma nova técnica de estamaria, menos trabalhosa e manual, que usava cera para preservar as partes que não se queria tingir, formando padrões e imitando o tecido indonésio nomeado *batik*¹². Porém, a imitação não agradou o mercado da Indonésia, por causa de algumas imperfeições decorrentes do novo processo de feitura e, então, foi levado a Gana pelos soldados que serviram ao Exército Real das Índias Orientais Holandesas. Lá encontrou um novo público e foi adaptado para

¹² Técnica indiana que utiliza “cera derretida aplicada ao tecido, com o intuito de proteger a área no processo de tingimento. Os desenhos são revelados com o dissolvimento da cera em água quente” (SILVA, 2017, p.2).

os gostos locais, sendo levado posteriormente para diversos lugares da África, como explica Silva (2017):

Foram incorporadas aos desenhos as simbologias próprias das sociedades africanas, as cores e motivos se adaptaram ao mercado do oeste africano. Desde o princípio os tecidos são comercializados por agentes locais, principalmente mulheres, com licenças hereditárias e tais imagens são adotadas por *designers* de moda e artistas plásticos africanos, além de afrodescendentes na América do Norte. A forte penetração desta estampa híbrida na cultura local conduziu-a a um estatuto de tradição, sendo reconhecida pelo mundo como uma estamparia africana (idem, p.1).

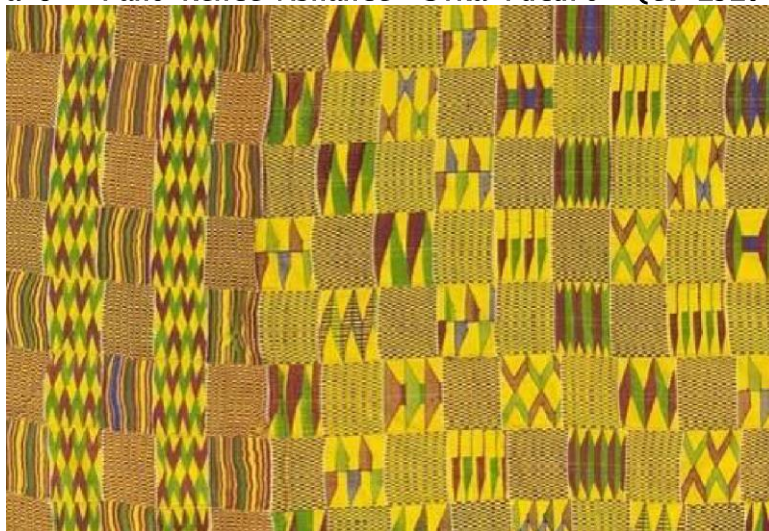
Desse modo, a presença desse tipo de tecido e de estampa nas fotografias de Diop faz referência a algumas identidades visuais africanas que, segundo Silva (idem), nos conectam com a ancestralidade do continente e nos enviam uma mensagem de orgulho e etnicidade.

A estampa floral escolhida pelo artista em algumas releituras é comum nos tecidos africanos, sendo assim uma possível referência histórica, pois Maia (2019) nos conta que, quando o tecido em *waxprint* chega ao continente africano, a população já estava acostumada “com os florais de cores vibrantes indianos” (idem, p. 149).

O fotógrafo ainda utiliza padrões geométricos, possivelmente inspirados nos tecidos Kente, como vemos na figura 8, também conhecido como “pano de reis”, um dos tecidos que mais representam a identidade dos afrodescendentes na *Diaspora* (MARTINS, 2014) e que assinala “a importância da individualidade étnica dentro da sociedade africana” (idem, p.110). Geralmente, ele é feito em tiras e composto por variações de posição e de cores das listras. Pode ser usado para marcar acontecimentos históricos e servir como “poderosa ferramenta para expressar pontos de vista, inclusive políticos” (idem, p.109). Já o padrão Mmeeda, na figura 9, é caracterizado por finas faixas vermelhas, amarelas e brancas, em fundos de cores variadas (idem), e tem forte apelo político por ter sido usado por Kwame Nkrumah, primeiro líder eleito em Gana, em 1951. Como exemplo da mistura dessas estampas e padronagens feita pelo

fotógrafo, podemos citar a figura 10, na qual Diop personifica o primeiro-ministro Ikhlas Khan (1650).

Figura 8 - Pano Kente Ashante “Sika Futuro” (c. 1910-1930)



Fonte: MARTINS, 2014.

Figura 9 -Pano Kente Ashante (exemplo de padrão Mmeeda) – algodão e seda



Fonte: MARTINS, 2014.

Figura 10 -*Ikhlas Khan*, releitura de Omar Victor Diop, 2014



Fonte: Site oficial de Omar Diop¹³.

A cor utilizada nas releituras, principalmente por meio da estampa, também é muito importante na composição visual criada por Diop, pois ela tem grande impacto emocional, estando “de fato, impregnada de informação, e é uma das mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum” (DONDIS, 1997¹⁴apud MARTINS, 2014, p.35), além de carregar significados e representações filosóficas, de status social, idade, orientação tribal e estado civil (SILVA, 2017). As cores ainda têm uma relevância especial no vestuário africano, uma vez que o tingimento de alguns panos, como o Bogolan, por exemplo, é uma tradição com artesanias e processos específicos, neste caso, passada de mãe para filhas (idem).

Em *Diaspora*, Diop usa principalmente azul, vermelho, verde e amarelo e dourado, quase sempre em tonalidades fortes e vívidas. O azul utilizado na maior parte das vezes é

¹³ Disponível em: <https://www.omarviktor.com/project-diaspora>. Acesso em: 20 jun. 2021.

¹⁴ DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

escuro, como mostra a figura 2, e pode ser uma referência ao tecido Adire, figura 11, que, segundo o Institute of Museum and Library (2008), é um produto dotado de azul profundo, encontrado, conhecido e valorizado por toda a África (MARTINS, 2014).

Figura 11 - Panos Adire - índigo; tie-dye; povos Yoruba. Nigéria (África Ocidental)



Fonte: MARTINS, 2014.

Já o vermelho confere à obra uma carga dramática maior, pois está presente geralmente com alta saturação, o que, segundo Martins (2014), faz com que a cor seja mais “carregada de emoção e expressão” (idem, p. 36). Além disso, nas fotografias de Diop, a cor se destaca visualmente, direcionando o olhar do espectador para detalhes específicos, como na figura 12, por exemplo.

Figura 12 - *Ayuba Suleiman Diallo* (1701-1773), releitura de Omar Victor Diop, 2014



Fonte: Site oficial de Omar Diop¹⁵.

O amarelo utilizado nas releituras confere às imagens um contraste visual com o azul e o vermelho, enquanto o dourado aparece em alguns detalhes como: botões, acessórios e/ou turbantes, sempre aludindo a status e a riqueza. Como exemplos podemos citar a figura 12, em que Diop faz a releitura da escultura de St Benedict of Palermo (1526-1589), na qual a santidade e a importância do personagem são evidenciadas pela cor, ou na figura 13, com o dourado mesclado ao verde, remetendo ao ouro e ao luxo de Dom Nicolau (1830-1860), príncipe do Kongo.

¹⁵ Disponível em: <https://www.omarviktor.com/project-diaspora>. Acesso em: 20jun. 2021.

Figura 13 - *St Benedict of Palermo* (1526-1589), releitura de Omar Victor Diop, 2014



Fonte: site oficial de Omar Diop¹⁶.

Figura 14 - *Dom Nicolau* (c.1830-1860), releitura de Omar Victor Diop, 2014



Fonte: Site oficial de Omar Diop¹⁷.

¹⁶ Disponível em: <https://www.omarviktor.com/project-diaspora>. Acesso em: 20 jun. 2021.

¹⁷ Disponível em: <https://www.omarviktor.com/project-diaspora>. Acesso em 20 jun. 2021.

Ainda sobre o uso do amarelo e dourado, podemos fazer um paralelo com o pano Kente. Segundo Martins (2014), o tecido também era símbolo de poder e luxuosidade, sendo geralmente apresentado em cores vibrantes, como amarelo, vermelho e branco. Na figura 8, por exemplo, vemos um tecido Kente Ashante, nomeado “Sika Futuro” que significa “pó de ouro”, feito de seda e utilizado por pessoas em cargos de chefia ou com status real (idem). Sendo assim, é válido destacar que o emprego do dourado como símbolo de fortuna e status é importante no contexto da obra, pois ajuda a dar destaque e elevar os personagens representados, dando a eles a relevância que lhes foi negligenciada pela história.

Observando a figura 10, é possível, ainda, criar um paralelo entre o uso de cores em neon e o afrofuturismo. Esta terminologia foi criada por Mark Dery para “problematizar a invisibilidade de artistas negros e negras no cinema e na ficção científica nos EUA” (AFROFUTURISTA, 201). Trata-se de um movimento estético, social e cultural “que abrange diversas narrativas de ficção especulativa – aquela que se propõe a especular sobre o futuro e o passado –, sempre da perspectiva negra, tanto africana quanto diaspórica” (KENIA apud GNIPPER; YUGE, 2019). É possível dizer que o intuito de Dery também se relaciona à *Diaspora* na medida em que Diop propõe o resgate ao valor de figuras negras menosprezadas pela história. Além disso, ao usar neon, o fotógrafo faz uma referência visual ao movimento que propõe imagens fantásticas e cosmologias em que o rosa, principalmente, aparece com certa frequência, como podemos observar na figura 15.

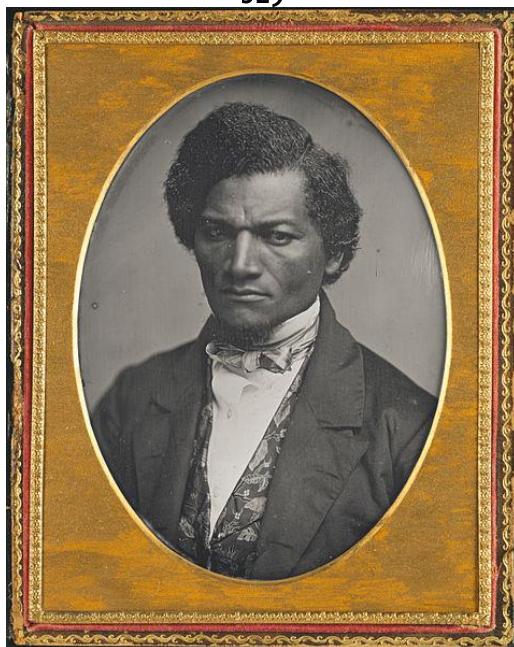
Figura 15 - Colagem afrofuturista de Kaylan Michel.



Fonte: site wild fashion¹⁸.

Por último, podemos associar este ensaio aos autorretratos e ideias de Frederick Douglass (1818-1895), a quem Diop também personifica em *Diaspora*, como visto nas figuras 16 e 17.

Figura 16 - Retrato de Frederick Douglass, por Samuel J. Miller (1847-52)



Fonte: site wikipédia¹⁹

¹⁸ Disponível em: <https://wildfashion.com.br/colagens-de-kaylan-michel/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

¹⁹ Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Samuel_J._Miller_-_Frederick_Douglass_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em: 9 ago.2021.

Figura 17 - *Frederick Douglass* (1818-1895), releitura de Omar Victor Diop, 2014



Fonte: site oficial de Omar Diop²⁰.

Frederick Douglass “foi o estadunidense mais fotografado do século 19. Sua imagem se espalhou e ainda circula como símbolo de justiça e resistência” (STAUFFER, 2020, p.34). Douglass foi escravizado até os 21 anos, quando então foge para o estado de Massachusetts e lá funda seu jornal, com seu próprio estilo de escrita, abordando os temas do abolicionismo, sufrágio feminino (idem), fotografia e imagem. O seu interesse pela fotografia partia da ideia de que

um pintor branco jamais poderia se desvencilhar de seus preconceitos e visão estereotipada ao pintar um homem negro. Por isso, ele recorreu ao meio fotográfico para registrar sua imagem em seus próprios termos, ainda que não fosse o autor dos retratos. Acreditava que a fotografia era um processo técnico que revelava os retratados como eles eram, sem distorção. Sempre que tinha oportunidade, fazia um retrato. Neles, valorizava uma das características mais simbólicas da negritude: o cabelo (idem, p.34).

Felizmente, os retratos de Douglass foram amplamente disseminados, e construíram uma estratégia de autorrepresentação poderosa no que diz respeito aos direitos civis nos EUA, principalmente de negros e afrodescendentes, além de testemunharem “a humanidade essencial dos negros,

²⁰ Disponível em: <https://www.omarviktor.com/project-diaspora>. Acesso em: 20 jun. 2021.

combatendo as caricaturas racistas evidentes em litografias e gravuras baseadas em desenhos” (idem, p.41). Douglass faz autorretratos de modo a exaltar a dignidade do cidadão negro e, dessa maneira, mostra a força e o potencial da fotografia e da imagem negra na cultura visual, na esfera pública e política norte-americana (GOMES, 2021). Sendo assim, podemos dizer que Douglass propõe e realiza um “ativismo visual”, da mesma forma que Diop faz em *Diaspora* por meio do figurino, nos lembrando que o “vestuário, que acompanha o ser humano desde o seu nascimento até sua morte, é fonte certa de identidade individual, atuando também como fortalecedor social [...]” (MARTINS, 2014, p.72).

3. Considerações finais

Tendo em vista o que foi exposto até então, é importante ponderar sobre como Diop se vale da fotografia, do poder da imagem como sistema de pensamento para promover um ativismo visual e como meio para exaltar, expor e refletir sobre identidade negra que, segundo o artista, é a ideia central desse trabalho (DIOP, 2015). E é através do figurino, de diversas referências vestimentares, cores, tonalidades, estampas, acessórios e joias, que o fotografo atinge seu objetivo, nos lembrando da pluralidade e complexidade cultural e identitária de África. Com essa obra, Diop reinventa a herança da fotografia de estúdio africana (idem) ao apresentar uma nova imagem de personagens históricos relevantes no passado, mas que promovem uma “conversa atual sobre a diáspora africana e questões contemporâneas em torno da imigração, integração e aceitação” (idem, p.2).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFROFUTURISTA, II colóquio. **Tecnologias afrodiaspóricas e o futuro da humanidade**. [S.7], 2019. Disponível em: <https://doity.com.br/ii-coloquio-afrofuturista>. Acesso em: 20 jun. 2021.

ARABIA, Harper's BAZAAR. Transforming A Colonial Past: Senegalese Artist Omar Viktor's Portraits Capture A New African Narrative. *In: Harper's BAZAAR Arabia*, [S.1], 2019. Disponível

em: <https://www.harpersbazaararabia.com/art/artists/the-making-of-memories-omar-victor-diop>. Acesso em: 20 jun. 2021.

ARCHER, Sarah. How Dutch Wax Fabrics Became a Mainstay of African Fashion. *In: Hyperallergic*, [s.7], 2016. Disponível em: <https://hyperallergic.com/335472/how-dutch-wax-fabrics-became-a-mainstay-of-african-fashion/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

ARTNET. [s.1], [2021?]. Disponível em: http://www.artnet.com/artists/jos%C3%A9-tapiro-y-baro/a-moroccan-man-sxyJQi549SiMEDVgsP_qGA2. Acesso em: 20 jun. 2021.

BUGGENHAGEN, Beth. **If You Were in My Sneakers: Migration Stories in the Studio Photography of Dakar based Omar Victor Diop**. Indiana: Indiana University, 2017.

DELALIBERA, Graziela. Turbante é símbolo de resistência da mulher negra. *In: Cultura Negra*, [s.1], 2015. Disponível em: https://www.diariodaregiao.com.br/_conteudo/cultura/turbante-%C3%A9-s%C3%ADmbolo-de-resist%C3%Aancia-da-mulher-negra-1.359598.html. Acesso em: 20 jun. 2021.

DIOP, Omar Victor. Omar Victor Diop: “I want to reinvent the heritage of African studio photography”. [Entrevista concedida a The Guardian]. Sean O'Hagan. **The Guardian**, 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/11/mar-ictor-oi-want-to-reinvent-great-heritage-of-african-studio-photography>. Acesso em: 14 ago.2021.

GOMES, Janaína Damasceno. #34bienal (Depoimento/Testimony) Janaína Damasceno Gomes. Bienal de São Paulo. Youtube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ya9QedP3bE8>. Acesso em: 9 ago. 2021.

GNIPPER, Patricia; YUGE, Claudio. Bê-a-bá afrofuturista. *In: canaltech*. [s.7], 2019. Disponível em: <https://canaltech.com.br/entretenimento/conheca-o-afrofuturismo-genero-artistico-que-mescla-cultura-africana-com-sci-fi-111584/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

INDABA, Design. Omar Victor Diop on the tradition of portraiture in Senegal. *In: Design Indaba*, [s.7], 2017, colors. 19min44s, colors. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=auw16z73304>. Acesso em: 20 jun. 2021.

MAIA, Dandara. O vestir político: as estampas wax holandesas como ferramentas de afirmação da identidade afro-brasileira. Revista **dobras**, v. 11, n. 25, p.144-164, abril, 2019. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/858/534>. Acesso em: 20jun. 2021.

MARTINS, Edna. **Linguagem visual e panos africanos: uma abordagem gráfica a partir de estampas**. Bauru, 2014. Dissertação(Mestrado em Design)– FAAC, Universidade Estadual Paulista, UNESP.

METMUSEUM. [s.7], [2021?]. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/437869>. Acesso em: 20 jun. 2021.

STAUFFER, John. Por que o abolicionista Frederick Douglass amava a fotografia. *In*: 34 BIENAL DE SÃO PAULO. **Faz escuro mas eu canto**. São Paulo: Ministério da Cidadania, Fundação Bienal de São Paulo e Itaú, 2020. Disponível em: <http://imgs.fbsp.org.br/files/d8dd584d4fb796181e0cd24710240967.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2021.

SILVA, Dandara Maia. Afirmção étnica e o consumo de moda: O uso da estamparia africana como ato político. *In*: **XXIX Simpósio de História Nacional**. Contra preconceito: histórias e democracia. Brasília: Universidade de Brasília, 2017.

WIKIPEDIA. [s.7], 2021. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Belley#/media/File:Anne-Louis_Girodet_De_Roucy-Trioson_-_Portrait_of_J._B._Belley,_Deputy_for_Saint-Domingue_-_WGA09508.jpg. Acesso em: 20 jun. 2021.

WILDFASHION. [s.7], [2021?]. Disponível em: <https://wildfashion.com.br/colagens-de-kaylan-michel/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

WILSON, Rachel. Diaspora Self-Portraits. *In*: **Omar Diop**, [s.7], [2014?]. Disponível em: <https://www.omarviktor.com/project-diaspora>. Acesso em: 20 jun. 2021.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Adriana França Corrêa: é mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, onde desenvolveu a pesquisa intitulada A estética do figurino de Robert Wilson em *Einstein on the Beach* (1976) e *Shakespeare's Sonnets* (2009), sob orientação de Fausto Viana e fomentada pela Fapesp. É graduada em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais e em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra.

afrancacorrea@gmail.com

Capítulo 3

CORPO, MORTE E TERRA: TRAJES E NUDEZ NA OBRA DE REGINA GALINDO

*Cuerpo, muerte y tierra: vestuario y desnudez en la obra de
Regina Galindo*

Kühl, Anna Theresa; Mestre; Universidade de São Paulo;
annakuhl@gmail.com

Introdução – Histórico da artista

O presente texto investiga processos que desembocam em escolhas vestimentares feitas pela performer Regina José Galindo (1974), que nasceu e vive na Guatemala, país da América Central, na fronteira com o México, onde vivem pessoas da etnia indígena Maia, bem como diversos povos originários. A memória coletiva dos guatemaltecos será o grande ponto de partida para diversas performances da artista. Além de conflitos sociais e políticos, a artista também escancara embates onde o gênero torna-se questão central. Denúncia é uma palavra importante em seu trabalho, que incomoda e não nos deixa indiferentes. Sua obra é devastadora; somos colocados imediatamente em contato com uma violência crua e palpável.

A partir de seu contexto pessoal, Galindo fala principalmente de temas como gênero e discriminação racial¹. Tais universos temáticos se relacionam diretamente com o que a artista escolhe vestir – ou não vestir. Neste texto, nos impactaram, em um primeiro momento, uma nudez incômoda por sua relação com a violência que os povos indígenas sofreram em momento passado – e ainda sofrem. Seguindo nas performances que debatemos neste texto, vemos um momento do traje social que pertenceu a vítimas de feminicídio usado pela performer; a violência então colocada no corpo da artista, que se veste com objetos que estiveram muito próximos à pele das vítimas daquela violência denunciada pela obra. Fechamos o texto com um trabalho em que não há traje ou tampouco nudez, mas a terra é vestida pela artista.

Tivemos conhecimento do trabalho de Regina Galindo em aulas sobre traje de cena, do professor doutor Fausto Viana², bem como em comentários e aulas da professora doutora Verônica Fabrini³. Infelizmente, esta autora nunca esteve presencialmente nas apresentações da artista; toda a

¹ Site biográfico da artista, tradução nossa. Disponível em: www.reginajosegalindo.com. Acesso em: 1 jul. 2021.

² Fausto Viana é professor doutor da Universidade de São Paulo (USP).

³ Verônica Fabrini é professora doutora na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

pesquisa se deu por interfaces virtuais, por meio do site pessoal de Galindo e com a leitura de artigos relacionados. Ainda assim, sua arte é potente, nos instiga a querer presenciar encontros com as performances, onde a indiferença não é um sentimento possível. Tudo em cena nos impacta. A violência denunciada nos incomoda e revolta. Quando olhamos para as vestes e a nudez presentes na montagem, entendemos que existem motivos para terem sido escolhidos. Nada está ali por acaso, e isso fica cada vez mais evidente quanto mais nos debruçamos sobre a criação da artista.

Este artigo nasce do encantamento assombroso diante das três temáticas presentes nos figurinos de Galindo: a nudez, frequentemente lida como sendo um corpo de mulher, sem vida; o uso de vestuários de vítimas de feminicídio; e ainda a terra como traje, que nos impactou como possível vestimenta, algo que se repete em diversos trabalhos e se relaciona com questões territoriais. Para observar essas temáticas na obra da artista, faremos um panorama de sua trajetória e abordaremos três trabalhos nos quais corpo, morte e terra são os protagonistas, respectivamente: *Mientras, ellos siguen libres* (2007), *Presencia* (2017) e *Alud* (2011).

O site da performer contém seus trabalhos desde 1999, sendo uma das primeiras obras *Lo voy a gritar al viento*, de 1999, passando por *Piedra*, apresentada no Brasil em 2013; as obras mais recentes datam de 2019. Em *Lo voy a gritar al viento*, a artista se encontra dependurada no Arco do Edifício dos Correios na capital do país, Cidade da Guatemala, lendo poemas. *Piedra*, de 2013, foi apresentada no Brasil, em São Paulo. Nela, vemos Galindo ajoelhada no chão, coberta de carvão, como uma pedra. Dois voluntários convidados, mais alguém do público, urinam sobre ela.

Imagens fúnebres são outra constante na obra da artista. Vemos em seu trabalho o uso de sangue humano e, frequentemente, ela se apresenta como um cadáver. Galindo apareceu dentro de um saco plástico, como em *No perdemos nada com nascer* (2000), trabalho em que evoca um imaginário mortuário, ou ainda como em *Corona* (2006), em que ela dispõe uma coroa de flores funerária, durante a festa de celebração

de 10 anos de paz no país, em um ano em que foram registrados 6.040 assassinatos. Em *Tanatoterapia* (2006), a artista é maquiada por uma profissional que embeleza cadáveres para seus velórios. Já em *Desalojo* (2007), a performer coloca lado a lado 160 lápides de exumações de cemitérios populares. Nesse mesmo ano, na produção *XX*, ela acompanha 52 sepultamentos de corpos não reconhecidos – não se sabem os nomes, por isso as letras X nos epitáfios. Na performance *Reconocimiento de un cuerpo* (2008), Galindo é anestesiada e coberta por um lençol branco, evocando não apenas a figura da morte, mas a não identificação dos corpos. Em *Tumba* (2009), são lançados ao mar sete sacos cheios de areia com peso semelhante ao de uma pessoa. *Movil* (2010) traz a performer em um ataúde de ferro, no qual se carregam cadáveres, e não exatamente no usual caixão de madeira.

No ano de 2011, Galindo exhibe *Tonel* e *Compartimiento*, ambas retratam recipientes que recebem corpos. Em *Necromonas* (2012), ela se deita nua, em posição fetal, sobre um palanque redondo e em cuja base, logo abaixo, está um animal morto, em estado de decomposição, que emana odor de putrefação. Algo semelhante é performado em *Ambiente* (2015): a artista está nua sobre uma base de madeira, onde também estão oito ratazanas mortas. Nas duas performances, o público vê um corpo humano nu e sente o cheiro de morte, uma macabra sinestesia. Em *Secreto de Estado* (2016), ela usa seu próprio sangue, previamente retirado, que goteja enquanto seu corpo nu é carregado em uma maca.

Em *Hilo de tiempo* (2012), Galindo é carregada pelas ruas da cidade mexicana San Cristobal de Las Casas dentro de uma bolsa de tecido própria para carregar cadáveres. A bolsa vai sendo, aos poucos, desfiada por um fio puxado, até que se vislumbra seu corpo. “Faz-se necessário ir atrás do fio do tempo para encontrar a razão de tanta morte e assim encontrar vida”⁴. Em *Clausura* (2013), ela se dispõe em um nicho mortuário de cimento, que é fechado com tijolos

⁴ Tradução nossa. Disponível em <https://www.reginajosegalindo.com/>. Acesso em 10 jul. 2021.

enquanto o público ouve a respiração da artista, amplificada por um microfone. No mesmo ano, na obra *Negociación en Turno*, uma fila de indivíduos se alterna para carregar a ideia de morte, personificada por uma Galindo vestida de negro deitada em um caixão. Em *Caminos*, também de 2013, ela se encontra em um matagal, coberta por um tecido branco, e o público descobre seu corpo seguindo quatro fios brancos atados a ela, que está disposta de maneira semelhante a um corpo abandonado. Ainda em 2013, na Eslovênia, a performance *Suelo Comum* leva a plateia a caminhar até achar o corpo nu da performer sob um vidro: “caminhamos sobre seus restos sem nos darmos conta, são a terra que nos suporta, onde realmente estamos parados”⁵. Assim como na Guatemala, na Eslovênia as pessoas andam sobre verdadeiros cemitérios, territórios nos quais encontram-se restos mortais de milhares de pessoas, conforme ela explicou em seu site.

Em todas essas exposições, Galindo emprega representações da morte, que serão reproduzidas de diferentes maneiras nos três trabalhos aqui analisados e que dialogam diretamente com a história de seu país de origem, a Guatemala. Toda cena é também denúncia, mesmo quando os fatos foram exaustivamente documentados. O nome de uma de suas primeiras performances, *Lo Voy a gritar al viento* (1990), parece refletir até suas obras mais recentes. Sendo ou não um assunto de repercussão internacional, Galindo irá reverberar aos quatro ventos as questões urgentes sempre presentes em suas obras.

Provas de vida acontecem nas performances *Piel de Gallina* (2012) e *Estoy Viva* (2014). *Piel de gallina* – na tradução, “pele de galinha” – é o nome do fenômeno que acontece quando um pequeno grupo muscular do corpo humano vivo se contrai e eriça os pelos em arrepio. Galindo se dispõe em uma câmara mortuária refrigerada, aberta pelos espectadores presentes que, ao notarem o fenômeno da pele de galinha, comprovam que aquela carne tem vida. Já em *Estoy*

⁵ Tradução nossa. Disponível em <https://www.reginajosegalindo.com/>. Acesso em 11 jul. 2021.

Viva, ainda em 2014, ela se dispõe nua e anestesiada em uma base branca, e o público pode confirmar sua respiração de corpo vivo com um pequeno espelho sobre o nariz e boca da performer.

Veremos relações entre traje e enunciado da performance em trabalhos como *Angelina* (2001), na qual Galindo se veste com um uniforme de empregada doméstica e segue com sua identidade, realiza todas as suas tarefas cotidianas durante um mês. Isso também acontece em *Boda Galindo-Herrera* (2004), quando ela é fotografada vestida de noiva, apesar de nunca ter sido protagonista de uma festa de casamento naqueles moldes. Performances assim borram os papéis sociais e expectativas de indumentárias. Também há momentos em que a platéia elege como vestir ou desvestir a artista, como em *Breaking the Ice* (2008), onde ela se encontra nua em uma sala fria e os espectadores a vestem, em algum sinal de empatia ou humanidade. Em *Crisis Cloth*, de 2009, ao contrário, o público a desnuda ao comprar cada uma das peças que a performer está usando.

Território, gênero e violência

Galindo sempre vai mostrar imagens políticas da violência ocorrida na Guatemala, território multicultural povoado por fronteiras simbólicas onde vivem descendentes dos colonizadores espanhóis, chamados *ladinos*; e toda uma população indígena, majoritariamente da etnia maya, conforme artigo publicado em 2010 (PETRICH). Esse texto também indica que, naquele ano, metade dos habitantes era do povo originário maia. E ainda que, durante muito tempo, plantações de milho foram queimadas, ceifadas, destruídas, como estratégia militar para coibir e impedir a sobrevivência de indígenas no país, consideradas bases de guerrilha por autoridades governistas.

Essa oposição criou linhas de tensão que vemos a todo momento no trabalho de Galindo. Fronteiras visíveis e invisíveis entre descendentes dos colonizadores e população originária, temas que podemos observar em diversas obras, como *Hermana* (2010), na qual a artista se descreve como um

corpo ladino e se coloca para ser esbofeteada por uma mulher indígena.

O passado sangrento do país está sempre pulsando no enunciado das performances de Galindo. No site da artista, na seção sobre a exibição *La Verdad* (2013), podemos ler sobre esse contexto político:

A Guatemala viveu durante 36 anos uma das mais sangrentas guerras. Um genocídio que deixou mais de 200.000 mortos. O exército que lutava contra a insurgência definiu os indígenas como inimigos internos, alegando que estes simpatizavam com a guerrilha; durante sangrentos períodos dedicou-se a persegui-los e assassiná-los. As violações contra mulheres e meninas, a tortura, a estratégia de terra arrasada, violência, perseguição e outras táticas desumanas foram a tática usual do exército. Em 1996 se firmaram acordos de paz entre exército e guerrilha. (GALINDO, 2014)⁶

Em *La Verdad*, ao longo de uma hora, a artista lê depoimentos de sobreviventes daquele período, enquanto um dentista tenta silenciá-la anestesiando sua boca.

Outro território constante no trabalho de Galindo é o corpo cis feminino. Corpos que serão entendidos como propriedades não só em seu país, mas em uma sociedade patriarcal que insiste em conservar valores machistas.

A violência de gênero também é sucessivo ponto de partida para diversas performances da artista, como *Perra* (2015), em que – nua – ela escreve com uma navalha a palavra *perra* (cadela, em português) em sua perna direita, fazendo alusão a corpos de mulheres assassinadas na Guatemala, identificados com sinais de tortura e com tais palavras navalhadas. Já em *279 Golpes*, também daquele ano, a performer se autodesfere um golpe para cada vítima, dentro de uma tenda de tecidos brancos. O público não a vê, apenas a ouve.

Nessas performances, é comum a nudez da artista, e seu corpo costuma gerar uma identificação com o gênero feminino. Isso ocorre independente de um traje, em que construções culturais sobre modelagem, cores e materiais podem sugerir

⁶ Tradução nossa. Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

uma anatomia cisnormativa. Tais códigos ou convenções culturais (geralmente ocidentais e heranças coloniais) podem fazer o público associar um performer a determinada anatomia ou expectativa de gênero, configuradas por um contexto social construído. Culturalmente, características e tipologias da roupa podem ser relacionadas a certo gênero, uma vez que “(...) a maneira de usá-lo, de olhá-lo e de interpretar são reflexos das normas sociais” (CASSAGNES-BROQUET, DOUSSET-SEIDEN, 2014, P. 2), algo que está em reflexão e mudança. O traje seria então uma “afirmação de si, ele deve obrigatoriamente ir ao encontro do olhar do outro, se coloca como paisagem humana” (IBIDEM).

Embora a nudez possa ser comum em performances, na obra de Galindo será frequentemente associada à morte, que pode ser decorrente da violência de gênero imposta às guatemaltecas. Seu corpo pode ser identificado como feminino não por seus trajes, mas por sua nudez. Uma nudez abjeta, muitas vezes relacionada à violência e à morte, não a uma suposta sedução. Nas obras de Galindo, infelizmente as mulheres são a maioria das vítimas retratadas, conforme a performance que discorreremos a seguir.

Mientras, ellos siguen libres

Nossa tradução para o título dessa exibição de 2007 seria algo como “até hoje, eles seguem livres”, em alusão à constante violência sofrida por mulheres grávidas originárias de povos indígenas que, após serem violentadas, abortavam. Os responsáveis pelos atos de crueldade não foram identificados ou presos; seguem impunes.

Havia então uma violência ligada à mulher, ao seu direito de existir dentro daquele território, uma combinação incômoda de questões territoriais e de gênero originadas de um fato: grávidas eram estupradas e perdiam seus bebês. De maneira violenta e eugenista, aquelas indígenas eram impedidas de gerarem seus descendentes.

O registro da obra é difícil de olhar: a performer, nua e grávida de 8 meses, atada por cordões umbilicais. Uma

imagem crua e agressiva. Não se trata apenas de ficção, a performance possui origem documental, surge a partir de fatos que aconteceram. A informação visual daquele corpo grávido pode remeter a um imaginário cisnormativo onde se vê uma mulher. Um corpo masculino obviamente também pode sofrer violência sexual, ou ainda gestar⁷, mas o senso comum costuma associar a gestação culturalmente ao corpo de uma mulher. O trabalho foi realizado em 2007, quatorze anos atrás, e vemos em 2021 (ano em que ocorre a escrita deste texto) diversas outras reflexões acerca de gênero ou de um corpo grávido, em que o ser mulher ou ser homem não é determinado apenas pela anatomia. Naquele contexto específico, a violência foi direcionada para o que um imaginário cisnormativo vai chamar de corpos femininos.

Presencia

Não quero calçar os sapatos do outro. Quero vestir os vestidos das outras. (GALINDO, 2017)⁸

Figura 1 - Imagem da performance *Presencia*



Foto: Ameno Córdoba (2017) - Site Regina Galindo

⁷ Como podemos ver na seguinte reportagem. Disponível em:

<https://catracalivre.com.br/cidadania/como-e-a-vida-de-um-homem-trans-que-esta-gravido/>. Acesso em: 2 ago. 2021.

⁸ Texto disposto na descrição da performance *Presencia*, no site de Regina Galindo. Tradução nossa. Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/>. Acesso em: 11 jul. 2021.

A performance de 2017 (figura 1) discorre sobre violência de gênero na Guatemala. Galindo veste o traje social de treze vítimas de feminicídio, durante treze dias, um vestido a cada dia, invocando suas presenças. A maioria daqueles casos de feminicídio seguem impunes.

Patricia, Saíra, Maria de Jesús, Cindy, Sandra, Carmen, Ruth, Mindi, Florence, Kenia, Velvet, Flor de Maria, Karen: o site da artista nos conta a história de cada uma dessas mulheres⁹, relatos difíceis de ler. Vemos a performer trajando vestidos lisos, estampados, até mesmo de características infantis (figura 2), com laços e mangas bufantes.

Identificamos não apenas histórias e personalidades naqueles trajes; a performance também nos revela como a roupa pode ser um “identificador político” (CASSAGNES-BROQUET, DOUSSET-SEIDEN, 2014, p. 11). Existe uma construção cultural em que a vítima pode ter alguma responsabilidade quanto à violência sofrida, como no famigerado exemplo “com aquela roupa, ela estava pedindo”. Além de evocar suas memórias, a performance nos mostra que aquelas pessoas, por meio de suas roupas e de suas histórias, não tinham o que esse trecho chama criticamente de uma suposta “culpa” da vítima: “A mulher é culpada e sua aparência é um temível instrumento de sedução para os homens, vítimas das mulheres [...] a roupa feminina inquieta, é preciso lhe frear” (IBIDEM). Aquelas trajes e aquelas mulheres foram parados pela violência, e os responsáveis não têm nenhuma inocência envolvida.

Além das presenças e subjetividades de cada uma dessas mulheres, conhecemos suas infelizes histórias, honramos suas memórias reconhecendo aquelas existências. Conhecer seus testemunhos é uma forma de aqueles indivíduos estarem ali

⁹ Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/>. Acesso em: 13 jul. 2021.

presentes, e seus trajes evocam isso, são objetos que estiveram muito perto de seus corpos.

Figura 2 - Traje da performance *Presencia*



Foto: Ameno Córdoba (2017) - Site Regina Galindo

Alud - a terra como traje

Em um segundo, desceremos abaixo da linha do horizonte e seremos terra. (GALINDO, 2013)¹⁰

Durante diversos trabalhos, nos deparamos com cenas de Galindo soterrada por diferentes materiais, motivos e situações: urina humana, câmaras mortuárias, escombros, areia, terra. Cenas protagonizadas pela terra nos parecem juntar dois temas caros para a artista: o conceito da morte e o de território, ambos muito presentes na história da Guatemala. Somos atravessados por uma representação de enterramento, associada à morte em inúmeras culturas.

¹⁰ Texto disposto na descrição da performance *Descención*, no site de Regina Galindo. Tradução nossa. Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/>. Acesso em: 11 jul. 2021.

Em 2013, Galindo performa *Tierra* (figura 3): uma retroescavadeira retira a terra a seu redor, em uma alusão aos homicídios ocorridos no país, em que pessoas eram empurradas para valas e então abatidas pela pá mecânica de escavadeiras¹¹. Durante a performance, a artista, nua, não é soterrada nem chega a “vestir” aquele elemento orgânico. Mas não podemos deixar de notar a correlação entre empurrar pessoas para buracos escavados – o próprio solo transformado em vala comum, para então os poderosos tomarem posse dessas propriedades, o que realmente aconteceu. Nessa obra, os temas morte e terra (em seus sentidos físicos e metafóricos) se encontram de maneira infeliz. O trecho a seguir resume um pouco da nossa sensação com *Tierra*:

Diante do seu corpo nu, a violência da retroescavadeira que retira mecanicamente ao seu redor a terra, em uma representação de valas comuns enormes, traz consigo a referência à guerra civil guatemalteca, um genocídio no qual estima-se que mais de 200.000 pessoas tenham sido mortas, dentre elas estudantes, ativistas políticos e sobretudo indígenas da etnia Maya. (MOURA, 2019)

Figura 3 - Performance *Tierra*

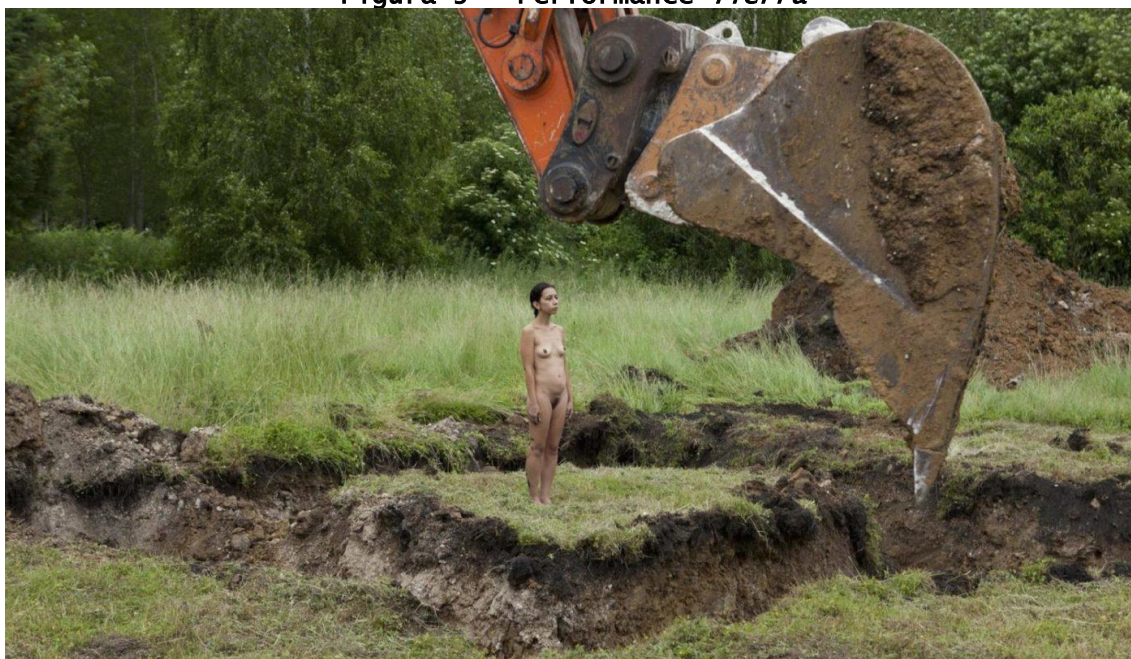


Foto: Bertrand Huet (2013) - Site Regina Galindo

¹¹ Tradução nossa. Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/>. Acesso em: 8 jul. 2021.

Um ano antes, em 2012, acontece *Paisaje*, na qual uma mulher, Galindo, se mantém em pé, de costas para um homem, que cava um buraco e joga nela a terra retirada, cobrindo seu corpo, aqui sim vemos um soterramento.

A performer pode até variar o material orgânico ou inorgânico em diversas imagens de soterramento, que podemos ler como se fossem um imenso vestido desses materiais. Em *Desierto* (2015), ela fica coberta por areia, uma imagem que se refere a um grave conflito territorial chileno. Já em *Nadie atravessa la region sin ensuciar-ce* (2015), o próprio espaço expositivo é um pântano: vemos a artista soterrada por barro, dessa vez no sul dos Estados Unidos, em alusão à cidade de Miami, construída em cima de regiões pantanosas, e o público caminha sobre o lodo até chegar à performer. Uma frase presente na seção sobre a performance em seu site resume a situação: “vivemos atolados”¹². Esse soterramento também acontece em *Aún no somos escombros* (2016), no qual só vemos a cabeça de Galindo, soterrada por entulhos de demolição, enquanto um grupo de mulheres retira aqueles materiais até que a artista possa sair. Em *La intencion* (2016), ela é soterrada por galhos de madeira, uma imagem que poderia nos lembrar de uma fogueira para queimar bruxas.

O trabalho que nos fez pensar na terra como traje, em primeiro lugar, foi *Alud* (2011). Na performance (figura 4), Galindo está coberta por terra, uma caracterização que cobre seu rosto e todo seu corpo. No site, a obra é descrita como: “A água corre. O corpo está ali, sujo. A posição passiva do público como observador é substituída pela ação de participar e limpar o corpo, motivado, talvez, por certa empatia com este indivíduo desconhecido, escondido detrás do todo”¹³. Galindo está nua, vestida de terra. No desenrolar da ação, o expectador limpa aquele corpo (figura 5) disposto

¹² Tradução nossa para a frase “vivimos empantanados”, no site de Regina. Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/>. Acesso em: 8 jul. 2021.

¹³ Tradução nossa. Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

em uma mesa de laboratório como é comum em um instituto médico legal.

Figura 4 - A performer coberta de terra



Fonte: Site Regina Galindo (2011).

Figura 5 - O público remove a terra do corpo da artista.



Fonte: Site Regina Galindo (2011).

Considerações finais

Elencamos os temas corpo, morte e terra porque, ao analisar a obra de Regina José Galindo, eles são elementos constantes e traduzidos nas escolhas dos trajes de performance – ou na opção pela nudez.

Passamos por três momentos da trajetória artística da performer, não necessariamente lineares, mas que abordam “três grandes eixos temáticos que são identificados na obra performática de Regina José Galindo: corpo, violência e política” (CEJUDO-ESCAMILLA, 2019, p. 159). Cada trabalho, bem como os trajes ou a nudez presente neles, aborda esses eixos por diferentes perspectivas. Por isso enumeramos vários deles, embora não todos, e notamos o refinamento de suas propostas ao longo do tempo.

Abandono e violência são denunciados pelas imagens produzidas em suas obras, especialmente quando os sentidos evocados estão ligados à exposição crua da morte brutal e do sofrimento em razão do gênero. A opção pela nudez em muitas das performances nos remete a um corpo sem vida, aparentemente feminino, sozinho, vítima em razão de sê-lo, em toda sua figuração de abandono.

Destacamos o uso do elemento orgânico terra e dos fragmentos que podem fazer parte de sua composição, muito além do solo, desdobramentos metafóricos que o material permite e evoca, que vão permear o trabalho de Galindo.

Vemos a terra como enterramento em um ritual funerário; como talvez a última e a única possível vestimenta, o soterramento de um corpo que não é mais vivo, que pode então ser esquecido ou não reconhecido. Um apagamento ou esquecimento nunca são inocentes, servem a algum propósito, e um enterramento pode mimetizar um peso do passado. Na obra de Galindo, esta autora observa a relação com a terra como um não esquecer. A todo momento, a performer retoma um sentimento de luto pelas vidas perdidas em seu país. As performances parecem nos perguntar: “Como lidamos com isso?”. Na última vestimenta, o esquecimento pode ser encoberto pela alusão da terra como local de criação, de

gestar novas possibilidades de vida. Em algumas culturas e mitologias, existe uma associação entre a terra e a cura, ao sagrado. Quando Galindo é coberta pela terra, de certa maneira não nos esquecemos, não é uma cura inocente para tanto sofrimento, mas aquelas memórias não são apagadas.

Outro grande ponto é a acepção jurídica do termo, como uma propriedade, aquela terra pertenceu a alguém, mas foi tomada. Essa imagem é uma denúncia constante da violência sofrida pelos povos originários da Guatemala, que ocorre ao longo de anos e anos, relacionadas ao território que habitaram e habitam.

Podemos enxergar o solo como um tecido, composto por fragmentos e partículas de diferentes materiais orgânicos e inorgânicos, que encobre e recobre narrativas daquele país e daqueles povos. Mais que o uso da terra para cobrir certa nudez, vemos a performer vestir a terra, com todas essas possíveis leituras.

Em seu trabalho, Galindo apresenta temas que abarcam conflitos sociais e políticos de maneira impactante, muitas vezes silenciosa, porém imprimindo na sutileza de cada detalhe uma profunda carga simbólica. Suas escolhas de trajes – ou sua nudez – escancaram essas intenções. De nossa parte, esperamos ter contribuído para apontar alguns sentidos naquilo que a artista escolhe como traje em suas performances notadamente impressionantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASSAGNES-BROQUET, Sophie; DOUSSET-SEIDEN, Christine. Gênero, normas e linguagens do traje. **ModaPalavra e-periódico**, no. 14, julho-diciembre, 2014, pp. 1-12. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, Brasil. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=514051623001>. Acesso em: 15 maio 2021.

CEJUDO-ESCAMILLA, Sonia. **El cuerpo performativo de Regina José Galindo: el género y el deseo en sus obras de 2012** in *LiminaR*, San Cristóbal de las Casas, v. 17, n. 1, p. 158-167, jun. 2019. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-80272019000100158&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 15 maio 2021.

MANDEL, Claudia. Notas sobre la categoría de “lo abyecto” en las artes visuales contemporâneas ESCENA. **Revista de las artes**, v. 72, no. 1, 2013, pp. 7-12. Universidad de Costa Rica. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561158773002>. Acesso em: 15 maio 2021.

MOURA, Louize Bueno de. Análise da produção poética das artistas Letícia Parente, Regina José Galindo e Andressa Cantergiani acerca dos conflitos de gênero. **Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher**, Lisboa, no. Extra, p. 71-79, out. 2019 . Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-68852019000200007&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 15 maio 2021.

PETRICH, Perla. Guatemala, país de fronteras. **Península** [en línea]. v. 2, 2010, pp.122-144. ISSN: 1870-5766. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358333201006>. Acesso em: 5 jun. 2021.

Recursos Eletrônicos

Site de Regina José Galindo. Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Anna Theresa Kuhl: é figurinista, pesquisadora, docente e produtora cultural. Pesquisadora, mestre na Universidade de São Paulo (USP) sobre traje social, memória e traje de cena. Atua na cidade de Campinas (SP) como docente em projetos como Memórias Vestidas – Re-criação de indumentária e cursos independentes de figurino.

annaku1@gmail.com

Capítulo 4

MARY SIBANDE – A ARTE DE COSTURAR A INVISIBILIDADE *Mary Sibande -The art of sewing invisibility*

Santos, José Roberto Lima; Universidade Estadual Paulista;
jrl.santos@unesp.br

1. INTRODUÇÃO

1.1 - Mary Sibande - A Artista Visionária Sul-Africana

Mary Sibande, é uma artista contemporânea e professora sul-africana que vive em Johannesburgo. Nasceu em 11 de abril de 1982, em Barberton, uma pequena cidade rural na província de Mpumalanga no leste da África do Sul, durante o período do apartheid (1948-1994)¹, e foi criada pela avó.

Quando questionada sobre sua infância, a artista Mary Sibande² afirma que:

Eu tinha tudo que precisava e fui para uma boa escola que era multirracial, muitas famílias não podiam mandar seus filhos para lá, mas eu tive sorte que minha mãe foi capaz, e eu acho que isso também me empurrou para uma certa direção (2018).

Na escola, Mary Sibande queria muito se tornar uma estilista, então partiu para se juntar à mãe em Johannesburgo para que pudesse estudar. Sua tataravó foi escravizada³, sua avó e sua mãe trabalharam como empregadas domésticas e seu pai era do exército sul-africano – ela não o conheceu o quando era criança, apenas na adolescência. A mãe de Sibande trabalhou duro e economizou dinheiro para custear os estudos da filha, enviá-la a uma boa escola, pois não queria que a futura artista se tornasse também uma empregada doméstica. Em sua produção artística, Sibande homenageia essa classe trabalhadora por intermédio de suas obras de arte.

¹ [apartáid] (pronúncia em africâner: [e'pərtʰəit], significa "separação") foi um regime de segregação racial implementado na África do Sul em 1948 pelo pastor protestante Daniel François Malan – então primeiro-ministro –, e adotado até 1994 pelos sucessivos governos do Partido Nacional, no qual os direitos da maioria dos habitantes foram cerceados pela minoria branca no poder. O apartheid tem suas raízes nas relações senhor/escravo negro do colonialismo do século XVI e na exploração do ouro em Johannesburgo pela Grã-Bretanha, atual Inglaterra, nos séculos XVIII e XIX, causando a Guerra dos Boêres e ingleses. CASHIMORE, Ellis. **Dicionário de relações étnicas e raciais**. São Paulo: Selo Negro Edições. 2000, p.69-73.

² Entrevista realizada em abril de 2018 por Shireen Fischer. Disponível em: <https://www.pressreader.com/south-africa/fairlady/20180401/282806421956976>. Acesso em: 13 ago. 2021.

³ Para mais informações, consultar: <https://lilliangray.co.za/mary-sibande/>

Sibande recebeu em 2004 seu diploma em Belas Artes pela Technikon Witwatersrand. No decorrer de sua trajetória artística e acadêmica, obteve um diploma B-tech (Bacharelado) da Universidade de Joanesburgo, em 2007. A experimentação e o diálogo com a arte foram reflexões tardias. Suas aspirações de ser *designer* de moda são proeminentes em todos os seus trabalhos artísticos, pois ela própria constrói os trajes e domina as técnicas de costura e confecção deles.

Sua arte consiste em desenvolver esculturas, pinturas, instalações, fotografias e trajes, aliados ao design e à moda. O seu trabalho apresentado na exposição *Long Live the Dead Queen*, em 2009, foi encontrado em murais por toda a Joanesburgo no ano seguinte. Na obra escultórica *Conversation with Madam CJ Walker*, também de 2009, seu conhecimento e habilidades com roupas e design de moda ficaram evidentes. O design e trabalho de moda ao qual se propõe a estudar e investigar, são pensados com muito cuidado.

Sibande emprega esses meios e técnicas para ajudar a entender as relações de tensão no meio social que estabelecem o uso do poder entre brancos e negros e, com isso, a explorar a construção da identidade em um contexto sul-africano pós-colonial. Por meio de sua experiência de vida, busca resgatar a memória das mulheres de sua família e as problemáticas causadas pelo contexto de colonização⁴ e pós-colonização na África do Sul: “todas as mulheres da minha família eram

⁴ Em 1652, quando a Companhia das Índias holandesa se instalou permanentemente na Cidade do Cabo, a colonização não estava em primeiro plano. O navegador português Bartolomeu Dias tinha dado a volta na região do Cabo e chegado a Mossel Bay em 1488, enquanto outro explorador português, Vasco da Gama, tinha descoberto a rota para a Índia, passando pelo Cabo, em 1497. Como a Cidade do Cabo era um porto conveniente para quem vinha e ia para o ocidente, os holandeses enviaram o comandante Jan van Riebeeck para o local, onde ele se desentendeu com os povos originários Khoikhois (chamados de Hottentots pelos holandeses). Ele declarou guerra ao povo Khoikhoi e aprisionou seus líderes em Robben Island, dando início ao período histórico de colonização [...]. Os holandeses fecharam a Companhia das Índias em 1795, e as forças inglesas tomaram o controle da região do Cabo. Os britânicos devolveram o poder aos holandeses no breve período de 1803 a 1806, mas depois resolveram tomá-lo novamente. Uma das primeiras iniciativas do governo foi atacar o povo Xhosa, que estava enraizado dentro das áreas dos colonizadores brancos. Para mais informações, consultar: <https://www.africadosul.org.br/historia>

trabalhadoras domésticas”, diz Sibande. “E, é claro, éramos trabalhadoras domésticas por causa do apartheid e dessa instituição que foi criada para limitar o corpo negro” (SIBANDE, 2019). A arte traduzida pela artista propõe criticar representações estereotipadas de mulheres, particularmente negras, abordando temas como racismo, subalternidade, escravidão e subjugação das capacidades intelectuais e produtivas dessas mulheres, por sua vez, inseridas em uma sociedade patriarcal europeia heteronormativa cristã que se fortaleceu nos países colonizados, desenvolveu a discriminação e o apagamento das habilidades e aptidões femininas que ultrapassam a posição de serem recatadas, submissas e do lar, quer dizer, somente orientadas para procriar, cuidar dos afazeres domésticos e do marido.

Figura 1 - Mary Sibande ao lado de sua escultura alter ego Sophie



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/49398927146406939/>

Sibande (figura 1) concentrou-se em devolver a voz às pessoas sem voz, ou seja, a dar visibilidade às mulheres que desenvolvem trabalhos domésticos para sobreviver e a revelar quão complexo é a profissionalização desse ofício. Mas seu trabalho não se reduz a isso. Ela nos convida a refletir sobre a contradição referencial ao arquétipo colonial

"escravizado e senhor" a partir de suas ideias traduzidas em arte.

A artista se propõe a denunciar as atrocidades realizadas pelo processo de colonização e apartheid na África do Sul pautado nas questões de gênero, pois há um aspecto ativo no que se refere ao feminismo e ao feminino em suas obras. Na 45ª Bienal de Veneza, em 2011, ela foi a representante sul-africana, em 2016, seu trabalho *The Purple Shall Govern* viajou pela África do Sul.

A sul-africana confronta a própria capacidade do sexo feminino, subjugado nos moldes ocidentais que se contrapõem à cosmovisão negra, que valoriza e enaltece o corpo volumoso, com curvas e saliências femininas. De um modo geral, ressalta a grandeza, voluptuosidade, força, poder de liderança e manutenção da continuação da espécie humana através de seu papel, enquanto artista participante de uma sociedade onde o poder matriarcal é de suma importância. Totalmente diferente do que prega o ideal ocidental, no qual é inferior ao homem, ou seja, o patriarcado, cada vez mais, tenta impor um padrão corpóreo universal e caucasiano, em detrimento da diversidade presente nas mais diferentes culturas do mundo.

No processo criativo, além dos trajes e de seu alter ego Sophie, Sibande utiliza a fotografia não apenas como suporte ou registro, mas como elemento de construção, tornando a imagem captada outra obra de arte. Os tecidos, as cores, os estilos que a artista escolhe para usar em sua produção, têm significados e impactos diferentes em sua poética. Falaremos um pouco mais a respeito no decorrer do texto.

Em 2013, mais uma vez, ela teve sete de suas fotografias ampliadas e expostas nas ruas de subúrbios franceses, como Ivry-sur-Seine, Vitry-sur-Seine e Choisy-le-Roi. A fotografia não só desempenhou um papel importante em suas grandes exposições públicas, mas deu visibilidade a seu trabalho em diálogo com a arte e o *design*, propondo a popularização e uma possível ascensão no circuito da arte contemporânea.

Sibande, ao relatar suas referências, menciona Juan Munoz (1953-2001), escultor habilidoso com domínio em técnicas de criação de esculturas em papel machê, resina, bronze e Yinka Shonibare⁵, graças aos seus trabalhos artísticos explorarem a identidade cultural, o colonialismo e o pós-colonialismo no contexto contemporâneo da globalização, pela produção e comercialização dos tecidos fancyprints – (similares/genéricos), que imitam os tecidos wax prints holandeses Vlisco⁶, fontes de inspiração em seu trabalho. Ela também menciona a importância de crescer ouvindo as músicas da cantora norte-americana Lauryn Hill⁷, por se tratar de uma artista que traduziu sua própria história em suas composições, tornando-se uma das intérpretes mais consagradas no cenário rapper mundial.

Em sua carreira, Mary Sibande recebeu várias menções honrosas e prêmios: em 2017, o Prêmio *Smithsonian National Museum of African*; em 2014, o *Alumni Dignitas Award da University of Johannesburg*; e, em 2013, o *Standard Bank Young Artist Award* em Artes Visuais. Com isso, concentrou seu estilo, seu *design* de moda em cada peça do figurino usado por suas esculturas.

1.2 - SOPHIE NTOMBIKAYISE – O PROCESSO DE CRIAÇÃO E O ALTER EGO

No início de sua produção, a artista sul-africana Mary Sibande fazia pequenas esculturas de barro. Mais tarde, com a formação acadêmica, o interesse pela escultura tornou-se mais intenso. O uso de suas competências na modelagem, na costura e na criação do vestuário, que compõem os trajes apresentados no guarda-roupa da manequim negra Sophie

⁵Para mais informações, consultar: SHONIBARE, Yinka (RA n.1962). Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/yinka-shonibare-ra>. Acesso em: 14 ago. 2021.

⁶ Para mais informações, consultar: <https://www.vlisco.com/world-of-vlisco/design/fabric-stories/>.

⁷Trecho extraído de South African Historie Online. Para mais informações, visitar: www.sahistory.org.za/people/mary-sibande1.3

Ntombikayise, surgiu na mostra expositiva *Long Live the Dead Series 2013*.

Para expressar e materializar *Sophie Ntombikayise*, seu alter ego, a artista desenvolveu o projeto de construção de diversos manequins, em escala humana, de fibra de vidro e silício, fazendo uso de sua própria forma e silhueta, criando uma série que vai sendo ampliada, ressignificada e modificada de tempos em tempos. No decorrer da produção do vestuário, para cada manequim, foi confeccionado um traje personalizado conforme a aproximação com os temas abordados, fossem pessoais, sociais ou voltados para a ancestralidade por meio do resgate de memórias. As esculturas de Sibande propunham extrair a energia da longa história das trabalhadoras domésticas, durante o apartheid e o pós-apartheid. Sophie Ntombikayise levanta críticas à história de opressão na África do Sul, especificamente em relação às mulheres negras sul-africanas, colocadas em posição de subserviência. Sophie foi esculpida e retratada como uma empregada doméstica tentando se desatrelar das amarras coloniais e do apartheid, reivindicando seu pós-colonialismo. A artista nos conta sobre seu relacionamento com Sophie Ntombikayise,

A personagem de Sophie é minha alter ego, e ela representa as fantasias das mulheres maternas da minha família. Eu me encarreguei de criar essa figura mítica que imaginei a partir de histórias que minhas antepassadas costumavam compartilhar comigo. Suas histórias eram o resultado do sistema político do apartheid que determinou uma posição particularmente empobrecida na vida, a vida de servidão. Sophie surge como o culminar de seu escapismo coletivo; o escapismo utilizado na obra para contar histórias por meio da escultura, do vestir e da instalação. Lanço meu rosto e meu corpo para captar gestos que adornam trajes que são, em parte, uniformes de empregada doméstica, e em termos do tecido a cor azul que significa servidão. A forma dessas vestimentas faz referência aos vestidos da moda colonial. Sophie não é uma figura estática; sua história é contínua, ela sai do *apartheid* com os uniformes azuis, e entra em outras fases do roxo e, atualmente, do vermelho. (Entrevista cedida à Shradha Nair. Publicada em 17 out. 2020)⁸

⁸ Para mais informações, visitar: <https://www.stirworld.com/see-features-south-african-artist-mary-sibande-discusses-sophie-her-alter-ego>

A obra de Sibande é conhecida tanto por seu capricho quanto pela performatividade de seu trabalho, que desempenha um grande papel na forma como ela apresenta e retrata seus personagens, bem como suas mensagens, por meio do posicionamento de suas esculturas, da maneira com que as coloca na cena criada para o espaço expositivo institucional. O modo como os manequins são construídos e posicionados demonstra qualidades dramáticas performativas do gesto e justaposições interativas com o ambiente. Há também uma espécie de cenografia em algumas das obras, para além das esculturas que dialogam com os temas propostos – que ocupam ainda mais os espaços.

Outro aspecto que deve ser ressaltado: Sophie tende a aparecer com os olhos fechados. A ambiguidade de sua figura e de seus trajes é uma forma de Sibande questionar as dicotomias excessivamente simplistas ou romantizadas entre as relações hostis, violentas e do poder entre brancos e negros; ao mesmo tempo, poderemos supor que há uma alusão à poética artística que nos conduz para um universo onírico, fantasioso e de autoafirmação. O combate ao estigma negativo no que se refere à mulher negra, subestimada e colocada à margem por uma sociedade patriarcal, hegemônica, eurocentrada e colonizadora é um tema que se repete no percurso de sua produção.

2. A costura hiper-realista de Mary Sibande

O guarda-roupa de *Sophie Ntombikayise* é composto de trajes vitorianos⁹, confeccionados com base na referência de

⁹ São peças que remetem ao estilo de moda da Corte, tendo como representante a Rainha Vitória, que governou o Reino Unido de 1837 a 1901 e cujo reinado ficou conhecido como a Era Vitoriana, tempo de grandes transformações econômicas, políticas e culturais. Também chamada período vitoriano, essa época é caracterizada pela consolidação da supremacia inglesa nos mares pela conquista de colônias na África e Ásia, aumento de indústrias e estímulo às artes. Mas, antes de tudo, a Era Vitoriana foi um momento de enormes contradições. Ao lado de grandes progressos técnicos e industriais, assiste-se a um triste espetáculo de doenças, violência e morte. Foi ainda um período no qual se exerceu forte controle sobre o comportamento sexual de homens e mulheres, a sobretudo das mulheres. Apesar de a monarca representar a ideia de uma mulher chefe de Estado,

uniforme de trabalho doméstico feminino ocidental, a vestimenta é gradualmente transformada no grande traje vitoriano da elite europeia, adquire diversos formatos, cores e acabamentos. Sibande criou séries que, embora com volume para além da estrutura de seu corpo, tendo como base o estilo vitoriano, vão se transformando, se refazendo, assim como a artista, em suas vivências. Há uma tendência à ressignificação de sua própria realidade, mas sem deixar de refletir de forma crítica e racional a respeito de sua experiência vivida.

O corpo se tornou uma tela onde eu manipulo o tecido.
(Entrevista para a jornalista Maya Jaggi do *Financial Times*, Mary Sibande, 2019)¹⁰

O formato arredondado apresentado no vestuário nos leva a pensar na continuidade das coisas, mas também nas descontinuidades que podem ser tensionadas, questionadas e modificadas no percurso. Sibande atua nesse campo, tendo como dispositivo a produção artística e seu alter ego.

Ao alterar o uniforme de empregada doméstica com estilos de vestido e motivos vitorianos, poderemos supor que Sibande revive completamente a história de Sophie por meio de um corpo feminino negro adornado, que pretende romper com os resquícios de subalternização. As narrativas propostas pela artista nos levam a refletir sobre as mulheres negras em estado de vulnerabilidade social, que performam subserviência, porém, em sonho, libertam-se de tais amarras e conceitos ocidentais pré-estabelecidos pelo processo de colonização e apartheid.

os papéis sexuais eram rigidamente definidos. A mulher deveria reinar no lar e nele somente. A própria Vitória, triste contradição, era uma feroz defensora da submissão feminina e dos limites a serem impostos à atuação delas na sociedade. Para mais informações consultar: SANTANA, Luciana Wolff Apolloni. SENKO, Elaine Cristina. Perspectivas da Era Vitoriana: sociedade, vestuário, literatura e arte entre os séculos XIX e XX, Revista Diálogos Mediterrânicos, Número 10 – jun. 2016. Disponível em: <https://dialogosmediterrânicos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/209/216>. Acesso em: 13 maio 2021.

¹⁰ Para mais informações, consultar: <https://www.ft.com/content/822631f6-e52c-11e9-b8e0-026e07cbe5b4>

Ela nos dá a entender que a personagem Sophie se coloca no jogo, no contexto imaginário do arquétipo colonial de “escrava e senhor” e modifica a perspectiva. Sibande diz: “(...) eu queria falar sobre mim, queria ver onde estou entre essas mulheres, onde me vejo”. “Essas mulheres trabalharam tanto para me colocar na vanguarda, para me colocar em um lugar onde queriam estar, mas não podiam, e aqui estou eu vivendo seus sonhos” (MITTIC, 2020)¹¹ (tradução nossa).

Por meio da arte, na qual a imaginação pode mudar a realidade, Sibande cria uma imagem (aparente) que é vitoriosa sobre a injustiça, a ignorância e o preconceito¹².

Não é apenas um ato político, mas de transformação e ressignificação, à medida que Sophie assume novas encarnações de si mesma, desvinculada da difícil história de servidão no que se refere ao passado, presente e futuro das relações domésticas e da exploração desse trabalho, não só na África do Sul, mas no mundo inteiro. Mesmo sendo uma profissão ainda desvalorizada, vista como algo menor e sem perspectivas de ascensão social.

2.1 – As Personas de Sophie Ntombikayise

Mary Sibande, ao vestir seu alter ego *Sophie Ntombikayise* com volumosos trajes vitorianos, faz denúncias sobre a restrição das mulheres negras não possuírem vestidos grandes, pesados, justos e luxuosos, uma vez que essas peças estavam à disposição da realeza, aristocracia e burguesia na Europa. É um protesto contra ser empregada doméstica e, ao mesmo tempo, é a inspiração poética que permite que suas fantasias ganhem vida. Sophie passa a ter diferentes papéis ao longo do trabalho da artista, além de ser diferentes tipos de pessoas.

¹¹ Para mais informações, consultar: <https://edition.cnn.com/style/article/mary-sibande-sophie-sculpture/index.html>.

¹² Imbale Visual Literacy Project. Para mais informações, acessar: <https://imbaliartbooks.org.za/mary-sibande/>.

Em cada obra, Sophie é retratada por intermédio de variadas personas, como, por exemplo: uma rainha vitoriana, um general que lidera um exército inteiro para a vitória. Ou ainda, uma bela mulher que vai a um baile ou até mesmo uma linda camponesa artesã, em determinados momentos. Sophie é retratada como uma heroína cheia de força, perseverança e resiliência em meio ao caos social predominante na África do Sul.

Figura 2 - Her Majesty Queen Sophie, 2010 © Mary Sibande



Fonte: <https://onartandaesthetics.com/2020/01/11/mary-sibande-telling-a-different-story-of-labour-race-and-gender-in-south-africa/>.

Ao observarmos a figura 2¹³, além do traje hiper-realista vitoriano criado por Sibande para seu alter ego Sophie, temos o colar feito de miçangas, que é chamado de *ithumbu*, proveniente da cultura do povo originário sul-

¹³ Obra fotográfica foi apresentada na mostra expositiva: '(Re) Construções: Arte Contemporânea da África do Sul' Mary Sibande, Tracey Rose, Various Artists, Lawrence Lemaana e Kagiso Pat Mautloa no Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC), em 2011. Para mais informações, consultar: [https://artthrob.co.za/Galleries/Museu-de-Arte-Contemporanea-de-Niteroi-\(MAC\).aspx](https://artthrob.co.za/Galleries/Museu-de-Arte-Contemporanea-de-Niteroi-(MAC).aspx)

africano *Xhosa*. Esse colar remete aos aspectos de domínio artesanal e aos ritos de passagem de mulheres e homens sul-africanos. O adorno não é apenas para enfeitar, mas para demonstrar a importância identitária da mulher e sua posição social no grupo, ressaltando os atributos de uma rainha negra sul-africana.

No caso das mulheres, os ritos de passagem, que são denominados *Intonjane*, acontecem na infância, na adolescência e, na fase adulta, no casamento e na gravidez. Após o casamento e nascimento das crianças, as mulheres/mães ficam reclusas durante dez dias depois do parto e há o sepultamento da placenta e do cordão umbilical perto da aldeia onde vivem.

O ato ritualístico chama-se *Inkaba*. Ele estabelece a ligação com a ancestralidade e com a Mãe Terra. Os colares feitos com fios coloridos e miçangas diversas, que se estendem pelo chão na obra de Sibande, remetem ao cordão umbilical e aos aspectos culturais ancestrais femininos, elos que resistiram e se fortaleceram, mesmo perante o contexto de colonização e regime do apartheid. A cada rito de passagem, as mulheres recebem um colar como símbolo mítico e identitário.

Outra referência possível é a aproximação com a cultura de outro grupo étnico presente na África do Sul – o povo *Ndebele*, da Província Setentrional e de Gauteng, célebre pelo seu trabalho de miçangas coloridas e por sua pintura mural. A aldeia *Ndebele*, localizada em Botshabelo, distante apenas 10 km de Middleburg. Uma das características da arte *Ndebele* é sua pintura mural, que recobre as paredes (internas e externas) das casas com desenhos gráficos coloridos.

Apenas as mulheres desenham. A arte também se aplica à padronagem e estilo das roupas e dos adornos como tiaras, braceletes e colares. Tecer é outra habilidade importante, e muitos dos grupos étnicos *Sotho*, *Xhosa* e *Tswana* usam cobertores com desenhos decorativos ou de cor ocre como roupa interior. No domínio do vestuário, as mulheres são tradicionalmente adornadas com pesados trajés bordados com

miçangas. Esse aspecto muito se aproxima dos trajes pesados e volumosos que Sibande cria para *Sophie Ntombikayise*, inspirada na moda vitoriana europeia.

O trabalho artesanal dos acessórios e peças vestíveis é minucioso, mistura fibras vegetais com contas multicoloridas, assim como o trabalho realizado por Sibande, que explora as técnicas artesanais aliadas aos processos de industrialização e maquinários. A artista sul-africana tem domínio da costura manual e do uso de máquinas de costura. Em vários de seus processos de criação e montagem de suas exposições, Sibande se apresenta costurando, bordando, alinhavando, pregando botões e vestindo os manequins que representam seu alter ego, *Sophie Ntombikayise*.

Graças à forte relação familiar e ancestralidade que Sibande se propõe a divulgar, fortalecer e exaltar por meio de sua arte, seu alter ego Sophie também foi esculpida e retratada em uma outra escultura chamada *Sophie/Elsie* (figura 3) em homenagem a sua bisavó apelidada de "Elsie" por seus antigos patrões, aos quais prestava serviços domésticos¹⁴. Em virtude de sua forte relação com a avó, Sibande carrega consigo memórias e histórias contadas, que muitas vezes, são traduzidas na confecção dos trajes de Sophie em suas obras de arte.

Figura 3: Sophie/Elsie 2009



Fonte: <https://umma.umich.edu/exhibitions/2021/mary-sibande>

¹⁴ Para mais informações, consultar: <https://umma.umich.edu/exhibitions/2021/mary-sibande>

Em 2019, Sophie reaparece em uma série atualizada intitulada “I Came Apart at the Seams”, e que vem sendo remontada até o momento atual.

Sibande explora várias formas da representação de embriões, cordão umbilical e a importância da continuidade pela linhagem, mas propondo o rompimento das amarras e estereótipos que foram consolidados na África do Sul com o processo de colonização ocidental e o apartheid, principalmente no que se refere às mulheres. A cor roxa (figura 4) prevalece na criação e composição dos trajés. A artista nos convida a refletir e repensar a resistência desses povos: Khoikhois, Sotho, Xhosa, Tswana e Ndebele perante tentativas de epistemicídio, de apagamento e imposição da cultura europeia em terras africanas, pela colonização, expansão e exploração de territórios que pretendeu anular a cultura milenar existente nesses locais, negligenciando valor e cosmovisões presentes nas culturas e sociedades dessas nações e grupos étnicos.

Figura 4 - A terrible beauty is born, 2013



Fonte: <https://www.vmfamuseum/piction/6027262-69443512/>

2.3 – Tecidos, cores e aviamentos apresentados nas esculturas e trajes de Sophie Ntombikayise

Ao observarmos as imagens fotográficas realizadas pela artista, é possível reconhecer alguns tecidos utilizados por ela na confecção dos trajes, porém, são apenas hipóteses, uma vez que não nos deparamos com a obra de arte escultórica de Sibande no Brasil. Há apenas um registro de participação da artista na 14^a Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba¹⁵, capital do Paraná, em 2019. Foram apresentadas três das suas fotografias que correspondem às variadas séries dedicadas ao seu alter ego - *Sophie Ntombikayise*.

Figura 5 - They Don't Make Them Like They Used To, 2008



Fonte: © Mary Sibande / cortesia da SMAC Gallery

Tecidos Oxford, algodão, tule, feltro e sintéticos estão presentes na obra da artista (figura 5). São utilizados para dar volume, dimensão e tamanho de seus trajes

¹⁵ Para mais informações, consultar:
<http://bienaldecuitiba.com.br/2019/artista/mary-sibande/>

vitorianos. O uso de diversos aviamentos, principalmente as passamanarias com bordados em laise inglesa ou francesa no acabamento dos aventais, nas barras dos vestidos e em outras partes das roupas de *Sophie Ntombikayise* demonstram o cuidado, o capricho, a delicadeza, a elegância e a altivez da mulher negra africana, mesmo associada ao senso comum de subserviência, traduzida na ação performativa do trabalho doméstico no cotidiano. E o emprego de velcro e botões de diferentes tamanhos, formatos e cores tornam as peças cada vez mais cheias de detalhes e preenchidas de sentidos da memória.

O excesso se apresenta em suas obras, uma vez que, pela dimensão dos trajes, são utilizadas quantidades consideráveis de tecidos para a confecção. A partir de sua prática e reflexão artística, Sophie tornou-se a tradutora de questionamentos, indagações e senso crítico. De certa maneira, o alter ego materializado no manequim em formato de escultura direcionou a carreira de Sibande.

Mary Sibande desenvolveu a personagem Sophie que definiu sua prática artística - a vestimenta doméstica vitoriana associada a ela cresceu em escala, tornando-se excessiva. Esses códigos de estilo exagerados ou adaptações trabalham para libertar a trabalhadora doméstica de sua posição inferior na sociedade. O empoderamento, ou a fantasia do que isso pode acarretar, é, portanto, representado por meio do vestuário e do "excesso" ligado a ele que visualiza um desejo de mobilidade social. (CORRIGAL, 2015, p.146, tradução nossa)

Ao escolher as cores que estão presentes em seus trabalhos, cria fases e classificações de sua produção. Segundo a artista, ela se sentiu atraída por vários tons de azul, especialmente o royal, apresentados na primeira exposição *Long Live the Dead Queen* (2009-2013) por causa de suas ligações com a identificação da classe trabalhadora na África do Sul a partir do próprio contexto de convivência familiar.

Sibande é a primeira mulher de sua família a ter acesso ao ensino superior, e fez dessa conquista um meio para se expressar - e a cor azul foi a mais significativa, não apenas pelo fato de ser a tonalidade dos uniformes domésticos

utilizados por seus familiares, mas por estabelecer um marcador social de subserviência, submissão e uniformização pelas elites brancas da África do Sul. Além de subestimar a mulher negra sul-africana, o azul é usado para identificar e apontar a própria condição de trabalho perante o olhar do outro que se coloca em posição de poder.

A “fase azul”, que começou em seu último ano na escola de arte em Joanesburgo, representa a “ascensão do apartheid”. “O azul também é a cor da realeza, para os europeus – em particular também para os holandeses, que colonizaram a África do Sul.”, enquanto sua “fase roxa” representa “a queda do apartheid”¹⁶.

Em seu guarda-roupa, a personagem Sophie Ntombikayise possui várias roupas nas cores azul, roxa, vermelha e cáqui. A simbologia de cada matiz utilizada, juntamente com os estilos dos trajes vitorianos e militares¹⁷, remete aos processos civilizatórios coloniais, o diálogo com os códigos identitários sociais e acontecimentos como, por exemplo, o roxo era a cor do clero ou dos ricos da Europa. Ressaltamos que o cáqui está presente nos trajes eclesiásticos dos padres da igreja católica de Sião, na África do Sul, e, ao utilizá-la, questiona as relações de gênero e os conflitos entre os relacionamentos binários, uma vez que não teve contato direto com seu pai. Como mencionado, ele não participou de sua formação como indivíduo, uma vez que foi educada pela avó.

Nos últimos anos de apartheid na África do Sul, uma marcha realizada na Cidade do Cabo, conhecida como “Purple Shall Govern”¹⁸, serviu para nomear a exposição posterior. O

¹⁶ Entrevista concedida a Jackie Caradonio em 1/5/2019 no Robbe Report Magazine. Para mais informações, consultar: <https://robbreport.com/muse/discoveries/mary-sibande-art-leroy-neiman-gallery-2848659/>.

¹⁷ Para mais informações, consultar: VIANA, Fausto. Isabel Italiano. Desirée Bastos. Luciano Araújo. Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX, Estação Das Letras; 1ª ed., 2015.

¹⁸ Protesto antiapartheid realizado na Cidade do Cabo em 2/9/1989, quatro dias antes de o parlamento da África do Sul ter segregado racialmente a realização de suas eleições. Ou seja, negros não podiam se candidatar a cargos políticos ou serem eleitos.

nome surgiu de duas referências: a primeira das promessas da *Carta da Liberdade*¹⁹, e a segunda, nasceu dos manifestantes sendo manchados com tinta roxa pelas tropas policiais, para ficarem marcados e, posteriormente, serem presos. A ideologia subjacente é que o tom da pele de uma pessoa e das roupas que ela veste também são marcadores”, ou seja, o roxo tornou-se a cor da revolta e do protesto.

Figura 6 - Grafite realizado por diversos artistas de rua após a manifestação



<https://alchetron.com/Purple-Rain-Protest>

Ao utilizar a tabela cromática do vermelho relaciona-a com um fato histórico importante para a África do Sul: a prisão de Nelson Mandela (1918-2013), o grande Madiba, líder do movimento antiapartheid em 1956 e condenado à prisão perpétua em 1964²⁰. Mandela ficou 27 anos no cárcere na Ilha de Robben.

¹⁹ Documento fundamental da causa antiapartheid na África do Sul aprovado pela Aliança do Congresso, com a participação de Nelson Mandela – O grande Madiba (1918-2013). O texto foi elaborado em meados da década de 1950 e aprovado pelo Congresso do Povo reunido em Kliptown (Soweto, em 26/6/1955). A Carta defendia igualdade de direitos para todos os cidadãos sul-africanos, independentemente de sua etnia, e ainda, a reforma agrária, melhoria das condições de vida e trabalho, justa distribuição de renda, obrigatoriedade do ensino público e leis efetivamente justas. Foi instrumento importante na luta contra o apartheid. Para mais informações, consultar: JACOB, Leandro. Carta da Liberdade. Congresso Nacional Africano, Editora Imprensa Rescate, 2018.

²⁰ Graças a sua boa conduta e ativismo político em pró da democracia, em 11/21990, depois de 26 anos, o presidente da África do Sul Frederik de Klerk, liberta Mandela. Para mais informações consultar: DILVA. Frazão. Nelson Mandela, político sul-africano. Disponível em: https://www.ebiografia.com/nelson_mandela/. Acesso em: 21 maio 2021.

A fase vermelha para Sophie começou com sentimentos sobre a raiva. Porém, a África do Sul se manteve em um período de calma, tornando-se a nação arco-íris sob a presidência de Nelson Mandela – a figura negra em protesto que não desapareceu com o apartheid. O manifestante furioso que perdeu seus direitos civis na democrática África do Sul foi despertado pela continuação do status quo... Há um idioma isizulu que define a raiva como uma forma de animalismo. A tonalidade que define isso é o vermelho. (Entrevista cedida à Shradha Nair. Publicada em: 17 out. 2020)

O uso marcante da cor por Sibande desempenha um papel essencial na transmissão de sua mensagem. Sophie geralmente está vestida com exuberância e é exibida contra fundos executados com uma tonalidade dominante e simbólica. As múltiplas características pessoais das mulheres africanas continuam a criar mundos e narrativas fora do cânone do imperialismo ocidental. Sibande é uma porta-voz, por meio da arte contemporânea, ao apontar as complexidades que estabelecem conflitos e relações de poder no meio social, seja pelo contexto político ou religioso.

É importante ressaltarmos que, a partir da mostra expositiva *The Purple Shall Govern* (2013-17), uma série de esculturas e fotografias, ela explora mais uma vez a ideia do corpo em protesto – quer resistindo ao apartheid, quer resistindo aos papéis que constroem as mulheres nesse processo de subserviência e subalternidade. Durante o processo dessa mostra, Sibande estava grávida de seu filho, e a gravidez foi elemento inspirador para sua produção.

Em seu mais novo trabalho, a artista apresenta Sophie como uma alta sacerdotisa, o que torna a escultura o espaço entre dois reinos, entre o passado e o futuro, entre o que foi e o que poderia ser. Ela é fugaz, uma personificação do mistério e do espírito e desconhecida do mundo racional. Nessa obra, Sibande oferece uma visão de passado, presente e futuro, interpretando textos bíblicos e filosóficos sobre a sabedoria em profecias e visões pessoais. A sacerdotisa representa a magia e as possibilidades oferecidas pelas práticas culturais antigas, associadas aos processos místicos cujas tradições continuam até os dias atuais. Mais importante ainda, ela tenta explorar as forças

sobrenaturais, convocando o espiritual e medicinal inerente à magia e seus rituais, gestos e linguagens relacionados.

A meu ver, a artista, além de trabalhar o conceito crítico de uma realidade estabelecida durante o processo de colonização e apartheid, da utilização referencial do traje doméstico comum e sua resignificação ao confeccionar o traje com o estilo vitoriano de grande dimensão, faz uso da arte hiper-realista²¹, ou seja, recria-o à moda vitoriana para expressar a dimensão problemática de subjugação da mulher negra, o que não se resume somente à África do Sul, mas ao mundo inteiro, inclusive nos países da diáspora, como Estados Unidos, Cuba e Brasil, onde muitas africanas foram levadas na condição de escravizadas, colocadas como peças de uso, compra, venda e troca. As cores utilizadas são também um meio de se fazer presente ao olhar do estrangeiro. O trabalho de Sibande esteve em exibição no *BredaPhoto* 2020, um festival semestral na cidade de Breda, Holanda. Seu trabalho ficou em exibição até 25 de outubro de 2020, porém a programação foi interrompida devido à pandemia de covid-19.

Considerações finais

O trabalho apresentado buscou analisar os trajes escultóricos produzidos pela artista sul-africana Mary Sibande, que explora temas de classe, gênero e raça, por meio da escultura de seu alter ego, a manequim negra Sophie, que possui um guarda-roupa próprio.

Nos alinhavos dos trajes presentes, há a denúncia à sociedade capitalista que incentiva a atribuição de subempregos, a exploração da mão de obra trabalhadora feminina, as más condições de trabalho e a analogia à

²¹ Corrente artística que reproduz algo como se fosse um reflexo fiel da realidade. Essa forma de expressão é própria da pintura e da escultura, mas Sibande também aplica o conceito hiper-realista na produção dos trajes de Sophie, fazendo uso de grandes dimensões e tamanhos para além do que o estilo vitoriano apresenta. Há o emprego de excessos, do exagero e expressividade visual na maneira como cria as peças. Sua pretensão é apontar o quão prejudicial foi o contexto colonial europeu e o apartheid para a África do Sul e seu povo.

escravidão no contexto contemporâneo. Ao levantarmos hipóteses, poderemos apontar que aspectos como subalternidade, subserviência, identidade de gênero e racismo estrutural são fortemente apontados pela artista em sua arte de costurar a invisibilidade, por meio de um suporte tridimensional de si mesma, que é revestido de diversos trajes de trabalho domésticos hiper-realistas vitorianos. Além disso, Sibande se concentrou em usar seu trabalho para mostrar suas experiências pessoais com o apartheid, o que foi mencionado no decorrer do texto. O emprego da moda e do *design* estão inseridos em sua produção, são exibidos de forma contundente em cada uma de suas esculturas, dos trajes, das fotografias e na criação do guarda-roupa confeccionado para seu alter ego: *Sophie Ntombikayise*.

A manequim *Sophie Ntombikayise* desempenha um grande papel no trabalho de Sibande. Em sua poética, ela é uma empregada doméstica que encontra a paz e uma fuga da servidão sonhando em se emancipar. A personagem está em um mundo imaginário e onírico, onde, finalmente, poderá ser e estar livre das amarras dos resquícios da colonização e do apartheid.

A arte e a vida caminham juntas na produção da artista, uma vez que se propõe a traduzir a realidade das mulheres sul-africanas e de sua família, subjugadas durante todo o processo do apartheid e os resquícios que ainda permeiam na sociedade. Sibande foi capaz de sonhar, graças a sua produção artística, com opções de vida que eram inacessíveis para seus ancestrais. Tenta de alguma forma denunciar o *status quo* vigente, tendo como elemento primordial para suas expressividades a costura, a criação dos vestidos vistosos, esvoaçantes, volumosos e de grandes dimensões. A interatividade entre pele, cor, tecido e a visão de mundo de Sibande se apresentam de forma contundente e forte em suas exposições.

A artista, em sua produção e acúmulo de trajes, nos dá a impressão de que tudo o que está na parte interna de seu guarda-roupa, guardado nas gavetas, pendurado nos cabides, se manifesta e se materializa em suas criações artísticas.

Ao abrir as portas do guarda-roupa criado para *Sophie Ntombikayise*, Sibande conta sua própria história, a de sua família e das mulheres negras sul-africanas. Ela potencializa a força e dinamicidade existente no cerne do patriarcado negro africano diante das atrocidades causadas pelo processo de colonização e poder do Estado sul-africano.

O trabalho de Mary Sibande vai muito além do que ela se propõe criticar, embora tenha como ponto de partida a sua experiência adquirida no convívio familiar, em que as mulheres de sua linhagem foram empregadas domésticas e consideradas subalternizadas. A artista busca chamar a atenção para essas atrocidades na criação de suas obras escultóricas, vestíveis, fotográficas e imagéticas. A própria estrutura e grandiosidade das peças nos remete ao quanto problemático foi e ainda é o contexto social africano, mesmo com o fim do apartheid. Os resquícios estão presentes na atualidade e agem de tempos em tempos, pois a marginalização do povo negro sul-africano é atuante no país e fora dele. Várias ações afirmativas têm sido realizadas em diversas áreas, em particular nas artes, para combater essas realidades. E Sibande, com seu ativismo artístico, é um bom exemplo dessas manifestações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASHIMORE, Ellis. **Dicionário de relações étnicas e raciais**. Selo Negro Editorial, 2000.

CORRIGAL, Mary. Sartorial excess in Mary Sibande's 'Sophie', **Critical Arts Projects & Unisa Press**, n.29, vol.2, pp.146-164.

Disponível em:

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02560046.2015.1039202>. Acesso em: 21 maio 2021.

DILVA, Frazão. **Nelson Mandela, político sul-africano**. Disponível em: https://www.ebiografia.com/nelson_mandela/. Acesso em: 21 maio 2021.

DODD, Alexandra. Dressed to thrill: the victorian postmodern and counter-archival imaginings in the work of Mary Sibande. **Critical Arts Projects & Unisa Press**. 2010. pp.467-474.

Disponível em:

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02560046.2010.511883?journalCode=rcrc20>. Acesso em: 20 maio 2021.

JACOB, Leandro. **Carta da Liberdade**. Congresso Nacional Africano: Editora Imprensa Rescate, 2018.

SANTANA, Luciana Wolff Apolloni; SENKO, Elaine Cristina. Perspectivas da Era Vitoriana: sociedade, vestuário, literatura e arte entre os séculos XIX e XX, **Revista Diálogos Mediterrânicos**, n. 10, jun. 2016. Disponível em: <https://dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/articloe/view/209/216>. Acesso em: 13 maio 2021.

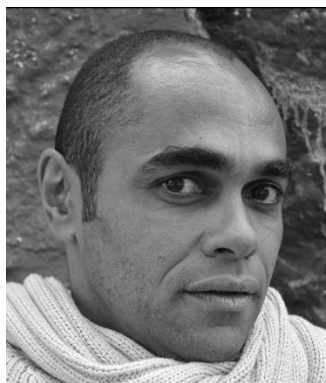
VIANA, Fausto et al. **Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores. 2015.

SITES VISITADOS

<https://marysibande.com/>

https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Sibande#cite_note-Brown2011-6

Conhecendo o autor deste capítulo



José Roberto Lima Santos: artista e pesquisador. Tem flertado com as artes visuais, a dança, a fotografia, a performance e o teatro contemporâneo, relacionando experiências do corpo negro nas artes e estudos de trajes e indumentárias. Mestrando na Universidade Estadual Paulista (UNESP) IA/Instituto de Artes, Campus Barra Funda (SP); integrante do Grupo de Estudos Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens e do Fayola Odara, Grupo de Pesquisas Estéticas Culturais Africanas e Afro Diaspóricas - Universidade de São Paulo (USP).

www.robertosantosartes.com.br

Capítulo 5

O FIGURINO PERFORMÁTICO DE DANI D'EMILIA EM *DECONIFICADA – CYBER DOLL*

Dani d'Emilia's performatic costume in Deconified – Cyber Doll

Amaral, Maria Cecília; Mestra em Artes Cênicas; Universidade de São Paulo; mariaceciliamaral@gmail.com

1. Introdução

Este artigo contextualiza a trajetória da performer Dani d'Emilia, as principais características e temáticas abordadas em seus trabalhos, e a relação das materialidades empregadas na concepção do traje de cena utilizado na persona *Deconificada - Cyber Doll*.

Dani d'Emilia é uma artista transfeminista¹, não binária², brasileira com formação plural: cursou teatro, artes visuais, literatura e estudos culturais. Sua trajetória no campo da interlinguagem contribuiu para seu desempenho e atuação em diversas áreas, passando pelo teatro, artes visuais, pedagogia e performance. Uma das temáticas vista em suas obras é a decolonialidade, um pensamento que revisita a questão do poder na contemporaneidade, trazendo uma crítica à visão eurocêntrica e ocidental, como padrão adotado como meio de produção de conhecimento e subjetividades na sociedade. A artista também traz muitas críticas relacionadas à violência e ao abuso do corpo, refletidas na criação de imagens, como descreve em seu site, “que costumam usar alguma forma de distorção conceitual e/ou física do corpo humano como uma metáfora para o corpo social e suas restrições normativas” (D'EMILIA, [S.I.])³. A performer é apresentada pela jornalista Luiza Piffero, em matéria para o jornal digital *GZH*⁴, como uma

¹ Conforme a pesquisadora Hailey Kaas descreve, o transfeminismo é um movimento que tem ganhado força e repercussão na sociedade em geral. Nos Estados Unidos, a corrente já existe há cerca de duas décadas; O movimento “surge como uma corrente feminista voltada às questões das pessoas trans. Frustradas com a falta de visibilidade e até mesmo exclusão dentro do próprio movimento feminista, as pessoas trans se organizam para lutar em prol de sua emancipação e autonomia” (2015, p.1).

² Quando não há uma identificação com o gênero masculino ou feminino ou quando se reconhece em ambos. Também chamada de linguagem neutra ou inclusiva, ela abrange uma série de formas para designar o gênero das pessoas sem identificá-las no feminino ou masculino (REDAÇÃO GALILEU, 2021).

³ Informação fornecida por Dani d'Emilia em seu site: <https://danidemilia.com/about/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

⁴ A matéria completa encontra-se disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e->

artista que “reivindica que as causas do feminismo incluam, além de mulheres, pessoas trans e não-binárias” e leve “em consideração raça, sexualidade, gênero, classe, corpos não-normativos, entre outras categorizações” (PIFFERO, 2017).

Sua trajetória na performance conta com a participação no coletivo La Pocha Nostra⁵ entre 2011 e 2016 e em outros grupos. Cofundou a companhia de teatro Living Structures⁶ (Reino Unido) e o ateliê Roundabout.lx⁷ (Portugal). Desde 2017, integra o coletivo Gesturing Towards Decolonial Futures⁸ (Canadá). No mesmo ano, Dani d’Emilia realizou a performance *U TE(A)R US* (figura 1). Após ser diagnosticada com um mioma, a artista teve que passar por um procedimento cirúrgico para retirada do útero, o que aconteceu em janeiro de 2017. Dois meses após a cirurgia, ela realizou a performance na qual interagiu com o seu próprio útero, fazendo uma série de exercícios e movimentos com o órgão, que, por causa da doença, pesava cerca de um quilo. Na apresentação, a ideia de peso atribuído ao órgão alcança um lugar mais do que material, simbólico, indo ao encontro das temáticas e críticas abordadas pela artista em outras ações. Historicamente, o útero simboliza e carrega pressões e pesos

lazer/artes/noticia/2017/03/artista-faz-performance-com-o-proprio-utero-em-porto-alegre-9751339.html. Acesso em: 29 jul. 2021.

⁵ Organização artística transdisciplinar em constante transformação, fundada em 1994 por Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes e Nola Mariano na Califórnia. Disponível em: <https://danidemilia.com/la-pocha-nostra/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

⁶ O Coletivo Living Structures foi fundado em 2007 por Klas Kruse, Dani d’Emilia, Dugald Ferguson, Ula Dajerling e Verity Standen. É um coletivo de artistas que criam performances.

⁷ Roundabout LX é um espaço experimental de arte na Freguesia dos Anjos, Lisboa (Portugal). O espaço funciona como ateliê, um ponto de conexão social e criativo para um grupo internacional de agitadores interdisciplinares. Disponível em: <https://danidemilia.com/roundabout-lx/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

⁸ Coletivo de artistas, educadores, artistas-educadores e acadêmicos que opera a partir da premissa de que gesticular em direção a futuros decoloniais envolve aprendizagem e desaprendizagem, desintoxicação e organização, luto e cura, compostagem e metabolização, a fim de construir algo novo, que sustente a vida.

sociais nutridos por sistemas ideológicos e poderes patriarcais e neoliberais que seguem disputando o controle da mulher.

Figura 1 – *U TE(A)R US*



Fonte: Site de Dani d'Emilia⁹ (2011).

O título da performance, *U TE(A)R US*, conforme Piffero (2017) coloca, “é um jogo de palavras com ‘útero’ e a expressão em inglês ‘você nos rasga’”. A apresentação teve duração de 34 horas, o que simbolicamente representava uma hora para cada ano de vida da artista, que tinha 34 anos na época. Durante a ação, Dani d'Emilia esteve vestida com uma roupa branca e se alimentou apenas com ovos cozidos e água. O branco traduzia o estado de leveza que o momento representava e dialogava com o subtítulo “*HOY SOY LIBRE*”, no qual o útero fora do corpo ganhou liberdade, deixando de estar sujeito a dispositivos políticos de regulação e controle. A crítica apresentada em *U TE(A)R US* conversa com a imagem criada na performance *Cyber Doll*, que será analisada a seguir.

⁹ Disponível em: <https://danidemilia.com/2017/04/30/u-tear-us/#jp-carousel-4959>. Acesso em: 10 jun. 2021.

1.1. Performance *Deconificada* – *Cyber Doll*

A criação da persona *Cyber Doll*, boneca cibernética, juntamente com *Deconificada*, traz uma série de associações relativas ao significado das palavras em si e à estética do trabalho de Dani d'Emilia, que busca criar discussões ligadas às corporeidades e as distorções conceituais implicadas a elas. A palavra “cibernética”, associada ao universo eletrônico, sugere o estudo interdisciplinar de estruturas, suas restrições e possibilidades, assim como se relaciona à ideia de controle e comunicação nos seres vivos e nas máquinas. Os códigos e significados atrelados ao nome da performance estudada são exibidos, no corpo da artista, em camadas que revestem memórias e subversão de ideias. Para analisar a proposta do traje de cena da performance, foram analisados registros de fotos e vídeos de diferentes apresentações em que a artista trabalha com a persona *Cyber Doll*. No ano de 2011, Dani d'Emilia apresenta a *Deconificada* na XVI Bienal Internacional de Arte de Cerveira, em Portugal (figuras 2 e 3).

A arte da performance passa pela relação do corpo com o espaço, mapeada em múltiplas possibilidades, podendo investigar caminhos que exaltam suas qualidades plásticas, medindo sua resistência e energia, mostrando gestualidades que podem trazer reflexões ligadas à sexualidade, a questões sociais e outros contextos. Segundo Cohen, “a *performance* passa pela chamada *body art*, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um performer” (2002, p.30).

Figuras 2 e 3 – *Deconificada Cyber Doll* na XVI Bienal Internacional de Arte de Cerveira



Fonte: Site de Dani d'Emilia¹⁰ (2011).

O trabalho de Dani d'Emilia gera discussões a respeito da corporeidade. Neste sentido, o traje de cena utilizado por ela contribui para comunicar e reverberar críticas e questões a partir da escolha de materiais, formas e cores empregadas nessa construção visual, e na relação desse traje com o espaço inserido. Conforme Glusberg coloca: “o corpo nu, o corpo vestido, as transformações que podem operar-se nele, são exemplos das inúmeras possibilidades que se oferecem a partir do simples, do imprevisto trabalho com o corpo” (2013, p.56). Essa performance é vista em dois espaços diferentes. A partir do vídeo¹¹, com registros do espetáculo disponível no canal eletrônico da Fundação Bienal de Arte

¹⁰ Disponível em: <https://danidemilia.com/2011/07/31/cyber-doll-la-deconificada/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AhPiiCsrkHI>. Acesso em: 10 jun. 2021.

de Cerveira, foi possível fazer uma leitura mais profunda da performance representada na primeira figura, na qual a artista está inserida em um espaço fechado, cercada por balões pretos, e com um público ativo, que participa ao final da ação, interagindo com o ambiente e estourando os balões: a sonoridade obtida, somada à plasticidade do ato, marcam o registro da fragilidade do corpo.

A peça-chave na elaboração do traje é um objeto de uso originalmente veterinário chamado “colar elizabetano”, e há duas explicações para seu nome: uma remete ao rufo elizabetano, elemento de vestuário que impedia uma grande movimentação por quem o vestia, mas garantia um evidente destaque do rosto do seu portador, revelando assim sua riqueza (no material, basicamente rendas muito caras) e sua não necessidade de trabalho (uma vez que não seria possível a mobilidade laboral). A outra explicação, curiosamente dada por uma loja de animais, mas sem comprovação documental, é que a peça tem “esse nome em homenagem à rainha da Inglaterra e da Irlanda, Elizabeth I. Quando criança, a rainha utilizava um item parecido com um cone para que não roesse as unhas dos pés” (Site da Petz)¹².

O corpo da performer está inserido nessas estruturas conificadas, que envolvem o pescoço, o busto e a cintura. O figurino utilizado pela artista remete à forma ampulheta, predominante do final do século XIX, como ideal de beleza para as mulheres, “quando a cintura feminina chegou ao máximo de afunilamento, [...] com ombros largos, cintura afunilada e quadris volumosos” (STEFANI, 2005, p.24). A associação à figura da ampulheta torna-se também um arquétipo, ao mesmo tempo em que remete a uma silhueta, traz uma ideia de passado, por ser um dos objetos mais antigos para se medir o tempo, e a proposta de uma estrutura futurista.

Se a ideia do colar elizabetano é impedir que o animal lamba, morda ou retire pontos em períodos pós-cirúrgicos,

¹² Disponível em: <https://www.petz.com.br/blog/cachorros/colar-da-vergonha>. Acesso em: 13 ago. 2021.

Dani d'Emilia aqui dá um novo significado à peça, muito mais conectado ao rufo elizabetano – o não poder se tocar, atingir ou manipular o próprio corpo, como será visto adiante. Os cones como limitadores compõem a gola, o corpete/espartilho e a saia/crinolina. Ao longo da performance, ela vai modificando essa estrutura, colocando os cones do busto e da saia sobre a gola, criando sobreposições que vão interagindo com os balões pelo espaço.

A interferência dos objetos no corpo evidencia as limitações produzidas por eles. Em entrevista ao *pesquisadore* San Pestana, Dani d'Emilia comenta sobre as restrições e imposições sofridas pelo corpo na sociedade: “Por mais que um corpo seja livre ele sempre é restrito por imposições diferentes. E nesse caso, colocando umas imposições mais claras e evidentes no corpo e procurando as diferentes possibilidades, as diferentes liberdades possíveis dentro dessas restrições” (informação verbal) ¹³.

Figura 4 – Detalhe da caracterização em *Deconificada Cyber Doll*



Fonte: Site de Dani d'Emilia¹⁴ (2011).

¹³ Informação fornecida por Dani d'Emilia em entrevista para San Pestana (2015, p.1).

¹⁴ Disponível em: <https://danidemilia.com/2011/07/31/cyber-doll-la-deconificada/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

A artista utiliza um traje íntimo (figura 4), aparentemente feito com um material plástico que comprime a região. Sobre essa base, há uma estrutura afunilada na cintura que cria um volume em formato de cone. A peça faz menção ao espartilho, item da indumentária interior feminina composta por uma estrutura rígida, que mantinha o corpo ereto, apertando e dando ao busto um aspecto de cone, limitando a movimentação da mulher. A saia e a gola do traje são criadas com os mesmos materiais do corpete, em estrutura de cone, com o material plástico e transparente. A saia no mesmo formato geométrico traz à memória a figura das crinolinas, armações que eram usadas sob as saias para conferir volume. A caracterização da performer também se destaca pela utilização da cor preta, que aparece desde os detalhes na estrutura plástica, às luvas, botas e maquiagem em tom sombrio.

Os objetos deixaram o uso comum, passando de instrumentos do pós-operatório veterinário, para se tornarem trajes. Ao mesmo tempo, os códigos atribuídos ao emprego original das peças, que são projetadas para restringir a movimentação do animal, mantêm-se como significantes enquanto o traje de cena, o plástico rígido, remete às materialidades utilizadas na construção dos espartilhos e crinolinas. O fato de a aplicação original da peça ser atribuída a um animal também gera reflexões. Vestir um cone elizabetano como traje feminino é uma crítica à cultura patriarcal e machista, que retrata a mulher como um fetiche, estabelecendo rótulos e padrões para exigir um corpo moldado dentro de uma estética convencional e que possa ser exibido como troféu. Desde séculos passados, o corpo, sobretudo o da mulher, vem sendo oprimido e comprimido por regras que são ditadas culturalmente, impondo como, quando e por quem ele deve ser usado. Dani d'Emilia faz um relato sobre outras simbologias que remetem ao feminismo, acopladas à performance, como o caso das maçãs. “Nesta persona, fui trabalhando também outras simbologias do feminismo. As maçãs

que eu colocava em diferentes partes do corpo” (informação verbal) ¹⁵.

Na apresentação registrada em vídeo, balões vão sendo manipulados pela artista, colocados dentro das estruturas de cones, sobre sua cabeça e em diferentes partes de seu corpo. Durante a movimentação, a performer tenta rompê-los a partir do atrito com detalhes do traje e com a machete¹⁶, espécie de facão que ela segura o tempo todo. Dani d’Emilia conta que acoplou ao figurino adereços nos braços, pés e cabeça com elementos que serviam para cravar as “maçãs”, como as esporas¹⁷ e pinos que construiu com Durepoxi e pedaços de metal, colocados nas botas de salto, pulseiras e tiara.

Nos tornozelos eu tinha esporas, [...] que eu acoplava à bota de salto, que tinham uns ganchinhos (pinos) que eu havia construído com durepoxi e pedaços de metal, pra poder cravar as maçãs na espora e também umas pulseiras que eu havia feito e cravava essas maçãs em pregos assim no meu braço. Eu tinha acoplado um plástico mais duro que eu usava em uma tiara na cabeça, [...] Então, eu colocava essas maçãs em diferentes parte do corpo e ia tentando romper elas e aí nessa dinâmica de um risco, desse talho, um símbolo restrito também do que é essa maçã na mitologias: Eva, pecado, e tudo isso, desse talho ser um talho preciso. (informação verbal) ¹⁸

O poder de corte conferido ao objeto que a artista utilizava, o machete, foi parcialmente neutralizado, pois, segundo a performer, a faca não tinha fio de corte, para evitar possíveis acidentes. O uso de luvas longas para compor o traje confere feminilidade, glamour e fetiche que são potencializados com a bota de cano longo e salto alto. Cabe uma reflexão sobre o fetiche do corpo e da moda. Em um

¹⁵ Informação fornecida por Dani d’Emilia em entrevista para San Pestana (2015, p.1).

¹⁶ Machete ou Facão é uma faca de mato de maiores dimensões, utilizada em acampamentos, caça, pesca, e por militares.

¹⁷ Esporas são utensílios utilizados para pressionar o cavalo a se locomover, normalmente dispostos na bota ou calçado do cavaleiro.

¹⁸ Informação fornecida por Dani d’Emilia em entrevista para San Pestana (2015, p.1).

primeiro momento, os acessórios e adereços são propostos como valorização do corpo. Em contraponto, conforme relata Villaça, em um “segundo nível de fetichismo parece ocorrer o extermínio do corpo. O fetiche não mais valoriza partes do corpo com o corpete, o salto agulha, a lingerie, mas toma o seu lugar” (2006, p.4). Dessa forma, a composição do traje de cena empregado na performance também promove discussões relacionadas à fetichização da vestimenta, um item inanimado que passa a se ser objeto de culto e desejo. O traje de fetiche sexual utilizado como traje de cena torna-se, como coloca Pestana, “instrumento questionador da normativa” (2019, p. 9).

A maquiagem escura e a bota de couro preta, modelo cano longo, utilizadas na performance remetem ainda à cultura punk, que surgiu na década de 1970 nos Estados Unidos e na Inglaterra como um movimento de contracultura, marcado pela forte ideologia de contestação ao sistema capitalista. Essa mobilização tinha uma identificação social construída por um visual composto por trajes antigos que representavam a abolição ao consumo e ao, mesmo tempo, retratavam a dificuldade econômica da época. Assim, roupas rasgadas, sapatos, botas e jaquetas customizadas com correntes e rebites passaram a representar o vestuário punk. “Quase todos os punks sentiam-se autorizados a alterar o design de suas roupas, rasgando, cortando e adicionando apliques com tachas e alfinetes” (SILVA, 2017, p. 6). No entanto, o significado atribuído a esse tipo de figurino acabou sendo deturpado pela indústria da moda que, em longo prazo, percebendo o potencial de massa e a associação ao fetiche, usufruiu do estilo como bem de consumo em detrimento de seus valores primeiros. O movimento punk ajudou a moldar uma postura do “faça-você-mesmo”, encorajando seus fãs a “pegar o que quer que estivesse ao seu alcance e fosse barato – guitarras, um mimeógrafo ou algumas roupas velhas – e criarem uma maneira eficiente de se expressar” (SILVA, 2017, p. 8).

Analisando por esse viés, o traje de cena na performance *Cyber Doll* traz, desde a sua criação, uma essência punk, a partir de pesquisa e coleta de elementos customizados e

ressignificados pela performer, que também criou o próprio traje. A questão da fetichização da imagem aparece como crítica vista também no movimento punk, que prega a contracultura e condena o consumo.

Em entrevista, a artista Dani d'Emilia comenta sobre um acessório que ela utilizava na boca, em algumas das apresentações. Trata-se de um modelo de abridor de boca¹⁹:

Às vezes eu usava uma coisa na boca, que é dessas coisas pra manter a boca aberta em consultórios de dentista que era uma coisa que provocava uma estranheza num rosto que podia sorrir exacerbadamente, mas um sorriso monstruoso. (informação verbal)²⁰

Um acessório que, conforme a performer descreve, causa um incômodo em longo prazo: “uma boca que por mais que quisesse fechar, não podia” (informação verbal)²¹. A ideia do sorriso superficial soma à caracterização uma plasticidade que vem questionar o padrão imposto de valores, beleza e cultura, acentuando, assim, a estranheza das normalidades superficiais, abrindo espaço para explorar outras mobilidades desse corpo.

A escolha dos materiais, assim como as formas utilizadas, muitas vezes passa pela transformação do uso comum de objetos e, ao mesmo tempo, pela praticidade que esses possam vir a ter, pensando ainda na viabilidade de transporte se o artista tiver que viajar para cumprir uma agenda de apresentações, como é o caso da performer analisada aqui. Assim, os materiais empregados na caracterização da persona *Cyber Doll* acabaram passando por filtros ligados à

¹⁹ Acessório utilizado para adaptação oclusal dos pacientes durante a abertura bucal em consulta odontológica. Seu formato proporciona acomodação adequada e conforto, de acordo com a anatomia bucal e ondulações laterais fazem o travamento da mandíbula, impedindo o fechamento repentino.

²⁰ Informação fornecida por Dani d'Emilia em entrevista para San Pestana (2015, p.2).

²¹ Informação fornecida por Dani d'Emilia em entrevista para San Pestana (2015, p.2).

praticidade de serem adquiridos, aliados a uma crítica em sua opção. No caso dos cones elizabetanos, Dani d'Emilia comentou que:

Em uma passagem pelo Brasil na coisa de estar andando por uma cidade em que a quantidade de pet shops é absurdamente marcante e por estar sempre aberta a encontrar inspirações em tudo quanto é lugar, adorava entrar nessas lojas [...] sentir a animalidade humana e a relação dessa animalidade com outras, de animais que são mais presentes na nossa vida urbana. (informação verbal)²²

A percepção sobre a grande quantidade de lojas destinadas à venda de produtos para animais domésticos impressionou a performer. Ela acabou se deparando com os objetos e, no processo de buscar inspirações para sua pesquisa que também refletia a questão da animalidade humana, acabou experimentando os colares e percebendo as potencialidades que o objeto poderia trazer para cena.

Retomando a análise da persona *Cyber Doll*, Dani d'Emilia fez uma intervenção na rua (figura 5). A caracterização em si permanece a mesma: a única alteração aparente é o uso de uma calcinha boxe na cor preta em lugar da peça de plástico vestida na performance em espaço fechado. Pelo registro das imagens analisadas, a artista parece interagir com o público e consigo mesma, utilizando o machete em sua direção e sugerindo duas situações. Na primeira hipótese, parece haver a intenção de que o objeto seja cravado no corpo, como se este fosse a própria representação da “maçã”, que passa a ser punida como representação do pecado, quando na verdade simboliza o conhecimento.

A violência sobre o corpo na performance remete ainda à ideia de agressividade com aqueles que resistem a serem moldados pelo sistema e aos corpos que são abusados e violentados diariamente. Assim, em uma segunda hipótese, o objeto representa uma extensão desta estrutura corporal, quase como um objeto fálico, a partir da imagem captada,

²² Informação fornecida por Dani d'Emilia em entrevista para San Pestana (2015, p.1).

como um corpo que, resistindo aos moldes dominantes, empodera-se e luta por suas escolhas.

Figura 5 – Detalhe da caracterização em *Deconificada Cyber Doll*



Fonte: Site de Dani d'Emilia²³ (2011).

Investigando os trabalhos realizados pela artista em seu site, percebeu-se que, em outras performances, Dani d'Emilia empregou uma variação da *Cyber Doll*, que foi ganhando mais signos e elementos a cada apresentação.

Em 2012, ela retoma a persona na produção *Sem Altar #1* (figura 6), no evento 'Portas Abertas', na galeria Boa Vista, em Lisboa, com Andrea Inocência. No mesmo ano, as duas exibem *Sem Altar #2* (figura 7), na Faculdade de Belas Artes, em Lisboa.

²³ Disponível em: <https://danidemilia.com/2011/07/31/cyber-doll-la-deconificada/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

Figura 6 – Sem Altar #1



Fonte: Site Dani d'Emilia²⁴ (2011).

Figura 7 – Sem Altar #2



Fonte: Site Dani d'Emilia²⁵ (2011).

²⁴ Disponível em: <https://danidemilia.com/2012/04/30/sem-altar-faculdade-de-belas-artes-lisboa/#jp-carousel-386>. Acesso em: 10 jun. 2021.

²⁵ Disponível em: <https://danidemilia.com/2012/05/30/sem-altar-2-faculdade-de-belas-artes-lisboa/#jp-carousel-415>. Acesso em: 10 jun. 2021.

As duas performances, *Sem Altar #1* e *Sem Altar #2*, têm caracterizações iguais entre si, mas acontecem em espaços distintos. É possível ver que as estruturas dos cones na cintura são como uma espécie de herança da persona *Cyber Doll* e, ao mesmo tempo, uma continuidade da pesquisa. Outros elementos são inseridos na caracterização: sapatilhas de bailarina (Dani d’Emilia é bailarina clássica), joelheiras, protetores de cotovelo, bustiês feitos com focinheiras, máscaras de meia-calça, uma boneca colocada de cabeça para baixo sobre a cabeça da artista, fitas com a palavra “frágil”. A performance inicia-se com o próprio processo de preparação. As duas chegam com malas, vestindo uma base preta (figuras 8 e 9), e a caracterização vai se transformando no decorrer das ações. Uma bola inflável representando o mundo resistente à performance é jogada em cena, entre as performers, até o momento em que, murchando, começa a ceder e vai perdendo sua dureza. O público interage com as artistas, desde o processo de enchimento do “mundo” até a participação no jogo de chutar e o esvaziamento da bola.

Figuras 8 e 9 – Sem Altar #2



Fonte: Site de Dani d’Emilia²⁶ (2011)

²⁶ Disponível em: <https://danidemilia.com/2012/05/30/sem-altar-2-faculdade-de-belas-artes-lisboa/#jp-carousel-415>. Acesso em: 10 jun. 2021.

A sapatilha de bailarina é um dos elementos que compõem a caracterização. A performer relata que passou a usar esse calçado para criar imagens relacionadas à figura da bailarina, a partir da relação que estabeleceu durante anos com diferentes sapatos de balé que lhe foram doados e, posteriormente, comprados.

Comecei a estar muito em turnê e realmente gastava muito sapato... Precisei comprar um novo e também comprei uma ponta dessas de silicone, que eu descobri que tinha essa ferramenta milagrosa para botar dentro dos sapatos, para dar uma acolchoadinha nos dedos que foi incrível [...] mas, enfim os sapatos vieram então desses acoplamentos desses universos de outras pessoas. (informação verbal) ²⁷

A fita que aparece nas performers e também é utilizada para marcar o espaço tem as palavras “frágil” ou “muy frágil” grafadas nela. Dani d’Emilia relata que, tanto o tipo de fita, crepe ou tape, como a cor dos objetos, que ficou entre branco, creme, amarelo e vermelho, variou conforme o lugar da apresentação, porque cada local vendia o material com uma característica própria. A interferência da tira no corpo das artistas como uma espécie de atadura, juntamente com outros elementos, como a boneca colocada invertida sobre a cabeça, gerava um estranhamento em comparação às “expectativas de um corpo atlético, gracioso e funcional”, a figura idealizada da silhueta feminina. A meia-calça vem como um elemento que “desfigura o rosto” (informação verbal)²⁸, para despersonalizar esse corpo e, ao mesmo tempo, dar espaço a uma identificação coletiva. A artista conta que, durante o processo de exibição da performance, ela acabou inserindo o canivete como símbolo de violência, utilizando-o para cortar a meia-calça no rosto e, posteriormente, as fitas na região dos braços e quadril.

Quando eu comecei a estar mais tempo em cena, numa plataforma mais sozinha, essa parte do balé foi se

²⁷ Informação fornecida por Dani d’Emilia em entrevista para San Pestana (2015, p.3).

²⁸ Informação fornecida por Dani d’Emilia em entrevista para San Pestana (2015, p.3).

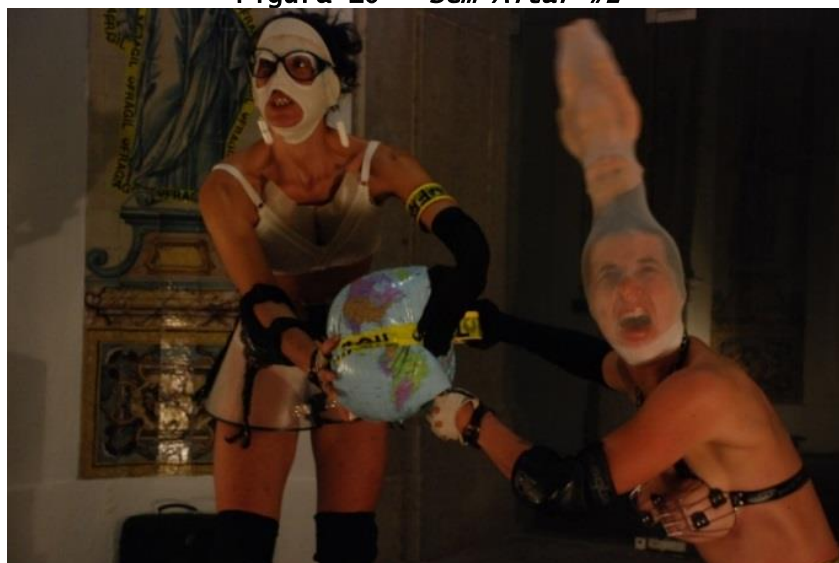
estendendo e entrando em um campo de digamos uma violência mais explícita, assim, desse canivete cortando essa membrana dessa meia-calça no rosto e também cortando depois para me liberar da fita que estava nos braços. Eu também utilizava o canivete para cortar a fita da minha zona do quadril [...] assim como se cortasse o púbis... abrisse a vulva em uma ação que eu acho que também acabou dando conta de muitas formas de se trabalhar também com a violência sexual, com o estupro (informação verbal)²⁹.

A intervenção do canivete, rasgando o tecido e a fita, remetendo à violência do abuso sexual, é uma prática que acaba interferindo permanentemente na materialidade da cena. Para a realização da performance em uma temporada foi necessário organizar e mensurar a quantidade de materiais que seriam utilizados por apresentação, substituindo aqueles descartados por avarias e ações da performance.

A plasticidade da cena na atuação está intimamente ligada ao corpo, de modo que o traje de cena contribui para a construção dessa imagem, juntamente com o performer. Analisando as outras peças, a saia modelada com estrutura de cone da performer Andrea Inocência vem customizada com a aplicação de uma lingerie de renda, um material que sugere delicadeza e fragilidade. A meia-calça, feita com um tecido fino, também remete a essa vulnerabilidade do corpo, assim como as fitas atadas à Dani d'Emilia e Andrea Inocência. Por outro lado, o bustiê utilizado por Dani d'Emilia se opõe à delicadeza da meia fina: é construído a partir de duas focinheiras (figura 10), o que sugere certa crueza, e faz referência à pesquisa da artista sobre a animalidade humana.

²⁹ Informação fornecida por Dani d'Emilia em entrevista para San Pestana (2015, p.4).

Figura 10 – *Sem Altar #2*



Fonte: Site de Dani d'Emilia³⁰ (2011).

As focinheiras prendem o busto, do mesmo modo que o traje íntimo feito de material plástico da performance anterior comprimia a região. A leitura de uma parte do corpo que é sujeita a um condicionamento social de vários níveis, seja para a mulher cis ou para a trans, seja para o corpo que se identifica como não binário. Os seios são uma parte do corpo que é julgada e medida pela falta ou pelo excesso. O fato de tê-los, assim como o útero, na sociedade tradicional é dado como uma condição para ser ou não mulher, da mesma forma como o genital masculino traz conotações de virilidade. Em ambos os casos, o corpo é visto como máquina reprodutora, “encontra-se aí em posição de instrumento ou de intermediário”, a serviço de um sistema operante, que rege o pensamento e os paradigmas na sociedade “num sistema de coação e de privação, de obrigações e de interdições.” (Foucault, 1987, p.15).

No ano de 2015, Dani d'Emilia apresenta novamente a persona *Cyber Doll*, mas desta vez inserida no contexto da performance *New barbarians 3.0* (figura 11), realizada com o coletivo La Pocha Nostra, em São Francisco (EUA). No primeiro

³⁰ Disponível em: <https://danidemilia.com/2012/05/30/sem-altar-2-faculdade-de-belas-artes-lisboa/#jp-carousel-415>. Acesso em: 10 jun. 2021.

momento da performance, artistas e público interagiram para criar imagens ao vivo. Na segunda parte, foi apresentado um *desfile de moda extremo*, contado a partir do trabalho dos participantes desenvolvido durante as duas semanas de residência artística do grupo no espaço.

Figura 11 – *New Barbarians 3.0*



Fonte: Site de Dani d'Emília³¹ (2011).

Pelo registro da apresentação, observa-se que a caracterização da artista se mantém igual à da primeira versão, produzida em 2011, com a diferença que, na segunda performance, ela utiliza outro modelo de facão.

Considerações finais

Nesta pesquisa pudemos perceber que o traje de performance aqui analisado teve sua construção realizada a partir de um processo de estudo, coleta e transformação do uso comum de materiais, de modo que a concepção do traje de

³¹ Disponível em: <https://danidemilia.com/2015/06/05/1547/>. Acesso em: 10 jun. 2020.

cena se torna parte do processo criativo da performer na construção da própria persona: a escolha dos elementos, cores, formas e volumes dialoga diretamente com a relação do corpo no espaço.

A análise da caracterização da persona *Cyber Doll* permitiu reflexões sobre materialidades, com a transformação do uso comum de objetos como traje, corpo e moda. Apontou por meio de formas e volumes empregados na composição do traje de cena, códigos atribuídos à imagem do feminino, que revelam como o vestuário em determinados períodos históricos contribuiu para gerar e reforçar violências sobre o corpo, com uso de formas, modelos e materiais que limitavam e moldavam a estrutura física. O estudo do traje ainda contribuiu para gerar reflexões acerca das violências das normativas e nomeações a respeito do corpo, que partem da relação binária: feminino e masculino.

Ao mesmo tempo em que se emancipa o olhar sobre as feminilidades e transfeminilidades, levantam-se questões e transformações para contemplar diferentes corporeidades e identidades de gêneros. O que também inclui a moda e o vestir. Os pesquisadores Iracema Leite e Hans Waechter colocam que “atualmente tem-se observado novas formas de apresentação da roupa, sem que necessariamente haja uma relação figurativa dela com o corpo biológico ou natural”, apresentados sobre diferentes rótulos, como “*moda não binária, plurissex, agender, genderless, no gender*” como propostas “do vestir que expressam o câmbio social em relação às novas maneiras de entender os gêneros, os corpos e as identidades sociais” (2019, p.1).

A caracterização da persona *Cyber Doll* promove discussões sobre as maneiras de vestir o corpo e os signos atribuídos a ele. A caracterização de um corpo impacta na leitura de sua identidade, bem como na de gênero, embora uma não deva ser condicionada a outra. A performance também gera discussões sobre um corpo nomeado como não binário, utilizando um traje com formas e volumes atribuídos culturalmente a um traje feminino. Verificamos ainda que o

traje da persona *Cyber Doll* foi reutilizado em outras performances da artista, ganhando novos signos e associações, com camadas sobrepostas, ampliando os campos de debate e reflexão acerca das temáticas exploradas pela artista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- CYBER doll – **La deconificada**. Teaser da Performance de Dani D'Emilia apresentada na XVI Bienal Internacional de Arte de Cerveira (2011). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AhPiiCsrkHI>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- DANI d'Emilia. Disponível em: <https://danidemilia.com/>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- D'EMILIA, Dani. **Deconificada – Cyber Doll**. [Entrevista concedida a] Sandra Regina Facioli Pestana, material inédito, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987, p.15
- GARCIA, Claudia. **História dos espartilhos**. Almanaque da Folha. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/espartilho_historia.htm. Acesso em: 10 jun. 2021.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.
- KAAS, Hailey. **O que é transfeminismo? Uma breve introdução**. 2015. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/371874/mod_resource/content/0/Encontro%206%20-%20O-que-%C3%A9-Transfeminismo.pdf. Acesso em: 10 jun. 2021
- LEITE, Iracema Tatiana Ribeiro; WAECHTER, Hans. A informação de moda sem gênero nas mídias sociais: o sujeito contemporâneo enquanto agente no processo de construção do vestuário. **Anais do 9º CIDI e 9º CONGIC**, Sociedade Brasileira de Design da Informação, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/9cidi/1.0352.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2021.
- O QUE é gênero não binário e como usar a linguagem neutra no dia a dia**. Redação Galileu, 2021. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Socieda>

[de/Comportamento/noticia/2021/05/o-que-e-genero-nao-binario-e-como-usar-linguagem-neutra-no-dia-dia.html](#). Acesso em: 10 jun. 2021.

PESTANA, Sandra Regina Facioli. **La Pocha Nostra**: trajés de cena em performance. 2019. São Paulo. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. doi:10.11606/T.27.2019.tde-12062019-100635. Acesso em: 10 jun. 2021.

PESTANA, Sandra Regina Facioli. **Trajes fetiche em trajés de cena de La Pocha Nostra**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11, Florianópolis, 2017. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499460546_ARQUIVO_artigoTrajesfeticheemtrajesdecenadeLaPochaNostra.pdf. Acesso em: 10 jun. 2021.

PIFFERO, Luiza. Artista faz performance com o próprio útero em Porto Alegre. **Jornal Digital GZH**, 2017. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultu>

[ra-e-lazer/artes/noticia/2017/03/artista-faz-performance-com-o-proprio-utero-em-porto-alegre-9751339.html](#). Acesso em: 28 jul. 2021.

SAIBA qual é a função do colar da vergonha e a origem do nome. PETZ. Blog da Petz. 2020. Disponível em: <https://www.petz.com.br/blog/cachorros/colar-da-vergonha>. Acesso em 13 ago. 2021.

SILVA, Daniel Maciel Costa da. **Marginalidade e design**: origens e desdobramentos do Punk. Colóquio Internacional de Design, Minas Gerais, 2017. DOI: 10.5151/cid2017-45. Disponível em: <http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/cid2017/45.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2021.

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

STEFANI, Patrícia da Silva. **Moda e Comunicação**: a indumentária como forma de expressão. Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2005.

VIANA, Fausto. **O traje de cena como documento**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

VIANA, Fausto. **Para documentar a história da moda**: de James Laver às blogueiras fashion. São Paulo: ECA USP, 2017.

VILLAÇA, Nízia. **A cultura do fetiche**: corpo e moda. Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/95271765921654495024800269383611601767.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2021.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Maria Cecília Amaral: Mestre em Artes Cênicas pela ECA-USP. Sua dissertação *O traje de cena da Companhia Mungunzá de Teatro* investiga os processos de criação do figurino na cena contemporânea. Atua como figurinista, diretora de arte e docente, ministrando cursos de figurino e direção de arte para o *Pontos MIS* em São Paulo. Pesquisadora, membro do Núcleo de Pesquisa de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da Universidade de São Paulo.

mariaceciliamaral@gmail.com

Capítulo 6

A PERFORMANCE COTIDIANA DE SER ELKE MARAVILHA

The everyday performance of being Elke Maravilha

Gil, Maria Celina; Mestra; Universidade de São Paulo,
mariacelina.gil04@gmail.com

Introdução

“Elke Maravilha é homem?” Essa é uma das primeiras entradas de busca no Google quando se digita o nome de Elke Maravilha. A outra é “Elke Maravilha antes e depois”. Não é estranho que seja assim. Nossa curiosidade sobre assuntos de foro íntimo das pessoas já foi largamente debatida. Certa vez – acredito que em episódio do programa *Amor & Sexo*, da Rede Globo, mas pode ter sido outro – a cantora Candy Mel, da Banda Uó, disse que era comum ouvir perguntas sobre seu corpo, principalmente se ela já havia realizado uma cirurgia de readequação genital. Ela comentava sobre como é absurdo uma pessoa se sentir no direito de questionar o corpo de outra dessa maneira e como isso era mais comum na vida das pessoas trans.

Talvez aqui isso não importe, mas Elke nasceu uma mulher cis – ela mesma por vezes, quando perguntada, teria afirmado não ser nem homem nem mulher:

Eu nunca fui mulher, sempre fui uma pessoa. Nunca permiti ser chamada de mulher. Desde pequena eu percebi que o homem é melhor do que nós. Quando pequena, perguntei “pai, eu tenho que ser mulher?” e ele falou “não, minha filha, seja o que você quiser”. Aí eu resolvi não ser mais gênero. Tudo que a mulher faz eu não gosto. Porque eu não quis, eu quis ser gente, essa é minha proposta, e acho que eu estou conseguindo. (MARAVILHA, 2014)¹

A caracterização que a tornou conhecida desde a época em que atuava como jurada no programa do Chacrinha, porém, lembrava as drag queens. As perucas e maquiagens exageradas, aliadas a figurinos chamativos e uma atitude performativa a aproximaram das drags e, inevitavelmente, da comunidade LGBTQIA+ (que então não era ainda conhecida por essa sigla). Tanto é assim, que sua foto estava presente na exposição *As metamorfoses: travestis e transformistas na SP dos anos 70*, no Instituto Moreira Salles (2021). A exposição registrava o trabalho da fotógrafa Madalena Schwartz, que durante quase

¹ Disponível em: <https://www.bo1.uol.com.br/entretenimento/2014/01/23/elke-maravilha-diz-que-nunca-foi-mulher-e-nao-se-arrepente-de-ter-feito-abortos.htm>. Acesso em: 18 ago. 2021.

50 anos registrou a cena da noite dissidente paulistana. Junto com imagens de Elke Maravilha se viam as de Ney Matogrosso, Carlinhos Machado e Rogério de Poly.

Figura 1: Elke Maravilha com 66 anos.



Foto: Carlos Ebert (2011), via Flickr.²

Elke foi uma defensora dos direitos das minorias e da liberação de assuntos até hoje considerados tabu, como as drogas e o direito reprodutivo. Ela foi uma das primeiras celebridades a assumir publicamente já ter feito abortos, três, inclusive. E a afirmar que os fez porque não sentia o desejo de ser mãe, outro tabu ainda hoje.

E, ainda assim, Elke era querida pela “família brasileira”. Ela estava na televisão toda semana e era adorada e conhecida por muita gente. Na mesma medida, ela foi atacada na rua e sofreu agressões por conta de seus trajes e de suas opiniões fortes. Ainda que se tente atribuir

² Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/42042512@N00/5381307418>. Acesso em: 14 jul. 2021.

o seu comportamento da televisão a um personagem, logo fica claro que Elke apenas “era”. Numa espécie de performance do cotidiano, Elke construiu para si uma imagem marcante e criativa. Depois da construção definitiva de si mesma, a “Elke Maravilha”, nunca mais se chamou Elke para qualquer produção sem esperar Elke Maravilha.

A vida de Elke é da tensão dos limites e das contradições. Nada em sua vida ou carreira pode ser contado sem um “mas” ou um “e” no meio. Muitas das histórias frequentemente narradas por Elke sobre sua vida não aconteceram exatamente como ela contou. Ela dizia³, por exemplo, que se casara oito vezes, mas os registros dão conta que ela se casou de papel passado apenas uma vez. Mas não importa. São essas histórias que ajudaram a construir a Elke Maravilha como a conhecemos.

Neste artigo, vamos partir da vida de Elke para entender como se dá no dia a dia o conceito de performatividade. Para Schechner, uma performance acontece enquanto ação, interação e relação. Um ator da vida cotidiana, em um ritual, em uma ação, ou em uma arte performática faz/mostra algo – executa uma ação (SCHECHNER, 2003). Se Elke Maravilha vai a um evento social – uma premiação, uma festa – é uma ação da vida cotidiana. Nesse local, executa ações, se relaciona com outras pessoas, tem sua imagem registrada por câmeras e replicada. É evidente que isso tudo é uma performance social.

Porém, Elke Maravilha é uma personagem criada para representar a si mesma no mundo. Seus trajes precisam comunicar tanto sobre seu estilo pessoal quanto sobre as suas ações, trabalhos artísticos e atuações na mídia. Não se trata de dizer que essas ações sejam performances artísticas, mas sim que podem ser pensadas enquanto uma performance e, por isso, devemos nos atentar também para a escolha de trajes e qual a narrativa por trás deles. Neste artigo, iremos partir da biografia da artista, escrita por Chico Felitti, para analisar, tendo como base a história de

³ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/apatrida-e-oito-maridos-os-bastidores-da-vida-de-elke-maravilha/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

vida de Elke, de como ela fez uso de seus trajes para a construção dessa performance.

Então, que pensemos a vida de Elke dentro da sua grande performance do cotidiano ao longo de toda sua vida: a de ser ela mesma.

1. Elke de lugar nenhum

Chico Felitti, responsável pela biografia *Mulher Maravilha* contou à *Folha de São Paulo*⁴ que Elke não gostava de entrevistas e odiava a ideia de ter uma biografia. Ele diz também que conforme conversava com ela encontrava algumas questões que não faziam sentido com as histórias que ela contava. Uma das primeiras inconsistências que ele percebeu foi sobre o local de seu nascimento.

O nome artístico que também nos remete às performances drag não era, claro, seu nome de registro. Seu nome era Elke Georgievna Grunnupp. Segundo ela mesma, “Elke” remetia a “veado enorme”, um “veadão viking”.⁵ Elke nasceu seis meses antes do fim da Segunda Guerra Mundial, em 22 de fevereiro de 1945, na cidade de Leutkirch im Allgäu, no sul da Alemanha. Por muitos anos, Elke disse que tinha nascido em Leningrado, atual São Petesburgo. Sua certidão de nascimento, porém, aponta sua origem alemã, o que faria da muito brasileira Elke Maravilha uma estrangeira. Mas não foi tudo bem assim.

Seus pais foram Lieselotte König, alemã, e Georg Grünupp, russo. Seu pai ficou anos preso num campo de trabalhos forçados da União Soviética sob a acusação de ser traidor da pátria: ele lutara na guerra, em 1939, contra a URSS numa batalha, ao lado da Finlândia. Ferido, ele foi encaminhado para a Alemanha, onde conheceu a mãe de Elke,

⁴ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/03/biografia-desconstruiu-mitos-que-elke-maravilha-criou-ao-longo-da-vida.shtml>. Acesso em: 18 ago. 2021.

⁵ Audiolivro *Mulher Maravilha* (2020), de Chico Felitti, ep. 01. Disponível em: <https://www.storytel.com/br/pt/books/1231496-Mulher-Maravilha---E01>. Acesso em: 18 ago. 2021.

com quem se casou. Com a assinatura do Tratado de Moscou, que acabava com a contenda entre União Soviética e Finlândia, Georg acabou sendo preso em 1944 e enviado a um Gulag. Ele só conheceu a filha quando ela tinha três anos.

A família decidiu fugir, mas em 1948, o pai foi preso na fronteira com a França e seria reencaminhado a um Gulag. Elke dizia⁶ que era ela quem tinha salvado o pai, pois a mãe escondera uma arma dentro de sua roupa para ajudá-lo a fugir da prisão. E que essa teria sido sua primeira atuação: ela teria abraçado o guarda da prisão para impedir que ele a revistasse.

Vieram para o Brasil no mesmo ano e chegaram aqui em janeiro de 1949. A família viveu em diferentes locais do país, o que possibilitou a Elke conhecer diferentes pessoas de diferentes extratos sociais. Mas a cidadania brasileira também não foi eterna para ela. Ficaram alguns meses no Rio de Janeiro, numa hospedaria temporária na Ilha das Flores, e depois foram para Minas Gerais, para uma chácara próxima da cidade de Itabira – a mesma em que nasceu Carlos Drummond de Andrade. Ficaram lá até 1960, quando se mudaram para o interior de São Paulo, em Atibaia e depois Bragança Paulista.

Elke falava muitas línguas. Além do alemão, russo e português, ela também falava francês, italiano, espanhol, inglês, grego e latim. Isso lhe ajudou a garantir os vários de seus empregos: desde assistente de bibliotecária, aos 12 anos, até tradutora-intérprete no Rio de Janeiro e professora de idiomas no Rio Grande do Sul – estado em que se formaria em Letras Clássicas, na UFRGS.

Elke assumiu sua postura anarquista desde cedo.⁷ Ela chegou mesmo a ajudar um amigo na faculdade de filosofia – a terceira que ingressara, depois de começar uma faculdade de medicina e concluir uma de letras – a se livrar de papéis

⁶ Audiolivro *Mulher Maravilha* (2020), de Chico Felitti, ep. 01. Disponível em: <https://www.storytel.com/br/pt/books/1231496-Mulher-Maravilha---E01>. Acesso em: 18 ago. 2021.

⁷ Relato apresentado no ep. 02 do audiolivro *Mulher Maravilha* (2020), de Chico Felitti. Disponível em: <https://www.storytel.com/br/pt/books/1231496-Mulher-Maravilha---E02>. Acesso em: 18 ago. 2021.

subversivos, evitando que ele fosse preso. Ela fingiu que estava com dor de barriga para jogar os papéis na privada. Mais uma vez, Elke usava sua atuação para salvar a vida de alguém.

Sua postura de resistência era uma de suas marcas mais fortes. Em meio a trajes coloridos e maquiagens exageradas, havia uma voz incansável contra todo tipo de opressão. Elke foi presa durante a ditadura militar, mas não porque tivesse ela própria se envolvido na luta organizada contra o regime. Foi um protesto-performance que levou Elke à cadeia.

Na época, Elke já era muito próxima da estilista Zuzu Angel. O filho de Zuzu, Stuart Angel, era militante contrário à ditadura, parte do MR8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro), uma organização política marxista surgida no contexto universitário carioca⁸. Ele foi acusado de assaltar e de sequestrar o então embaixador americano, numa ação de pressão ao governo. Por isso, Stuart foi preso, torturado e morto, aos 25 anos de idade, em maio de 1971, por membros do Centro de Informações da Aeronáutica (CISA). Apesar disso, Stuart foi dado como desaparecido pelo governo e procurado sob a acusação de terrorismo. Todos sabiam o que acontecia com quem desaparecia na época, mas ninguém sabia como provar. Nem Zuzu e nem Elke.

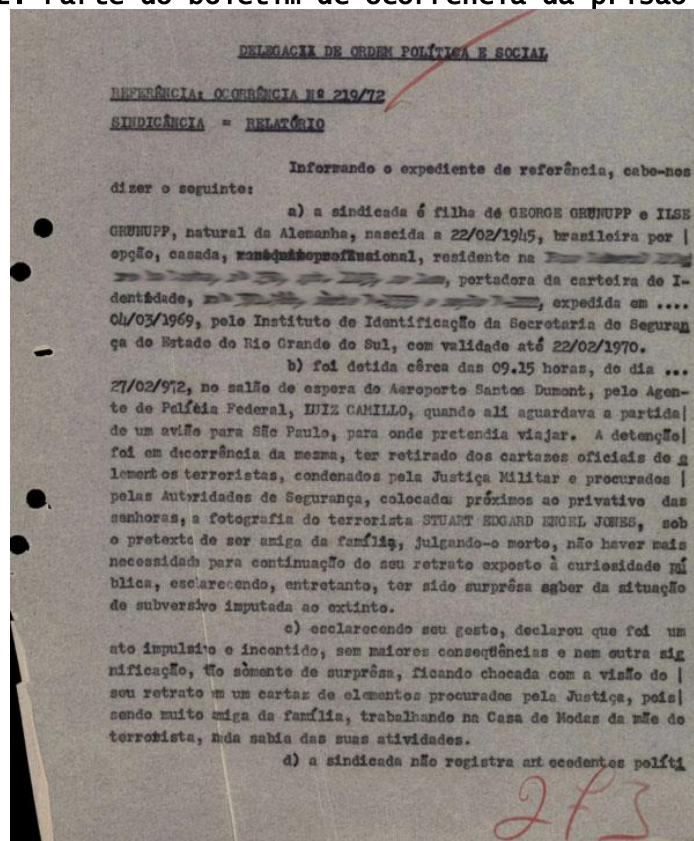
Zuzu Angel havia realizado um desfile-protesto em setembro de 1971, no consulado do Brasil em Nova York. Ela criou uma coleção cujo objetivo era denunciar o autoritarismo do Estado brasileiro e a perseguição política. Os trajes eram leves, com tecidos finos e modelagem ampla. Eles eram adornados com bordados de figuras quase infantis – como casinhas, árvores, pássaros – junto a imagens de aviões, anjos mortos, canhões e passarinhos engaiolados. Os anjos se tornariam a marca registrada de Zuzu, representando sua busca por justiça para seu filho. Ao final do desfile, ela entrou vestida de preto, com um crucifixo na cintura e um anjo no pescoço. Foi uma campanha incessante para

⁸ Relato disponível em: <http://memoriasdeditadura.org.br/biografias-da-resistencia/zuzu-angel/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

descobrir o paradeiro de seu filho, denunciando, inclusive, para órgãos de imprensa internacionais, já que a estilista não só tinha projeção internacional, como sua família tinha dupla cidadania, brasileira e americana. Foram anos de luta contra as engrenagens da ditadura militar até que Zuzu morreu em condições suspeitas, num acidente de carro. Posteriormente, se diria que Zuzu foi morta pelo regime.

Em fevereiro de 1972, prestes a viajar para São Paulo para participar de um programa de televisão do Sílvio Santos – divulgando o filme que fizera com Grande Otelo e Hildegard Angel –, Elke se deparou, no Aeroporto Santos Dumont, com cartazes com o rosto de Stuart Angel, sob o qual se liam palavras como “Procurado”, “Desaparecido” e “Terrorista”. Ao ver isso, Elke saiu rasgando os cartazes, gritando que aquilo era mentira e que Stuart tinha sido assassinado pela ditadura. Ela foi presa por seu ato.

Figura 2: Parte do boletim de ocorrência da prisão de Elke.



Fonte: Documentos Revelados⁹

⁹ Disponível em: <https://documentosrevelados.com.br/elke-maravilha-desafiou-a-ditadura-militar-ao-denunciar-os-desaparecimentos-politicos/>. Acesso em: 14 jul. 2021.

Elke contou em entrevista à revista TPM (2007) que realizou uma performance que, segundo ela, era de “louca varrida” quando estava presa:

Não aceitei usar o uniforme de presa. Lembro que estava com a roupa rasgada. Disse que não ia trocar. Até a hora que fui interrogada. Peguei um lápis verde, fiz uma sobrancelha enorme, enchi a cara de ruge e desenhei uma boca gigante. Eu tinha um diabinho de camelô na bolsa, que fazia fuc-fuc... Até que me deram uma porrada na cara. Não fui torturada. (MARAVILHA, 2007)

Ela cantou músicas, gargalhou e disse que lia Sócrates ao invés de Marx, num interrogatório que durou horas. Sua atuação, porém, não a salvou como salvara seu pai e seu amigo nas outras vezes – ainda que o cônsul alemão a tenha visitado e tentado conversar com o delegado responsável. Quem intercedeu por ela foram seus amigos. Hildegard Angel pediu a Lady Hilda – nome artístico de Hilda Ribeiro de Oliveira –, uma das vedetes mais importantes do teatro de revista brasileiro, que intercedesse por Elke. Lady Hilda era casada com um delegado, que assinou um termo de responsabilidade por Elke no DOPs.

Elke ficou seis dias presa, chegando até a organizar um chá dançante entre as presas. Pode ser que o órgão tenha chegado à conclusão de que Elke não era uma subversiva afinal, pelo menos não do tipo perigoso. Mesmo assim, eles ficaram com seus documentos e, por conta de toda essa situação, Elke perdeu sua cidadania brasileira. Elke virou apátrida e viajou algumas vezes com o chamado passaporte amarelo: o passaporte diplomático da ONU que era concedido a presos políticos. Uma vez que ela já não possuía a cidadania russa e já não podia mais assumir-se brasileira, Elke acabou assumindo a nacionalidade de sua certidão de nascimento: a alemã, nos anos 1980, depois de anos sem documentos. Ainda assim, ela se diria muitas vezes ao longo da vida como uma pessoa sem pátria¹⁰. Talvez porque Elke seja

¹⁰ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/apatrida-e-oito-maridos-os-bastidores-da-vida-de-elke-maravilha/>: Acesso em: 18 ago. 2021.

mesmo tão múltipla quanto suas identidades ou idiomas de fluência.

2. Elke (a modelo)

Lilian Pace, ao comentar a morte de Elke Maravilha, disse que “As pessoas costumam dividir moda e fantasia em duas ‘caixas’ diferentes: Elke não, parecia basear seu estilo justamente na junção das duas caixas”¹¹. E isso talvez seja fundamental para entender a construção dessa mulher. Não existe Elke Maravilha sem o traje de Elke Maravilha. E isso já era evidente quando ela era apenas Elke, a modelo.

A primeira experiência de Elke com o mundo da moda se deu aos 17 anos, assim que a família se mudara para Belo Horizonte. Em 1962, andando na praça da Savassi, ela foi avistada por Eduardo Couri, colunista social e organizador do famoso *Glamour Girl*, um evento que era quase que um “baile de debutantes”, em que jovens, a grande maioria de famílias ricas, competiam diante de um júri que decidiria quem era a mais glamorosa mineira. Couri teria perguntado à jovem loira de quase 1m80 de altura se alguma vez ela pensara em ser modelo¹².

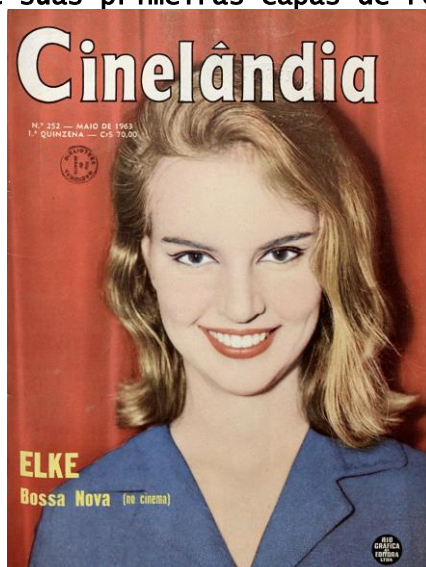
Couri conversou com a mãe de Elke, que conhecia a fama do colunista. Ela incentivou Elke a participar do concurso, que durava quase um mês e meio e envolvia apresentações nas casas de diversas pessoas da sociedade. Mas segundo Elke, ela nem pensava em ser artista nessa época. Seu grande talento: falar oito línguas diferentes. E assim, com a beleza aliada à fluência em diversos idiomas, Elke foi eleita *Glamour Girl*. Desde o início ficou claro que sua fala seria a grande responsável por sua popularidade ao longo da vida.

¹¹ Disponível em: <https://www.lilianpacce.com.br/moda/elke-maravilha-morre-aos-71-anos/>. Acesso em: 14 jul. 2021.

¹² Relato apresentado no ep. 02 do audiolivro *Mulher Maravilha* (2020), de Chico Felitti. Disponível em: <https://www.storytel.com/br/pt/books/1231496-Mulher-Maravilha---E02>. Acesso em: 18 ago. 2021.

Ela ainda participou de um concurso em Londrina para ser a Rainha do Café, mas perdeu. Esse concurso, no entanto, fez com que fosse convidada para atuar em seu primeiro filme, chamado *Bossa Nova*, que apesar de ter rendido uma série de manchetes em jornais e revistas, nunca foi lançado. Mas é que uma miss russa-alemã-brasileira era algo que chamava muita atenção.

Figura 3: Elke na capa da revista *Cinelândia*, de 1963, edição 252. Foi uma de suas primeiras capas de revista.



Fonte: Biblioteca Nacional¹³

A verdadeira entrada de Elke no mundo da moda se deu com o auxílio de seu primeiro marido, Alexandros Evremidis, escritor e jornalista, que trabalhava numa revista e soube que o estilista Guilherme Guimarães iria fazer um desfile. Assim, sugeriu que Elke fosse até o ateliê de Guilherme e pedisse para participar.

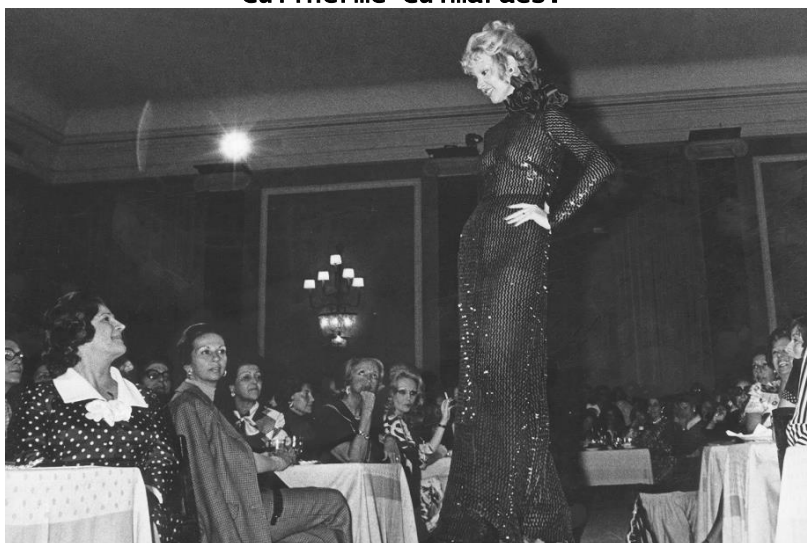
Guilherme Guimarães foi um dos maiores estilistas de moda brasileira dos anos 1960/1970, símbolo de uma época em que o prêt-à-porter ainda não era visto como algo refinado o suficiente para a alta sociedade. O estilista era gaúcho, mas se estabeleceu no Rio de Janeiro e trabalhou lá por toda a vida. Ele trabalhou nos Estados Unidos e chegou a atuar para a Dior no Brasil. Ele também trabalhou junto à empresa

¹³ Disponível em:
<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=312622&pagfis=15708>.
Acesso em: 14 jul. 2021.

Rodhia, criando modelos exclusivos para a Coleção Brazilian Look que a empresa apresentou no Brasil e no mundo. Entre suas principais clientes – e amigas – estavam Danuza Leão e Carmem Mayrink Veiga.

Elke conseguiu o trabalho e a estreia não foi pequena. O desfile foi no Golden Room do Copacabana Palace e contava com figuras como Vera Barreto Leite, modelo brasileira que desfilava para Chanel e Schiaparelli. O vestido desfilado por Elke era um longo preto, de mangas compridas, fechado até o pescoço e com uma flor preta adornando o ombro esquerdo. Mas ele tinha uma particularidade: era transparente, de tal modo que era possível ver a calcinha usada pela modelo e os seios desnudos. Elke sorria. Muito. O que era – e ainda é – raro para modelos. Ela foi um sucesso.

Figura 4: Elke desfila para a coleção de Outono/Inverno 1972 de Guilherme Guimarães.



Fonte: Revista Veja¹⁴

Nessa época, passou a ser conhecida apenas como Elke. Nenhum de seus sobrenomes – nem os de solteira e nem os de casada – eram fáceis de serem pronunciados. Ela desfilou para os outros três grandes estilistas dos anos 1970: Clodovil, Dener e Zuzu Angel. Todos se encantavam com a

¹⁴ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/morte-de-elke-maravilha-tira-o-colorido-das-redes-sociais/>. Acesso em: 14 jul. 2021.

espontaneidade da modelo. Já então, não era uma modelo qualquer que queria ao contratá-la: era Elke, com sua personalidade, seu jeito e sua risada. Logo, ficou claro que seu estilo determinava as escolhas. O traje tinha que ser um traje que combinasse com Elke e se fosse para desfilarmos, sem esboçar sorrisos, ela não fazia.

Sua caracterização, porém, não se fez sozinha – ainda que Elke tenha sido sempre uma pessoa altamente criativa na construção de trajes. Ela contou com a ajuda de duas figuras importantes do Rio de Janeiro na época: Jambert e Silvinho.

Se Clodovil e Dener tinham uma rivalidade midiática na moda, Jambert e Silvinho tinham o mesmo nas tesouras. Jambert era um espanhol naturalizado brasileiro e o cabeleireiro favorito da alta sociedade carioca. Em seu salão trabalhava Silvinho, um cabeleireiro mais jovem, que logo seria conhecido por participar do programa do Chacrinha. Dentre as poucas clientes que entregavam o cuidado de seus cabelos para outra pessoa que não Jambert estava Elke. Silvinho depois abriu seu próprio salão para concorrer com seu ex-patrão. O que todos tinham em comum? Todos amavam Elke e ajudaram a construir seus visuais icônicos, com cabelos louros e penteados ousados.

E foi justamente no salão de Jambert que Elke conta¹⁵ que conheceu Zuzu Angel. Zuzu começou sua carreira de estilista nos anos 1950 – ainda que preferisse ser chamada de costureira. Inicialmente, seus trajes eram próximos à silhueta da época, contando com corpetes mais justos e cinturas marcadas. Com a chegada dos anos 1960, Zuzu acompanhou as novas silhuetas, criando trajes de diferentes comprimentos, refletindo uma moda mais informal que surgia nos Estados Unidos. Mas as verdadeiras inovações de Zuzu estão em sua tendência a ter o próprio Brasil como inspiração. Materiais e texturas tipicamente brasileiros eram algumas de suas marcas registradas: rendas de crochê, além das de bilro e renascença, tecidos que lembravam toalhas

¹⁵ Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/moda-e-beleza,a-gente-tem-que-usar-o-que-nos-representa,1654753>. Acesso em 18 ago. 2021.

de mesa bordadas, sedas estampadas e algodão eram alguns de seus materiais favoritos. Além disso, incorporou o bordado à máquina, pedrarias, contas de madeira e conchas a seus trajes. Ela tirou os temas regionais do campo do “exótico” – um adjetivo para disfarçar a noção de que os trajes típicos eram sinal de vulgaridade – para colocar referências a baianas e cangaceiros no campo da moda e da elegância.

Figura 5: Elke desfila para Zuzu Angel na década de 1970.



Fonte: Acervo Zuzu Angel.¹⁶

Figura 6: Vestido curto com franjas na barra usado por Elke.



Fonte: Acervo Zuzu Angel.¹⁷

A Elke modelo não era a modelo padrão. O sorriso na passarela era um sinal claro de que ela não estava disposta a se encaixar nas caixinhas preestabelecidas do que se pode ou não fazer – como uma boa anarquista. E talvez suas poucas brigas e desafetos ao longo da vida tenham sido justamente por não aceitar aquilo que era imposto a ela. Mas já está

¹⁶ Disponível em: <http://acervo.zuzuangel.com.br/documental/fotografia-de-elke-maravilha-em-desfile-como-modelo-de-zuzu-angel>. Acesso em: 14 jul. 2021. As imagens são cedidas pelo Acervo Zuzu Angel apenas para fins acadêmicos, educacionais e culturais sem fins lucrativos.

¹⁷ Disponível em: <http://acervo.zuzuangel.com.br/vestuario/vestido-curto-com-franjas-na-barra-conjunto-com-estola>. Acesso em: 14 jul. 2021. As imagens são cedidas pelo Acervo Zuzu Angel apenas para fins acadêmicos, educacionais e culturais sem fins lucrativos.

quase na hora de Elke se tornar a nossa conhecida Elke Maravilha.

3. Elke (que agora é) Maravilha

A primeira performance de Elke Maravilha aconteceu antes que ela se tornasse Elke Maravilha. Felitti (2020)¹⁸ relata que em uma determinada noite, Elke desfilou na vida real, na Avenida Vieira Souto mais precisamente. Ao perceber que a maioria das suas roupas eram pretas, Elke rasgou algumas peças, colocou uma meia roxa, pôs muito batom e desgrenhou o cabelo. Na orla, alguns homens começaram a questionar seus trajes. Quando ela os enfrentou, um dos homens a agrediu. O soco no rosto levou Elke para o hospital e deixou uma cicatriz no lábio inferior. Talvez tenha sido uma das primeiras agressões sofridas por ela por conta de sua caracterização. Ela relatou em entrevista a Décio Galina para a revista TPM (2007):

Quando você rasgou sua primeira roupa? Foi logo que mudei para o Rio, em 1969. Já usava bota e tinha muita roupa preta. Então vesti uma, e comecei a puxar, mas ela não rasgava porque era de malha – o jeito foi cortar bem curto. Coloquei uma meia roxa, desgrenhei o cabelo, botei batom e fui para a rua. Claro, levei porrada.

Literalmente? Sim. Tenho marca até hoje. Eram seis rapazes, em Ipanema, e me deram muita porrada.

Já sofreu outras agressões na rua só pelo modo de se vestir? Sim, levei uma cuspada. Não lembro o que vestia. (MARAVILHA, 2007)

Mas foi em 1972 que pela primeira vez Elke participou do programa que consagraria seu apelido. Mais especificamente em 04 de junho de 1972, na tela da Rede Globo, no *Buzina do Chacrinha*, gravado no Teatro Fênix. Era um programa de calouros, apresentado por José Abelardo Barbosa de Medeiros, o Chacrinha, exibido nas noites de domingo.

Chacrinha tinha um estilo inconfundível: estava sempre fantasiado, com trajes coloridos e chamativos, que podiam

¹⁸ Episódio 03 do Audiolivro *Mulher Maravilha* (2020).

fazer referência a personagens da cultura pop, como a Mulher-Maravilha, ou a figuras da nossa cultura brasileira, como a baiana. Ele jogava bacalhau para a plateia e dava abacaxis como prêmio de consolação para os calouros que não iam bem no quadro Trono dos Lançamentos, em que cantores disputavam e eram julgados por um júri. E é aqui que Elke entra. Nessa noite, ela foi jurada do programa pela primeira vez. O que era para ser apenas uma participação de uma pessoa do mundo da moda, tornou-se algo frequente.

Uma evolução tecnológica com certeza beneficiou Elke. A televisão em cores tinha chegado ao Brasil justamente em 1972 e estava aí uma das grandes atrações do *Buzina do Chacrinha*: os cenários muito coloridos e os trajes do apresentador se aproveitavam do esplendor das imagens coloridas. Elke também se aproveitou. Seu estilo então já estava conhecido por todos: os trajes coloridos, as maquiagens, os acessórios, tudo fazia com que ela chamasse muita atenção. Seu figurino habitual do programa contava com muitas joias e adereços. Ela também usava o cabelo loiro frisado e bagunçado e uma pinta enorme na bochecha esquerda. Além disso, Elke era uma comediante excelente. Foi um amor à primeira vista entre Elke e o programa que ela via como um lugar em que se encaixava verdadeiramente: uma mistura de circo e feira livre absolutamente brasileira.

Elke chamava Chacrinha de Painho e pedia sua benção antes de iniciar sua primeira fala em todos os programas. No júri, ela se sentava ao lado de Pedro de Lara, um ator e comediante que fazia com Elke um par de comédia: se Elke era animada, sensual, com trajes espalhafatosos, que dava risadas e boas notas a todos os calouros, Pedro era o jurado exigente, implicante, carrasco com os calouros, sempre de terno e gravata. E eles “brigavam” no palco todas as vezes – ainda que fossem amigos na vida. Uma fórmula de sucesso: dois opostos que discutem e divertem a plateia.

A participação no programa não durou muito tempo. Apenas seis meses depois de Elke se tornar jurada, o programa foi cancelado, e Elke Maravilha e Chacrinha só voltariam a

trabalhar juntos dez anos depois, em 1982, no *Cassino do Chacrinha*.

Figura 7: Fotograma de Elke Maravilha no programa *Cassino do Chacrinha* (1982).



Fonte: YouTube.¹⁹

Figura 8: Fotograma de Elke Maravilha no programa *Cassino do Chacrinha* (1988).



Fonte: YouTube.²⁰

Foi o jornalista Daniel Más quem deu a Elke seu famoso nome. Após ver a modelo no programa do Chacrinha e assistir a um filme em que Elke atuava, ele afirmou que ela era uma maravilha. O nome pegou e logo as pessoas começaram a chamar a modelo de Elke Maravilha.

Como atriz, Elke Maravilha repetiu aquilo que já como modelo fazia: suas personagens eram ela própria. Um exemplo disso é sua atuação na novela *A Volta de Beto Rockefeller* (1973), na TV Tupi, em que interpretava Sofia, uma modelo viajada e excêntrica, que falava diversas línguas, ou seja, ela mesma. Quando se observa sua filmografia, o padrão se repete: dentre os 43 filmes ou novelas que participou, em 12 atuou como ela mesma e em muitas das demais ela interpretava personagens semelhantes a ela mesma.

Houve, claro, algumas exceções. Uma das principais é, possivelmente, sua atuação no filme *Xica da Silva* (1976), em que vive o papel de Hortência, uma aristocrata arrogante, numa interpretação que lhe rendeu premiações de melhor atriz coadjuvante. O filme, dirigido por Cacá Diegues, foi um grande sucesso. Ela ainda protagonizou outros filmes com

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M10lrg87hzI>. Acesso em: 14 jul. 2021. O fotograma foi feito pela autora do texto.

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aAksNSJPZKo>. Acesso em: 14 jul. 2021. O fotograma foi feito pela autora do texto.

diretores conhecidos e bastante celebrados, mas por vezes era muito difícil dissociar a performance cotidiana de Elke Maravilha daquilo que era feito nos filmes.

Outro filme que ajudou a referendar o talento de Elke como atriz foi *A noiva da cidade* (1978), de Alex Vianny, com roteiro de Humberto Mauro. O filme, que ganhou o status de cult, principalmente por sua raridade, já que foi exibido em poucas salas e teve poucas cópias distribuídas, tem uma cena famosa em que a personagem de Elke Maravilha tem um orgasmo sentindo o vento. Ela também trabalhou em *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), um filme que se tornou um grande clássico do cinema brasileiro e que teve a cena mais difícil de sua vida: sua personagem era morta pelo personagem-título, uma criança. Nesse filme, vemos Elke Maravilha despida completamente de sua visualidade mais tradicional: sem peruca, sem maquiagem e sem adornos.

Elke trabalhou com Sílvio Santos, também como jurada em um programa de calouros, mas a parceria não deu tão certo quanto com Chacrinha. Segundo ela em entrevista para a revista TPM (2007):

Por que Chacrinha foi tão especial? Primeiro porque ele é gênio. Gênio não dá para explicar. O mais importante: o Chacrinha era bra-si-lei-ro! Nós não temos mais nada brasileiro. Sílvio Santos é cópia de Estados Unidos. Ratinho também é cópia de baixaria americana. Nós viramos americanos. Na hora que demos a bunda para o americano, fodeu.

(...)

Como foi trabalhar com o Sílvio Santos? [Silêncio] Ele não é uma pessoa legal.

Por quê? Os valores são muito diferentes... Uma pessoa que joga aviãozinho de dinheiro e faz as pessoas se amesquinhaem e é estranho... O Sílvio Santos tentou me manipular. Ele ficou puto. Queria que eu desse zero para o calouro... Dizia que eu atrapalhava o programa, pois só dava nota máxima. Respondia dizendo que daria zero só se ele levasse políticos como o Quercia ao programa. Não sou covarde. Continuei dando 10. (MARAVILHA, 2007)

Mas não foi só na televisão e no cinema que Elke atuou. No teatro, Elke Maravilha também teve seu papel. Sem o contrato com Chacrinha, nos anos 1970, Elke Maravilha começou a fazer um espetáculo de comédia musical e conversa

com a plateia, além de um show de calouros improvisado, bem a seu estilo, no Praia Clube São Francisco. Para ajudar na criação dos figurinos, ela chamou Wagner Ribeiro, um artesão de uma feirinha hippie em Santa Teresa em que Elke Maravilha comprava cintos e outros adereços para compor seus trajes.

Wagner passou a aparecer no palco com ela, também realizando performances. Além dele, um amigo de Elke, companheiro de aula de dança dela – eles tinham aula com ninguém menos do que Lennie Dale –, Ciro Barcelos também passou a fazer parte do show. Outros amigos de amigos foram se unindo ao show e, logo, mais atores se uniram a eles: Roberto de Rodrigues, Paulo Bacellar, Claudio Gaya e Bayard Tonelli.

Wagner Ribeiro, Ciro Barcelos, Roberto de Rodrigues, Paulo Bacellar, Claudio Gaya e Bayard Tonelli. Ou seja, os Dzi Croquetes, que na época ainda não tinham formado o revolucionário grupo, mas naquela época ainda experimentavam com figurinos e maquiagens no camarim de Elke, improvisando. Em certa noite, oito homens vestidos de mulher acompanharam Elke cantando *Beijinho Doce* no palco.

Já nos anos 1980, Elke participou de espetáculos de um movimento que ficou conhecido como Movimento de Arte Pornô. O grupo propunha performances urbanas usando o corpo nu como forma de resistência política e contestação ao sistema. Segundo Eduardo Kac (2013), um dos fundadores do movimento,

Lançado em 1980 – quando essas batalhas estéticas já haviam sido travadas e vencidas – o Movimento Pornô começou pela identificação de um novo meio e material para a criação poética: o corpo. Não o corpo enquanto tema, mas toda a gama de práxis corporais, de seus impulsos verbais a seus prazeres textuais, de seus sons a seus movimentos, de sua forma à sua função, de seus comportamentos comuns a suas transgressões, do corpo individual ao social, de sua carnalidade a sua carnavalização, de sua superfície a seus órgãos. Os Poemas Pornôs ativavam, no nível da linguagem (ou seja, através do poder que têm as palavras para organizar o mundo sensível), transformações poéticas e políticas por meio do desejo e do gozo. Através da linguagem poética, o movimento buscou estabelecer uma conexão direta entre um estado consciente do desejo e uma prática libertadora. Ao empregar uma gramática libidinosa e buscar a fusão do corpo e do discurso, o movimento pratica signica irrestrita por meio da pulsão da linguagem. (KAC, 2013)

Elke Maravilha também fez shows com Chacrinha pelo Brasil ao longo dos anos 1980. Ela e Pedro de Lara eram jurados de shows de calouros improvisados, até que o apresentador começou a fazer turnês por conta própria. Ela teve, no fim dos anos 1980, uma companhia de teatro itinerante, que apresentava cenas de comédia pelo Brasil.

4. Vestindo Elke Maravilha

Ao longo de sua vida, seu modo de vestir se alterou a depender do momento e das funções que assumia. Inicialmente, vemos Elke acompanhando a moda, entendendo seu lugar como modelo. Aos poucos, segundo ela²¹, foi se impondo e construindo uma imagem que fugia do convencional. Para Elke, maquiagens leves e trajes tradicionais eram “fantasias”, contrariando o que a maioria das pessoas achavam, dizendo que seus trajes do dia a dia eram as fantasias.

Sua transformação em Elke Maravilha, que chegou com doses de violência nas ruas, construiu uma visualidade exagerada e icônica. Na Figura 9 vê-se um exemplo de como Elke tendia a se vestir quando era jurada nos programas de televisão. O vestido preto de veludo era longo, com um peplum, com os ombros de fora. Ele era acompanhado de luvas e uma gargantilha, que caía pela extensão das costas. Ele misturava detalhes mais extravagantes com outros mais refinados. Trajes que lembravam vestidos de festa, porém adereçados com elementos brilhantes, como pulseiras e anéis, além de acessórios para cabeça, muito tradicionais no seu tempo de jurada.

A maquiagem que ela usa nesse momento também já lembra a que usará ao longo de sua vida: a sombra forte, marcada, extrapola o espaço dos olhos, vindo parar nas têmporas, contornando o seu rosto. A boca era pintada de cores

²¹ Disponível em:

<https://www.elasnotapetevermelho.com.br/2016/08/16/morte-de-elke-maravilha-deixa-um-legado-de-transgressao-fashion2/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

chamativas, evidenciando o sorriso largo que era característico de Elke.

Figura 9 – Elke Maravilha e Silvio Santos no *Show de Calouros*.



Fonte: YouTube.²²

Já mais velha, Elke definia seu estilo como “multicultural”. Em reportagem ao *Estadão* (2016), ela apontou: “Gosto de me inspirar na cultura africana antiga, misturo com Rússia, vikings, Egito, misturo com tudo e resulta em algo moderno”²³. Na mesma reportagem, Elke relata que muitos de seus trajes eram pensados e construídos por ela e produzidos por costureiras e bordadeiras, em sua casa. Os adereços e perucas também eram customizados por ela. Ela chamava suas criações de trajes, segundo a reportagem, de “escavação arqueológica”.

Nesse processo criativo e criador, algumas questões que antes não se pontuavam hoje causariam possivelmente controvérsias. Elke Maravilha usava diversas perucas semelhantes a cabelos de pessoas negras, tanto black power

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3zkyZ85wLDs> Acesso em: 14 jul. 2021. O fotograma foi feito pela autora do texto.

²³ Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/moda-beleza,minha-roupa-e-alma-e-expressao-dizia-elke-maravilha,10000069803>. Acesso em: 18 ago. 2021.

quanto dreads, porém loiras. O famoso cabelo de dreads loiros foi presente de um fã, o peruqueiro Rony Matos, que vira perucas semelhantes em uma viagem à França e, chegando ao Brasil, criou uma peruca de presente para Elke. Seria um de seus cabelos favoritos até o fim da vida.

Ela explicaria em entrevista ao *Estadão* (2015) que, quando era criança, convivia muito com pessoas negras na fazenda do pai e que passara a admirar muito os seus cabelos:

Eu nasci assim! Quando morávamos na roça, quando éramos imigrantes, meu pai não tinha dinheiro. Nós tínhamos alimentos porque nascia da terra. Nós morávamos no meio de pessoas negras e quando as mulheres soltavam as tranças e surgia aquele cabelão enooooorme eu ficava encantada e dizia: “Eu queria tanto ter esse cabelo”. E, então, meu pai disse “dá um jeito, Elke!” E eu dei! (risos)! Se eu quero cabelo de negro eu faço! Cabelos enormes. Eu não gosto de mixaria. Por isso que muita gente acha que eu sou travesti. Porque o homem quando vai virar mulher ele soma e multiplica. Já a mulher diminui e se divide. Então, é claro que tem gente que olha pra mim e não sabe se eu sou homem ou se eu sou mulher. (MARAVILHA, 2015)

Claro que as discussões de representação e apropriação avançaram e se tornaram mais comuns atualmente. O que parece ter sido para Elke uma expressão de subversão, indicando que ela não se importava com distinções de etnia ou gênero, não seria hoje interpretado desse modo. Os questionamentos acerca dos limites entre apropriação e homenagem já se encaminharam para outras direções. Compreende-se hoje a necessidade de ampliar a presença de corpos e expressões de gênero na mídia e na moda. O conceito de homenagem a partir do uso de elementos de diferentes culturas sem o devido cuidado ou citação, apenas por questões estéticas, pode facilmente esvaziar seus sentidos.

Figura 10 – Elke Maravilha (2011)



Foto: Pedro Galdino (2011), via Flickr.²⁴

Talvez uma das grandes contribuições visuais de Elke Maravilha nos trajes e caracterização seja seu diálogo com a cultura drag queen. Na ocasião de sua morte, Tony Goes afirmou que Elke Maravilha era a “drag queen de si mesma”²⁵. Essa ideia vem, possivelmente, da noção de que Elke transborda sua subjetividade de maneira exagerada, criando uma visualidade marcante e performática independentemente da situação.

Seus questionamentos de gênero antecipam discussões que serão postas muito depois na sociedade. Até hoje, aliás, se questiona a participação das mulheres no universo drag. Ainda que sejam performances tradicionalmente feitas por homens, mas com público muito feminino, hoje se discute

²⁴ Disponível em: <https://flic.kr/p/aHMTAa>. Acesso em: 18 ago. 2021. Imagem sinalizada sob licença Attribution-NonCommercial 2.0 Generic (CC BY-NC 2.0).

²⁵ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/08/1803439-elke-maravilha-a-drag-queen-de-si-mesma.shtml>. Acesso em: 14 jul. 2021.

muito sobre qual é o papel ou a posição das mulheres nesses locais²⁶.

Aquele primeiro questionamento que pontuamos, “Elke Maravilha é homem?”, ele segue não importando. Ou talvez importe que ele ainda seja um questionamento. O que importa – para ela e para nós – é que Elke Maravilha era Elke Maravilha. E isso já é muito.

Considerações finais

O que poderia definir a estética de Elke Maravilha? Em primeiro lugar, o óbvio: quando o assunto é a visualidade, quanto mais, melhor. Não existe menos é mais quando o assunto é Elke. A artista não tinha stylist frequente tampouco figurinista. Seus looks eram montados por ela mesma em sua grande maioria. Alguns estilistas criaram trajes para ela, mas, de modo geral, ela trazia seu estilo e seus desejos para sua construção visual.

É preciso que se entenda que Elke Maravilha é mais do que apenas uma personagem. É uma construção de si mesma, uma performance cotidiana que não termina. Elke dizia²⁷ que demorou muito até que as pessoas entendessem que seus trajes não eram uma fantasia.

Schechner (2003) diz que:

Performances marcam identidades, dobram o tempo remodulam e adornam o corpo, e contam estórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam.

No texto “O que é performance?” (2003), Schechner discute as implicações da palavra performance e tudo aquilo que ela significa. Quando se utilizam textos traduzidos para

²⁶ Para maior aprofundamento da discussão do papel das mulheres na cultura drag queen, ver: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/as-mulheres-no-universo-drag-queen-lady-queens-produtoras-de-festas-e-artistas>. Acesso em: 14 jul. 2021.

²⁷ Audiolivro “Mulher Maravilha” (2020), de Chico Felitti, ep. 03. Disponível em: <https://www.storytel.com/br/pt/books/1231496-Mulher-Maravilha---E01>. Acesso em: 18 ago. 2021.

o português, essa confusão acerca do termo parece ainda mais evidente. Se em inglês há uma diferença entre performance – como o realizar de alguma ação qualquer – e performance art – o trabalho artístico de encenação – em português chamamos ambas as variáveis apenas de performance. Por isso, muitas vezes a percepção do “encenar” e o “cotidiano” se misturam em nossa língua.

Mas como pensar os trajes usados por essas artistas e suas construções de si mesmas na vida? Quando Elke Maravilha estava num programa de televisão ou num show, parecia fácil perceber que ela estava usando um traje de cena.

Mas e quando, por exemplo, Elke chegava a um evento – portanto, uma situação social – vestida com suas longas botas até o quadril, peruca de dreads e acessórios gigantes, que emolduravam seu rosto e contornavam seu corpo? Trajes e caracterizações que fizeram parte da visualidade que conhecemos de Elke Maravilha. Esse traje deve ser considerado um traje de cena ou um traje social para noite? São essas as fronteiras que ficam nubladas quando tratamos de performances que extrapolam os shows e produtos audiovisuais e ganham os espaços cotidianos.

Figura 11: Elke Maravilha no Elke Maravilha durante o 25º Prêmio da Música Brasileira no Teatro Municipal.



Foto: Reginaldo Teixeira (2014), via wikimedia Commons.²⁸

Para Marvin Carlson (2009):

O reconhecimento de que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados cria a possibilidade de que toda atividade humana pode potencialmente ser considerada enquanto “performance”, ou que pelo menos, toda atividade carrega consigo uma consciência disso. (CARLSON, 2009, p. 04 e 05)

Correndo o risco da repetição, o principal é entender que quando o assunto é Elke Maravilha, tudo isso faz sentido, porque ela nunca pode ser apenas uma. Tudo em sua vida era permeada por dualidades: questionamentos de gênero, trânsito

²⁸ Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:25%C2%BA_Pr%C3%AAmio_da_M%C3%BAsica_Brasileira_\(14190209652\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:25%C2%BA_Pr%C3%AAmio_da_M%C3%BAsica_Brasileira_(14190209652).jpg). Acesso em: 14 jul. 2021.

em diferentes profissões, anarquia e presença constante na mídia, amor das crianças e preconceito dos adultos nas ruas, maquiagens exageradas e citações de Dostoievski. Todas aquelas referências que para a maioria das pessoas não podem conviver. Mas que podem. Porque Elke Maravilha fez.

E como encerramento elegíaco a uma pessoa que esteve sempre acima de qualquer limitação, cabe sempre citar a canção de Itamar Assumpção para Elke, escrita em 1998:

Elke mulher maravilha
Uma negra alemã, um radar
Um mar, uma pilha

Elke mulher maravilha
Uma branca maçã, avatar
Um luar, uma ilha

Elke mulher maravilha
Uma deusa pagã, um sonar
Um altar, uma trilha

Elke mulher maravilha
Uma prenda, Ogã, um pilar
O ar, mãe e filha²⁹

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COLEÇÃO FOLHA MODA DE A A Z, vol. 1. São Paulo: Editora Folha, 2015.

KAC, E. (2013). O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. **ARS** (São Paulo), 11(22), 31-51. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2013.80655>. Acesso em: 14 jul. 2021.

MARAVILHA, Elke. [Entrevista concedida a Décio Galina] Revista TPM, número 62, 01 de fev. de 2007. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-elke-maravilha-uma-mulher-sem-mascaras>. Acesso em: 14 jul. 2021.

Mulher-Maravilha. Locução de Fernanda Stefanski. Texto: Chico Felitti. 11 episódios. 20 fev. 2020. Podcast. Disponível em:

²⁹ Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/elke-mulher-maravilha>. Acesso em: 14 jul. 2021

<https://www.storytel.com/br/pt/books/1231496-Mulher-Maravilha-E01>. Acesso em: 14 jul. 2021.

SCHECHNER Richard. O que é performance? In: **O Percevejo**, ano 11, n. 12, 2003, p. 25 a 50.

ELKE MARAVILHA. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa331384/elke-maravilha>. Acesso em: 18 ago. 2021. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

Links

Exposição As metamorfoses - Travestis e transformistas na SP dos anos 70 https://ims.com.br/exposicao/madalena-schwartz-as-metamorfoses_ims-paulista/. Acesso em: 14 jul. 2021.

Jambert e Silvinho - Tesouras afiadas na alta sociedade. <https://www.intrinseca.com.br/blog/2017/02/tesouras-afiadas-na-alta-sociedade/>. Acesso em: 14 jul. 2021.

Ocupação Zuzu Angel no Itaú Cultural: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/zuzu-angel/o-brasil-como-inspiracao/>. Acesso em: 14 jul. 2021.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Maria Celina Gil: Graduada em Comunicação Social - Cinema pela FAAP (2011) e em Letras pela FFLCH- USP (2014). Mestra em Artes Cênicas da ECA-USP. Sua dissertação "Os potenciais narrativos do bordado", estudou os usos do bordado nos trajes de cena, além de traçar uma história da técnica. Doutoranda em Artes Cênicas da ECA-USP. Seu projeto investiga performatividade e teatralidade a partir do trabalho artesanal na moda. Membro do Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da Universidade de São Paulo.

mariacelina.gil04@gmail.com

Capítulo 7

ZACK MACLEOD PINSENT: O BRITÂNICO *MILLENNIAL* EM TRAJES DE *GENTLEMAN* OITOCENTISTA

*Zack MacLeod Pinsent: Millennial Brit in 19th century gentleman
attire*

Borges, Maria Eduarda Andreazzi; Mestranda; Universidade
de São Paulo; mariaeduardapesquisa@gmail.com

1. Introdução

Vestir é uma necessidade humana. Os porquês do vestir têm sido amplamente discutidos em diversos manuais de moda e figurino. Há, no entanto, razões óbvias. Veste-se para a proteção do frio, das intempéries e dos fenômenos externos ao corpo. Vestir protege as partes mais sensíveis do corpo. Também é um ato de ornamentação em benefício próprio ou para atração de outro(s). (VIANA apud KOUDELA; JUNIOR, 2015, p.78)

Ao se deparar na rua com a figura de um jovem vestindo trajes masculinos de uso diário do século XIX, muitas pessoas podem na primeira impressão pensar que ele está a serviço de alguma instituição museológica para divulgação, ou que se trata de alguém participando de um *cosplay*¹ histórico ou até mesmo que o jovem está se dirigindo para uma festa à fantasia.

O britânico Zack MacLeod Pinsent é bem diferente: ele não usa trajes históricos como um *cosplayer*. Usar trajes do século XIX é seu modo de vestir diário. Ele frisa: “nunca saio de casa sem chapéu e também costumo andar por aí com uma bengala. Muito do que eu visto no momento é do estilo da Regência” (THE GUARDIAN, 2019).

Zack Pinsent, ao escolher vestir-se com roupas recriadas por ele e baseadas em pesquisas da moda masculina do século XIX, assume a todo momento de sua vida o caráter de um performer – e não de um ator – cotidiano. Seu traje social² não é apenas usado para proteção ou pudor: as roupas e acessórios que ornamentam seu corpo se transformam em trajes de cena³.

¹ *Cosplay* é o ato de vestir-se como personagens reais (artistas) ou ficticiais (filmes, séries, animes, mangás, jogos eletrônicos), e tentam interpretá-los o mais próximo possível da realidade, principalmente em eventos ou convenções do gênero. As pessoas que o fazem são chamadas de *cosplayers* e os que executam os trajes de *cosmakers*.

² Segundo VIANA (2017), o traje social é “a indumentária das atividades sociais. São as roupas dos eventos sociais, como festas, reuniões e casamentos. Mas também abrange as roupas usadas pelos civis no dia a dia” (p.48).

³ Traje de cena é “a indumentária das artes cênicas. O termo, mais amplo que traje teatral, pode abranger trajes de teatro, cinema, dança, circo, mímica e performance” (VIANA, 2017, p.48).

O pesquisador Richard Schechner define que:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. (SCHECHNER, 2003, p. 27).

Dessa maneira, o que o britânico *millenia*⁴ Zack MacLeod Pinsent realiza desde a adolescência é um aprimoramento de sua própria arte, declarando que “tenho me vestido de forma alternativa desde os 14 anos de idade, porque a moda moderna nunca teve apelo para mim” (THE GUARDIAN, 2019).

No entanto, apesar do seu interesse nos vestuários históricos e de performar diariamente com o visual de um *gentleman*⁵ oitocentista, isto é, do XIX, não exclui o uso de tecnologias disponíveis no século XXI, presentes nos objetos de seu cotidiano e até mesmo em seu ateliê.

Alguns exemplos que podemos destacar são a utilização de fita métrica, máquina de costura⁶, tablets, celulares e computadores nas suas criações profissionais; o uso das redes sociais⁷ para divulgar a sua performance – até mesmo ironizar algumas situações (figura 1) – e também a profissão de alfaiate histórico.

⁴ Esse termo determina as pessoas que são nascidas entre o início da década de 1980 até a metade dos anos 1990, são conhecidos também como geração Y. Zack MacLeod Pinsent nasceu no ano de 1994.

⁵ É uma palavra de origem inglesa que no século XIX começou a ser usada para definir o homem que se portava dentro dos moldes ideais da sociedade inglesa. Significa que ele é um cavalheiro, educado, culto, altruísta e com delicadeza no trato das pessoas.

⁶ Ambas as tecnologias foram inventadas, nos moldes como conhecemos hoje, somente no século XIX.

⁷ Ele é considerado um fenômeno nas redes sociais. Seu Instagram (@pinsent_tailoring) conta com 367 mil seguidores. Já no Twitter (@zackpinsent) são 23,5 mil. No Facebook, o perfil Pinsent Tailoring tem mais de 60 mil seguidores e o Zack MacLeod Pinsent, mais de 28 mil pessoas.

Figura 1 - Zack MacLeod Pinsent, usando traje histórico nas festividades do warwick Castle e tirando selfie com seu iPhone. Na legenda original da postagem, ele ironicamente diz: "Eu sei que é uma selfie, mas não tem nenhuma outra foto minha no evento. Eu perdi a minha postagem do século XVIII".



Foto: Instagram oficial de Zack MacLeod Pinsent (@pinsent_tailoring).
Postado em: 22 ago. 2017.

Há também situações em que ele contrapõe seu visual de século XIX com objetos modernos, como pode ser visto na figura 2, onde ele usa malas rígidas com rodas em vez de malas ou baús de viagem baseados no século XIX.

Figura 2 - Zack com malas rígidas com rodas



Foto: Instagram oficial de Zack MacLeod Pinsent (@pinsent_tailoring).
Postado em: 23 jan. 2020.

Mas afinal, como começou e se aprimorou a performance de Zack MacLeod Pinsent que é executada diariamente há mais de dez anos?

2. O início: construção de sua identidade de moda e desenvolvimento da performance cotidiana

A longa infância e adolescência característica da espécie humana consiste em um extenso período de treinamento e ensaio para favorecer uma boa performance da vida adulta. (SCHECHNER, 2003, p. 27)

Nascido no dia 24 de junho de 1994 em Brighton, no Reino Unido, Zack MacLeod Pinsent conta que a sua convicção pela escolha do que vestir aconteceu ainda na adolescência. Ele não gostava das roupas que era obrigado a usar até que encontrou uma caixa cheia de ternos antigos do bisavô e, ao experimentá-los, viu que lhe caíam bem e começou a usá-los:

quando não estava com uniforme escolar, optava pelo terno de três peças. No sexto ano escolar, por volta dos seus 16 anos, decidiu que só usaria trajes históricos.

Figura 3 – Zack MacLeod Pinsent em “roupas modernas”, como ele descreve roupas cotidianas, antes dos 14 anos



Foto: Site Lad Bible, 2019. Crédito: SWNS⁸.

Relembra que sua escolha foi porque “queria olhar para trás, para uma época em que as coisas tinham melhor qualidade e usar roupas que me destacariam” (THE GUARDIAN, 2019). Essa decisão de mudança de estilo fez Pinsent “queimar cerimoniosamente minha última calça jeans aos 14 anos” (BBC, 2019) e também começar “a usar roupas do final do período vitoriano e Eduardiano compradas em lojas vintage em Brighton e isso me deixou genuinamente feliz” (*The Guardian*, 2019), conforme é possível visualizar na figura 4, que o mostra em uma feira de figurinos históricos em 2011.

⁸ Disponível em: <https://www.ladbible.com/news/news-man-identifies-as-being-from-the-1820s-and-only-dresses-that-way-20190627>. Acesso em: 28 jun. 2021.

Figura 4 - Foto tirada na feira Frock Me! Vintage Fashion Fair, de Matthew Adams⁹ (2011)



Foto: Site Antiques Trade Gazette: The art market weekly¹⁰.

Com o empenho em realmente só usar roupas históricas ou reconstruções, em 2011, aos 17 anos, ele já era considerado um dândi moderno.

Originalmente, o movimento dândi explodiu na moda masculina no século XIX e teve como representante máximo George Brummell (1778-1840), o Beau Brummell (figura 5). Seu traje era ajustado ao corpo, sem rugas, e era simples, sem bordados ou ornamentos. O casaco tinha corte baseado no modelo de caça e, de preferência, cores primárias e em lã, moldado nos ombros e mais curto na frente. As calças eram

⁹ Matthew Adams estudou Theatre & Costume Design at Central School of Art & Design; trabalhou em teatros do West End. Por volta de 1979, resolve entrar no mundo das antiguidades e roupas vintage e abre seu primeiro mercado “The Stables Market” em Camden, em 1981. Em 1997 é fundada a Frock Me! Feira de Moda Vintage e hoje é considerada o maior evento de venda de peças originais vintage do país. Para mais informações sobre a feira acesse: <https://www.frockmevintagefashion.com/>

¹⁰ Disponível em: <https://www.antiquestradegazette.com/print-edition/2019/july/2401/fairs-markets/a-fashion-never-out-of-fashion/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

lisas, geralmente em tons mais claros, assim como o colete, e contrastantes com o casaco. As camisas eram de colarinho alto, na qual seria colocado um lenço engomado, ajustado em dobras.

Figura 5 - George Brummell - aquarela de Richard Dighton (1805)



Foto: Site The Sartorlist.com¹¹.

Outro nome de destaque na história da estética dândi do século XIX foi o escritor Oscar Wilde (1854-1900) (figura 6).

Assim como a moda masculina, a composição do traje dândi teve reformulações com o passar dos anos, modificando cores e algumas modelagens em relação ao traje proposto por Brummell, porém a o cuidado com as roupas muito bem executadas e a elegância masculina se manteve como dos homens considerados dândis modernos até os dias de hoje.

¹¹ Disponível em: <http://www.thesartorlist.com/?p=2215>. Acesso em: 1 jul. 2021.

Figura 6 - Escritor Oscar Wilde fotografado por Napoleon Sarony (1882)



Foto: MET Museum¹².

Em 2011, os autores Rose Callahan¹³ e Nathaniel Adams começam a preparar a publicação, “I am Dandy: The Return of the Elegant Gentleman” e convidam Zack Pinsent para ser fotografado (figuras 7 e 8) e dar seu depoimento. Nesta publicação, ele disse: “Eu não me visto assim para atrair a atenção, mas porque a vida é muito curta para ser monótona” (CALLAHAN; ADAMS, 2013, [s./p.]), mostrando seu interesse em adotar este modo de vestir como um estilo de vida e não apenas uma maneira de ser visto.

¹² Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283247>. Acesso em: 1 jul. 2021

¹³ As fotos que fazem parte do livro foram tiradas por Rose Callahan em 2011 no Reino Unido.

Figuras 7 e 8 - Fotos de Zack MacLeod Pinsent no livro *I am Dandy*, tiradas em 2011, no Reino Unido



Foto: Rose Callahan - Perfil oficial do Instagram @rcallahanphoto

O lançamento do livro, em 2013, revelou Pinsent como um dos integrantes mais jovens da publicação: 19 anos. O evento aconteceu em 17 de setembro na Gieves & Hawkes¹⁴, localizada no número 1 da famosa rua londrina Savile Row, que abriga os melhores ateliês de alfaiataria sob medida. Zack esteve presente, impecavelmente vestido com suas recriações históricas (figuras 9 e 10).

¹⁴ A empresa foi fundada pela fusão de Gieves (1785) – famoso fornecedor da Marinha Real Britânica – e Hawkes (1771) – o mais prestigiado alfaiate militar e da corte Britânica. Hoje é uma das maiores casas de alfaiataria que fornecem trajes para casas reais na Europa e em diversas partes do mundo para figuras públicas e do esporte.

Figuras 9 e 10 - Zack MacLeod Pinsent no lançamento do livro na Gieves& Hawkes. À direita, com outros dois integrantes do livro, Michael "Atters" Attree e Ray Frensham



Fotos: à esquerda, Site Dandyism.net; à direita, Flickr de Rose Callahan ¹⁵

Passados alguns anos da publicação e, agora cada vez mais crescentes e acessíveis, as redes sociais fizeram com que Zack MacLeod Pinsent fosse aos poucos sendo reconhecido ao redor do mundo.

O ano de 2019 talvez seja o mais importante na vida de Pinsent em relação ao reconhecimento de sua performance: a rede de notícias BBC o perfilou e, na sequência, ele foi noticiado e entrevistado por outros meios de comunicação, atingindo cada vez mais seguidores nas redes sociais.

¹⁵ Disponíveis em: à esquerda <http://www.dandyism.net/2013/09/19/party-on/>; à direita <https://www.flickr.com/photos/rosecallahan/9812165776>. Acesso em: 28 jun. 2021.

Figura 11 - Bastidores da gravação do vídeo da BBC (2019)



Foto: Instagram oficial de Zack MacLeod Pinsent (@pinsent_tailoring).
Postado em: 1 jul. 2019.

Na legenda original da postagem do Instagram de 1 de julho de 2019 (figura 11), ele destaca a importância da matéria para sua vida, dizendo:

Não posso agradecê-los o suficiente por me ajudarem a espalhar a mensagem de autoconfiança e autoestima. Apenas sejam vocês mesmos, porque é a única maneira de ser único! Estou em meio a uma tempestade de notícias, trabalhando com tantas mensagens, que não posso garantir que poderei responder a todos. Vou atualizar os preços no site também.”

3. O Zack MacLeod Pinsent performático

Meu nome é Zack MacLeod Pinsent, tenho 25 anos e não tenho ou uso qualquer roupa moderna. As pessoas dizem: “Nossa, isso é estranho”. Isto é estranho [nota da autora: no vídeo, um homem passa por ele vestindo roupas modernas]. Se eu gosto do que estou fazendo, por que mudar? (BBC, 2019).

Zack MacLeod Pinsent afirma que seu modo de vestir é apenas uma forma de expressão e não uma maneira de chamar a atenção. Para Richard Schechner (2003), no entanto, ele está performando sua vida cotidiana em um nível diferente, já que “na arte, o performer é aquele que atua num *show*, num

espetáculo de teatro, dança, música. Na vida cotidiana, performar é ser exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem” (p.25).

Por não ser ator, ele assume o papel de um performer¹⁶, que opta por trajes que muitas vezes são mantidos em locais e eventos restritos: Zack Pinsent os usa em todo e qualquer local que frequenta, seja para uma caminhada ou para executar tarefas cotidianas pelas ruas de sua cidade. Mesmo em visita a outras partes mundo (figura 12) ou nas fotos em família (figura 13), ele apresenta sua arte, seu modo de vestir e sua postura.

Figura 12 – Zack MacLeod Pinsent em visita à Disney (2019)



Foto: Instagram oficial de Zack MacLeod Pinsent (@pinsent_tailoring).
Postado em: 12 abr. 2021.

¹⁶ Segundo Pavis (2008), performer é “1. Termo inglês usado às vezes para marcar a diferença em relação à palavra ator, considerada muito limitada ao intérprete do teatro falado. O performer, ao contrário, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista, ocidental ou oriental, é capaz de realizar (*to perform*) num palco de espetáculo. O performer realiza sempre uma façanha (uma performance) vocal, gestual ou instrumental, por oposição à interpretação e à representação mimética do papel pelo ator; 2. Num sentido mais específico, o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro.” (pp.284-285)

Figura 13 - Foto em família de Zack MacLeod Pinsent



Foto: Daily Mail Online. Crédito: SWNS¹⁷.

Zack MacLeod Pinsent é tão fiel à sua performance que, em uma de suas postagens do ano de 2020, ele relembra quando esteve no hospital para tratamento da lesão em seu cotovelo direito – o que o afastou temporariamente da costura. Ele disse que, mesmo vestido com a camisola hospitalar, manteve a cartola e, posteriormente, usou uma tala feita de tecido nos moldes do século XIX (figura 14) – e não uma tala ortopédica moderna comum disponível no mercado.

¹⁷ Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-7187609/Modern-day-dandy-25-shuns-current-fashion-dress-1820s-gent.html>. Acesso em: 7 jul. 2021.

Figura 14 - Zack com o cotovelo quebrado (2020)



Foto: Instagram oficial de Zack MacLeod Pinsent (@pinsent_tailoring).
Postado em: 15 fev. 2020.

Essa sua peculiaridade de expressão faz com que algumas pessoas o achem estranho, ao mesmo tempo que desperta e aguça a curiosidade de muitas outras. Nada disso para ele é um problema:

Eu nunca me senti tão feliz por estar vestindo o que estou vestindo como uma forma de autoexpressão. Sabe? De qualquer forma, nunca foi uma coisa para chamar a atenção, embora eu esteja aqui na BBC. Acho que é sempre muito importante acreditar em você mesmo, o que parece uma coisa ridícula e é muito falado, mas às vezes vale a pena... Ocasionalmente você pode receber comentários estranhos de uma pessoa bêbada às três horas da madrugada, mas é só um bêbado às três da manhã. Mas não, acho que as pessoas realmente apreciam e se interessam, e podem até achar um pouco estranho, mas e daí? (BBC, 2019)

Figura 15 - Pessoas abordam Zack durante sessão de fotos para a matéria do site *The Argus*



Foto: Site The Argus¹⁸.

Segundo Pavis (2017), “o corpo do performer pretende não se oferecer como espetáculo e não representar nada além dele mesmo... o performer deve suportar nosso olhar: nós o transformamos em um ator, até mesmo em uma personagem, ainda que seja uma personagem interpretando um performer” (p.70), e complementa que,

Na autoperformance, o performer, além do fato de ser/estar no instante presente da cena, atua sempre ao lado, na sequência e no lugar de sua personagem: ele é uma persona, a máscara de um outro, imaginário e estranho, ainda que seja apenas para fabricar essa pessoa que ele foi e que o espectador exige a fim de fazer uma ideia dele. O jogo cênico e a encenação como organização espaço-temporal de uma ação deslocam e mudam os elementos reais, tornando-os não apenas ficcionais (inventados ou, ao menos, modificados e inverificáveis), mas também cênicos, lúdicos, artísticos, uma vez que artificiais e belos. O performer continua sendo, ou melhor, volta então a ser sempre um pouco ator, autor e narrador. Ele volta a sê-lo enquanto se esforça para baralhar as pistas cênicas, a fim de fazer crer que ele não representa nenhum outro senão ele próprio... Na autoperformance, o ator transforma os elementos verídicos, eles os põe em cena e põe em cena seu eu, a fim de ser convincente para o público e produzir ilusão. (PAVIS, 2017, p.44)

¹⁸ Disponível em: <https://www.theargus.co.uk/news/17745201.meet-zack-pinsent-modern-day-dandy-hove/>. Acesso em: 26 jun. 2021.

O que Zack MacLeod Pinsent faz é criar uma persona que diariamente subverte o modo usual do vestir masculino atual, substituindo por suas criações baseadas nas “roupas do dia-a-dia do início do século XIX.” (*The Guardian*, 2019)

4. Da performance do vestir à profissionalização do ofício de alfaiate histórico

Estendendo sua performance como a sua nova forma de viver, Zack MacLeod Pinsent teve que procurar novos meios para se abastecer de trajes.

Com a definição do que realmente gostava de vestir – trajes cotidianos do período Georgiano e Regência – e que não são peças encontradas facilmente em bom estado de conservação ou devidamente reconstruídas, houve a necessidade de estudar as modelagens históricas e, por fim, aprender o ofício de alfaiate:

Eu entrei no estilo Regência, porque fui convidado para um Baile da Regência em Londres e não tinha nada para vestir. Eu tentei fazer algo sozinho, mas percebi que era terrível, pois não conseguia encontrar os tecidos certos, então eu decidi pesquisar a história e desenvolver minhas próprias habilidades (THE GUARDIAN, 2019).

Para ele, “o período da Regência foi o último grito de diversão dos homens com a moda, quando as pessoas podiam se expressar exuberantes e coloridas. As jaquetas, *cravats*, calças – tudo isso é simplesmente maravilhoso de usar.” (THE GUARDIAN, 2019). Os pares de figuras 16-17 e 18-19 exemplificam dois casos de recriação de Pinsent. Ao comparar as imagens atuais dele com as históricas, é possível notar o quão próximas da “realidade” das gravuras do *Costume Parisien* (datadas do século XIX) elas são.

Figuras 16 e 17 - À esquerda, Zack MacLeod Pinsent em sua postagem de 16 jan. 2021 no Instagram; à direita, gravura datada de 1812



Fotos: à esquerda Instagram oficial de Zack MacLeod Pinsent (@pinsent_tailoring); e à direita em Zinneart¹⁹

¹⁹ Disponível em: <http://zinneart.blogspot.com/2014/03/mens-regency-fashion-1810-1815.html>. Acesso em: 5 jul. 2021.

Figuras 18 e 19 - À esquerda, Zack MacLeod Pinsent em sua postagem de 9 jul. 2021 no Instagram; à direita, gravura datada de 1817



Fotos: À esquerda, Instagram oficial de Zack MacLeod Pinsent (@pinsent_tailoring); à direita, Blog Zinneart²⁰

Atualmente, ele não confecciona apenas trajes para uso pessoal ou somente do período que adotou como modo de vestir. Ele é um alfaiate histórico profissional e proprietário da Pinsent Tailoring, localizada em 16-30 Hollingdean Road, Brighton, East Sussex, no Reino Unido.

Em seu ateliê, ele produz trajes femininos e masculinos do período de 1660 a 1920, sempre com a preocupação da precisão histórica, com os melhores materiais disponíveis no mercado e corte perfeito que só uma alfaiataria de qualidade pode oferecer. Há também um compromisso com a sustentabilidade, conforme pode ser visto na imagem abaixo (figura 20), retirada do site oficial da empresa.

²⁰ Disponível em: <http://zinneart.blogspot.com/2014/04/mens-regency-fashion-1815-1820.html>. Acesso em: 5 jul. 2021.

Figura 20 - Print do site oficial Pinsent Tailoring²¹



Foto: Pinsent Tailoring²²

Para Zack MacLeod Pinsent não importa qual será a finalidade do traje de seu cliente, desde que ele fique satisfeito com o resultado, conforme cita na entrevista da **BBC**:

Um dos meus clientes de Nova York queria apenas um *banyan* do século XVIII para usar em casa. Por que não? Na moda masculina, não há extravagância e cores suficientes. As roupas são história social. Então o que eu ganho com isso é trazer a este tempo o que faz as pessoas realmente felizes. Ver a alegria no rosto de alguém quando talvez pela primeira vez na vida vista algo feito especialmente para ele, e serve, eles ficarão felizes. Não existe um sentimento melhor. (BBC, 2019)

²¹ Tradução nossa:
Serviço pessoal

Em sua consulta na Pinsent, suas medidas e desejos específicos serão discutidos, atendendo às suas necessidades, seja para reconstituição militar, história viva, exibição precisa para museu, seu casamento ou diversão em geral. Você terá então uma prova individual de suas roupas escolhidas até que ambas as partes estejam satisfeitas com o resultado. Nada que valha a pena ser feito pode ser feito com pressa.

Nossos Objetivos

Aqui na Pinsent Tailoring, nós nos esforçamos para atingir Precisão Histórica em tudo o que fazemos, usando os tecidos disponíveis no momento da vestimenta que você deseja e usando técnicas de desenho e modelagem para chegar o mais próximo possível da história. Também pretendemos torná-lo o melhor que você possa ser, ajudando-o a construir confiança e a expressar a sua individualidade, sentindo-se bem e com boa aparência também.

Sustentabilidade

Aqui na Pinsent Tailoring, nosso objetivo é ajudar o planeta tanto quanto possível, usando apenas fibras 100% naturais obtidas o mais localmente possível no Reino Unido e na Europa. Também usamos o mínimo de plástico possível e pedimos aos fornecedores que façam o mesmo ao enviar qualquer coisa para nós. Todas as sobras são guardadas e reutilizadas em forros, entreteias e acolchoamentos, qualquer coisa muito pequena é usada para encher almofadas de alfinetes.

²² Disponível em: <https://www.pinsenttailoring.co.uk/>. Acesso em: 30 jun. 2021

Nas criações e execuções históricas, Pinsent defende que é um tipo de roupa que exige calma na execução, no estilo *slow fashion*, como acontecia nos séculos anteriores em que baseia suas criações, pois “Minhas roupas demoram tempo para serem feitas e tudo tem a ver com aprender a ser lento ao invés de comprar no *fast fashion*, que é antiético e, portanto, removido do processo de produção” (*The Guardian*, 2019).

Figura 21 - Zack MacLeod Pinsent recriando trajés



Foto: Instagram oficial de Zack MacLeod Pinsent (@pinsent_tailoring).
Postado em: 23 jan. 2021.

Outro cuidado que ele tem com suas criações é o uso de etiquetas que são inspiradas em etiquetas históricas e pregadas à mão, conforme pode ser visto na imagem editada abaixo (figura 22).

Figura 22 - Detalhe da etiqueta da Pinsent Tailoring



Foto: Instagram oficial de Zack MacLeod Pinsent (@pinsent_tailoring).
Postado em: 26 jan. 2018.

6. Considerações finais

O artista performático, ativista, escritor e educador mexicano Guillermo Gómez-Peña, no artigo *En defensa del arte del performance* (2005), cita que:

Tradicionalmente, o corpo humano, nosso corpo, não o palco, é nosso verdadeiro lugar para a criação e nossa verdadeira matéria-prima. É nossa tela em branco, nosso instrumento musical e livro aberto; nossa carta de navegação e mapa biográfico; é um recipiente para nossas identidades em transformação perpétua; é o centro do altar, por assim dizer. Incluindo nos casos em que dependemos demasiadamente de objetos, locais e situações, nosso corpo segue sendo a matriz da obra de arte.

Nosso corpo também é o centro absoluto do nosso universo simbólico - um modelo em miniatura da humanidade (*humankind* e *humanity* são a mesma palavra em espanhol: *humanidad*²³) - e, ao mesmo tempo, é uma metáfora do corpo sócio-político mais amplo. Se formos capazes de estabelecer todas essas conexões em frente a um público, com sorte, outros também se reconhecerão em seus próprios corpos. (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p.204)

Dessa maneira, desde seus catorze anos, o alfaiate Zack MacLeod Pinsent vem “pintando sua tela” diariamente em uma performance cotidiana; sempre aprimorando sua persona de *gentleman*, subverte primeiramente a ordem considerada “natural” de vestir-se com roupas modernas quando usa

²³ “Em inglês, a palavra *humankind* significa humanidade, raça humana, gênero humano; e *humanity* é

humanidade de natureza humana, assim como as características e atributos humanos. No texto original em inglês, escrito por Guillermo Gómez Peña, está escrito em espanhol.” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 204)

diariamente trajes recriados baseados nas roupas usadas pelos homens do século XIX; posteriormente, o uso de tecnologias disponíveis no século XXI como facilitadores seja no trabalho, no uso de objetos pessoais e até mesmo na divulgação de seu trabalho.

Por fim é possível inferir que a performance de Zack esteja longe de acabar e talvez o acompanhe até o final de sua vida. Quando questionado sobre o futuro, ele diz que “eu nunca tive o desejo de me vestir normalmente. Eu fiz isso durante vários anos e eu odiava, então qual a vantagem de retroceder quando se tinha avançado?” (BBC, 2019) e complementa em outra entrevista: “você é quem você é e tem que seguir em frente; me sinto muito confortável com o que visto e como me visto... Não vejo jeans no meu futuro. Se é que vejo alguma coisa, vejo algo mais extremo.” (THE GUARDIAN, 2019)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALLAHAN, Rose e ADAMS, Nathaniel. **I am Dandy: the Return of the Elegant Gentleman**. Gestalten, 2013.

BBC. **The Brighton tailor whose identity became his business**. Londres, 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/av/uk-england-sussex-48757020>. Acesso em: 20 jun. 2021.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n.24, p.199-226, jul./dez. 2005. Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a10v1124.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2021.

GUARDIAN, The. **‘I don’t see jeans in my future’: the people who wear complete historical dress – every day**. Londres, 2019.

Disponível em: <https://www.theguardian.com/fashion/2019/jul/04/i-dont-see-jeans-in-my-future-the-people-who-wear-complete-historical-dress-every-day>. Acesso em: 20 jun. 2021.

KOUDELA, Ingrid Dormien; JUNIOR, José Simões de Almeida. **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

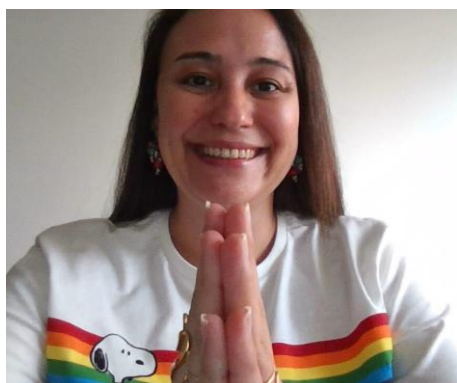
PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** O PERCEVEJO – ano 11, n.12, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003.

VIANA, Fausto Roberto Poço. **Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion.** São Paulo: ECA USP, 2017. Disponível em:

<http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/165/151/726-1>. Acesso em: 18 jun. 2021.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Maria Eduarda Andreazzi Borges: mestranda em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), especialista em Moda & Criação pela Faculdade Santa Marcelina e graduada em Comunicação Social – Habilitação em Rádio e TV. É integrante do Núcleo de Pesquisa Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia e também do Fayola Odara – Grupo de Pesquisas Estéticas Culturais Africanas e Afro Diaspóricas – USP.

mariaeduardapesquisa@gmail.com

Capítulo 8

FECAL MATTER: TRAJE, PERFORMANCE E INADEQUAÇÃO

Fecal Matter: costumes, performance and inadequacy

Cardoso, Renata; Doutora em Artes; Universidade Federal da
Bahia; renatacs@gmail.com

1 Introdução

No ano de 2020, a National Gallery of Victoria¹ – a mais antiga galeria de arte da Austrália, fundada em 1861 – inaugurou uma exposição chamada *Skin heel boots*. A obra mostrada era um par de botas de silicone que simulava, de maneira hiper-realista, um par de pernas e pés, com saltos em formato de chifres (ver figura 1). A criação é assinada pela dupla *Fecal Matter*, objeto de estudo deste artigo. A exibição foi apresentada pela galeria da seguinte maneira:

Skin heel boots 2020 é o resultado do interesse da *Fecal Matter* em formas não cirúrgicas de modificação corporal para imaginar uma identidade pós-humana. Fabricadas por meio de um processo de moldagem e pintura em colaboração com a artista Sarah Sitkin, as botas compreendem uma "pele" de silicone hiper-realista enxertada em uma plataforma elevada de Perspex. Porém aqui o realismo dos dedos dos pés, tornozelos, joelhos e músculos das pernas é contrabalançado pela mutação física: chifres curtos e protuberantes e extensões carnudas do calcanhar. Nesse sentido, as botas *skin heel* podem ser entendidas como um meio de traduzir a liberdade do mundo digital, onde o *self* pode ser manipulado e editado de forma fácil e infinita, para o offline. Para a *Fecal Matter*, a moda é uma forma de desafiar os papéis normativos sociais e de gênero e especular sobre o que significa ser humano. Ela ressalta a mensagem diária da dupla "seja quem você quiser e viva livremente". Seja transformador.²

Figura 1 - Exposição Skin Heel Boots



Fonte: <https://www.ngv.vic.gov.au/fecal-matter-skin-heel-boots/>

¹ <https://www.ngv.vic.gov.au>

² Disponível em: <https://www.ngv.vic.gov.au/fecal-matter-skin-heel-boots/>. Acesso em: 15 jun. 2021.

Fecal Matter (Matéria Fecal, em português) é o nome do duo canadense formado por Hannah Rose Dalton e Steven Raj Bhaskaran. Parceiros na vida e no trabalho, eles atuam como DJs, estilistas e designers. Dalton nasceu na Nova Zelândia e cresceu em Montreal. Bhaskaran é de Montreal, viveu na Guiana por uma década e retornou à sua cidade natal. Os dois se conheceram na Escola de Moda³, em Montreal, se aproximaram e descobriram que compartilhavam perspectivas e histórias semelhantes. Juntos, desenvolveram uma marca de roupas e acessórios que leva o nome da dupla. Além disso, o casal de artistas utiliza a rede social Instagram como plataforma para a construção de “uma estética alienígena única, que questiona o que significa ser humano através do uso de fotografia, cabelos, maquiagens, roupas e próteses”⁴, e essa talvez seja a faceta mais conhecida do trabalho deles.

Por meio de suas fotografias e, principalmente, das roupas e maquiagem utilizadas, os artistas desenvolveram um estilo peculiar e marcante, carregado de questionamentos e posicionamentos relacionados à normatividade de gênero, práticas de consumo e adequação aos padrões de moda e beleza vigentes, vinculados e divulgados em veículos midiáticos, dentre outros temas. Nesse caso, os trajes usados pela dupla estão diretamente ligados à construção de suas identidades e com mecanismos de subversão e negociação de fronteiras simbólicas, como aponta Diana Crane⁵:

O vestuário, sendo uma das formas mais visíveis de consumo, desempenha um papel da maior importância na construção social da identidade. A escolha do vestuário propicia um excelente campo para estudar como as pessoas interpretam determinada forma de cultura para seu próprio uso, forma essa que inclui normas rigorosas sobre a aparência que se considera apropriada num determinado período (o que é conhecido como moda), bem como uma variedade de alternativas extraordinariamente rica. Sendo uma das mais

³ LaSalle College. <https://www.lasallecollege.com/> Acesso em: 15 jun. 2021.

⁴ Disponível em: <https://www.ngv.vic.gov.au/fecal-matter-skin-heel-boots/>. Acesso em: 3 jun. 2021.

⁵ Socióloga, professora emérita de Sociologia na Universidade da Pensilvânia, especializada em Sociologia da Cultura, das Artes e da Mídia, e autora de diversos livros sobre moda e sociologia.

evidentes marcas de status social e de gênero – útil, portanto, para manter ou subverter fronteiras simbólicas –, o vestuário constitui uma indicação de como as pessoas, em diferentes épocas, veem sua posição nas estruturas sociais e negociam as fronteiras de status. (CRANE, 2006, p. 21)

A inadequação a padrões preestabelecidos, a não conformidade e a necessidade de ruptura são pontos focais nos trabalhos e na construção da aparência do duo, que busca romper fronteiras em áreas diversas. A pesquisa parte do pressuposto de que a maneira como estes artistas se apresentam publicamente já carrega em si mesma todas essas discussões, aproximando a vida cotidiana de ambos da performance artística, borrando também essa fronteira.

Figura 2 – Hannah Rose Dalton usando um par de *Skin Heel Boots*



Fonte: <https://www.vogue.com/article/fecal-matter-releases-photoshopped-skin-heels-for-real-life>

Richard Schechner⁶ (2013a) entende que, tanto culturalmente quanto historicamente, não existem limites fixos a respeito do que é performance; nesse sentido, há uma

⁶ Um dos fundadores dos Estudos da Performance, é um teórico da performance, diretor teatral, autor, e professor universitário na Escola de Artes Tisch, da New York University.

noção subjacente de que “qualquer ação que seja emoldurada, apresentada, destacada ou demonstrada é uma performance” (SCHECHNER, 2013a, p. 2). O autor explica que:

As performances acontecem em diferentes instâncias e maneiras. Performances podem ser construídas como “amplo espectro” ou “continuum” de ações humanas, variando desde ritual, jogos, esportes, entretenimento popular, artes performativas (teatro, dança, música), e performances da vida cotidiana para a encenação de papéis sociais, profissionais, de gênero, raça e classe, e para a cura (de xamanismo à cirurgia), a mídia e a internet. (Idem, p. 2,3)

Schechner (2013b) elenca ao menos oito situações nas quais performances ocorrem – tanto de maneira separada quanto sobreposta. São elas: na vida cotidiana (ao cozinhar, socializar, ou apenas viver); nas artes; nos esportes e outros entretenimentos populares; nos negócios; na tecnologia; no sexo; nos rituais (sagrados ou não); e nos jogos ou brincadeiras. Todas essas categorias podem ser revisadas e expandidas, e representam exemplos de casos em que as ações podem ser executadas como performances, ou compreendidas como tal.

O que faz com que uma ação executada seja identificada como performance é o contexto social e histórico, as convenções, os usos e as tradições. Só é possível determinar o que é uma performance levando-se em conta circunstâncias culturais específicas (SCHECHNER, 2013b). Nesse sentido, não há um aspecto peculiar contido em cada atividade que possa qualificá-la ou desqualificá-la como performance; essa determinação é sempre circunstancial, logo, qualquer expressão pode ser compreendida como uma performance, ou analisada como ela. O autor acrescenta ainda que “do ponto de vista da prática cultural, algumas ações serão consideradas performances e outras não; e isso vai variar de cultura para cultura, período histórico para período histórico” (Idem). As performances artísticas, por exemplo, são propositalmente executadas como performances; mas mesmo aquelas obras que não são realizadas com o propósito primeiro de serem reconhecidas e identificadas como performances, ainda assim podem ser estudadas e entendidas do ponto de

vista da performance. Dessa forma, considero que os estudos da performance forneçam uma boa lente para afinar o olhar em relação ao trabalho da dupla *Fecal Matter*. Schechner (2013a) chama atenção para o fato de que, geralmente, os projetos inseridos no bojo dos estudos da performance têm como característica a manifestação de ideias contrárias a ideologias, organizações e figuras hierarquicamente sedimentadas; embora isso não seja uma regra, é usual que tais projetos demonstrem um caráter crítico e questionador, ou até mesmo contestador. E completa: “Como campo, os estudos da performance simpatizam com o que é *avant-garde*, marginal, excêntrico, minoritário, subversivo, torto, *queer*⁷, pessoas de cor, e anteriormente colonizadas” (SCHECHNER, 2013a, p. 4).

Figura 3 – Dalton à esquerda, Bhaskaran à direita



Fonte: <https://www.vogue.com/article/fecal-matter-releases-first-collection>

⁷ Queer (em português, “excêntrico”, “insólito”) é uma palavra proveniente do inglês usada para designar pessoas fora das normas de gênero, seja pela sua orientação sexual, identidade ou expressão de gênero, ou características sexuais. O termo é frequentemente utilizado para representar pessoas lésbicas, gays, bissexuais e transgênero, entre outras com identidades remetentes à sigla LGBTQIA+. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Queer>. Acesso em: 30 jun. 2021.

Partindo dos pressupostos aventados por Schechner, considero que o duo investigado nesta pesquisa atua justamente na sobreposição das duas primeiras categorias de performance elencadas anteriormente: no cotidiano e nas artes. A dupla traz para sua vida cotidiana aspectos performáticos intencionalmente artísticos, e um dos elementos mais marcantes dessa construção é justamente o uso de trajes não convencionais.

Fausto Viana (2017), ao pesquisar a catalogação de têxteis e trajes em diversos museus, propõe um esquema de classificação que é bastante útil para entendermos as categorias pelas quais as vestimentas podem ser analisadas e compreendidas. A partir de três grandes grupos – religioso, militar e civil – são pensadas outras subdivisões que dão conta do vestuário em seus múltiplos usos e funções. A este trabalho interessa a categoria de traje civil, que abarca “trajes de uso cotidiano dos civis” (VIANA, 2017, p. 47). Essa categoria se divide em outras dez, das quais duas serão utilizadas aqui: traje social e traje de cena.

O social “é a indumentária das atividades sociais. São as roupas dos eventos sociais, como festas, reuniões e casamentos. Mas também abrange as roupas usadas pelos civis no dia a dia” (Idem, p. 48); já o traje de cena seria “a indumentária das artes cênicas. O termo, mais amplo que traje teatral, pode abranger trajes de teatro, cinema, dança, circo, mímica e *performance*” (Ibidem). Por essa classificação, compreendo que as roupas com as quais os artistas inspiradores desta pesquisa se apresentam em público são uma justaposição entre as categorias traje social e traje de cena, por dois motivos principais: corroborando a argumentação de Schechner, é possível enxergar toda e qualquer exposição do duo como performance – e nesse caso, estou considerando como aparição pública especialmente participações em programas de televisão, entrevistas e fotografias publicadas no Instagram, que é a plataforma utilizada por eles para exposição de fotos cotidianas e trabalhos artísticos.

Figura 4 – Dalton e Bhaskaran participando do *talk show* *La semaine des 4 Julie*



Fonte: <https://www.instagram.com/matieresfecales/>

E, mesmo que considerássemos como performance apenas as apresentações declaradamente artísticas de Dalton e Bhaskaran, deixando de fora ações cotidianas, como um passeio na rua ou uma *selfie* tirada em casa e publicada nas redes sociais, é possível perceber que, mesmo nas atividades rotineiras, eles aparecem com trajes que muitas vezes carregam em si aspectos de teatralidade, de criação de personagem; a construção da aparência desses artistas é calcada na formação de uma identidade visual bastante demarcada e singular, como se estivessem sempre prontos a subir em um palco ou gravar uma cena, por exemplo. Além disso, os trajes com os quais eles se exibem publicamente abarcam outra dimensão – a da moda, como fenômeno social complexo que se relaciona com diferentes esferas da vida humana na contemporaneidade, como avalia Daniela Calanca:⁸

Ao se propor uma definição da moda como lógica complexa que permeia a vida social, cultural e estética, impõe-se a exigência de avaliar, simultaneamente, uma multiplicidade de elementos fundamentais. De fato, a promoção da individualidade, o grande investimento no modo de aparecer, a estetização das formas e a modernização podem ser

⁸ Docente de História da Indumentária e da Moda na área de História Social da Universidade de Bolonha.

considerados hoje os traços principais do fenômeno da moda. De modo particular, modernização e modernismo, ou seja, a consciência das rupturas com o passado e da vontade coletiva de torná-las próprias, são conceitos basilares. Substituindo a centralidade do passado pela centralidade do presente, a moda opera uma fratura radical na ordem do tempo legítimo. (CALANCA, 2008, p. 73)

Considero, então, que as roupas usadas pelo duo – levando em conta as diferentes dimensões e classificações que um mesmo traje pode abarcar – é um elemento de peso e importância para a construção da aparência da dupla, e para a transmissão das ideias e questionamentos presentes em seus trabalhos. A vestimenta aqui fala alto, dando voz a diversos discursos, transformando as performances cotidianas em artísticas.

1.1 *Fecal Matter*: marca e estilo

A marca canadense multidisciplinar *Fecal Matter* foi criada pelos designers Steven Raj Bhaskaran (n.1993 no Canadá) e Hannah Rose Dalton (n.1995 na Nova Zelândia). A dupla se uniu pela paixão por ideias não censuradas e pensamento crítico de design; o nome de sua marca é um comentário direto sobre o ciclo de consumo da moda e o vazio do materialismo. Rejeição a padrões de beleza restritivos e binários de gênero é uma temática chave em suas práticas. Usando a mídia social como plataforma, Bhaskaran e Dalton constroem uma estética sobrenatural única que questiona o que significa ser humano por meio do uso de fotografia, cabelo, maquiagem, roupas e próteses.⁹

Hannah Rose Dalton e Steven Raj Bhaskaran mantêm dois perfis na rede social Instagram: @fecalmatterworld¹⁰ é a conta na qual publicam fotos das roupas e acessórios que criam e comercializam virtualmente. Já em @matieresfecales¹¹, o casal, que em 2021 completou sete anos de relacionamento, publica imagens de seu cotidiano e de

⁹ Disponível em: <https://www.ngv.vic.gov.au/fecal-matter-skin-heel-boots/>. Acesso em: 15 jun. 2021

¹⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/fecalmatterworld/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

¹¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/matieresfecales/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

seus trabalhos digitais. Este foi o perfil mais consultado durante esta investigação. Desde a primeira postagem, datada de 5 de março de 2016, até junho de 2021, momento em que este artigo era escrito, é possível perceber a trajetória artística percorrida pelo casal.

As primeiras imagens mostram principalmente produções de moda, trajes e experimentos com maquiagens e acessórios, mas ainda sem intervenção digital. Nesse período, o casal se apresenta com um de seus aspectos peculiares: os dois mantêm sempre a cabeça raspada, e frequentemente fazem uso de apliques ou perucas. Além de deixá-los parecidos, a ausência de cabelo traz um dos elementos recorrentes na poética artística dos dois, que é a não conformidade de gênero. Em diversas entrevistas, Steven Raj Bhaskaran se identifica como uma pessoa não binária, e muitos dos trabalhos da dupla mostram corpos digitalmente modificados que exacerbam ou anulam características usualmente associadas à feminilidade ou à masculinidade, revelando um sentimento de inadequação do próprio corpo, e/ou uma rejeição a padrões preestabelecidos.

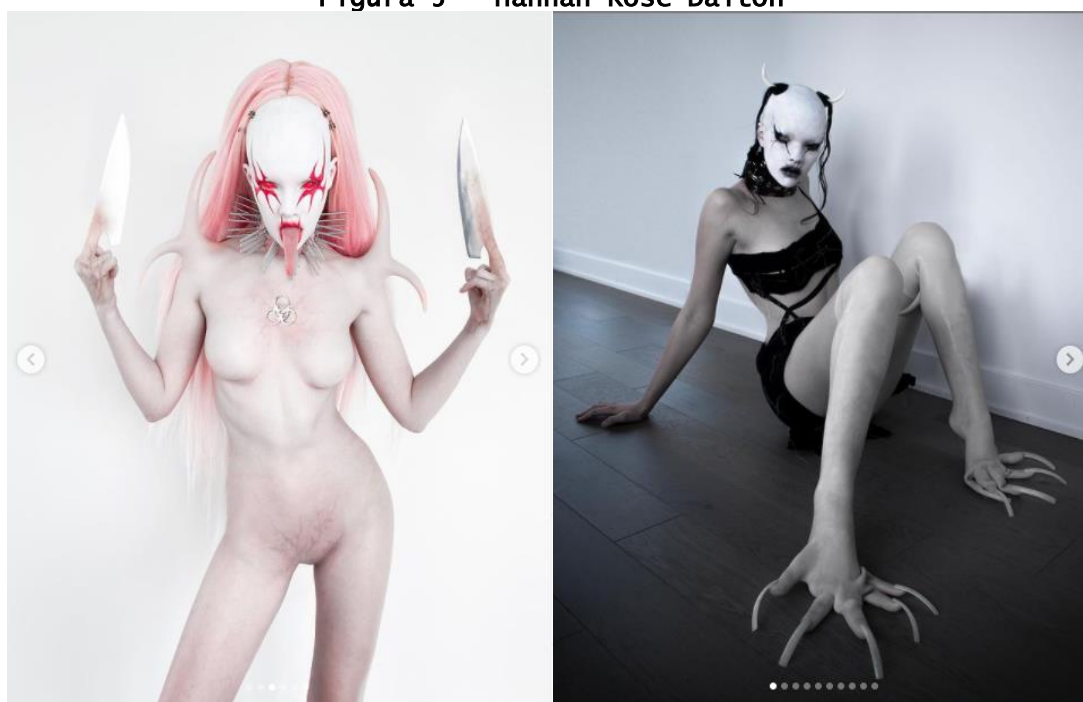
Nas fotografias em que Hannah Rose Dalton está sozinha, essa sensação de inadequação do corpo aparece também como discussão em relação ao peso que o corpo feminino deveria ter. A imagem que Dalton parece enxergar ao se olhar no espelho não corresponde ao que ela é de fato. As primeiras cenas com manipulação digital mostram Dalton com o corpo alterado para parecer menor ou maior do que realmente é, e ainda a apresentam com feições infantis. A artista conta que demorou para sentir-se confortável ao se exibir ao mundo da maneira como gostaria, e que reflete quem ela é por dentro:

[...] ao sair do colégio, eu não tinha uma identidade visual e sentia dificuldades em expressar meu eu interior no meu eu exterior. A mídia força sobre nós uma única visão de como uma mulher deve se parecer. Por um tempo, comprei essa identidade visual sem alma para mascarar meu eu interior. Era quase como uma camada protetora em público. Mas no meu quarto eu estava costurando, criando, fazendo pesquisas, coisas que não ousaria expressar para os outros

naquele momento. Eu tinha medo de julgamento, exclusão, perguntas e solidão.¹²

Posteriormente, com o desenvolvimento dos trabalhos dos artistas, essa inadequação vai se expandir e se tornar desconexão da própria condição humana, como se o casal não se identificasse com a vida no planeta no estágio em que a raça humana se encontra. Termos como pós-humanos, transumanos e alienígenas são usados pela dupla para definir como se sentem e se enxergam.

Figura 5 – Hannah Rose Dalton



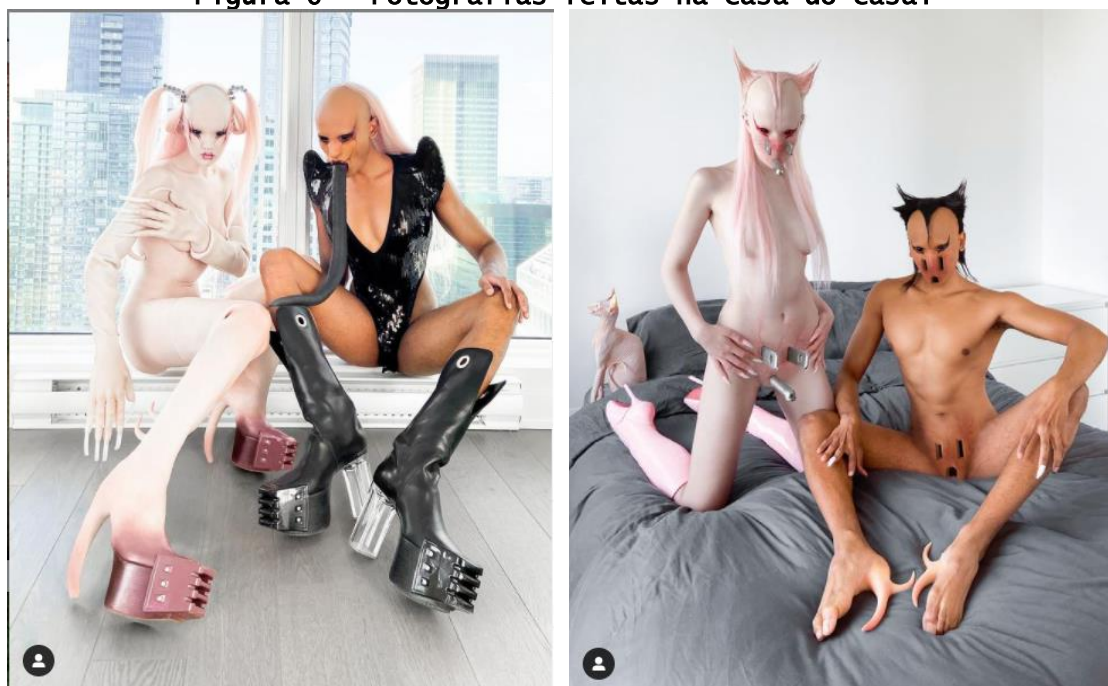
Fonte: <https://www.instagram.com/matieresfecales>

As características visuais já experimentadas pelo casal – cabeças raspadas, corpos digitalmente modificados – continuam a ser exploradas, e a elas juntam-se outras, que exacerbam a ideia de seres alienígenas: o uso de lentes de contato do tipo esclerais, que ocupam toda a parte branca do globo ocular, maquiagem artística, próteses feitas de silicone, que simulam um corpo humanoide, porém com elementos agregados. Essas peças artificiais podem vir no

¹² Disponível em: https://i-d.vice.com/en_uk/article/zmg9nw/fecal-matter-are-redefining-beauty-with-their-alien-realness. Acesso em: 15 jun. 2021.

formato de luvas, por exemplo, conferindo uma forma não-humana às mãos de Dalton; ou no modelo de sutiã que traz em sua estrutura uma espécie de chifre pontudo de pele nos seios; ou no desenho das botas, itens icônicos da dupla. Aliás, as botas utilizadas por Dalton e Bhaskaran se tornaram marcas distintivas da construção de suas aparências. Com muita frequência, os eles aparecem com aquelas de cano altíssimo, até a coxa, feitas de silicone, de maneira a simular a própria pele de quem veste. As botas imitam a cor da pele e o formato dos pés dos artistas, e possuem ainda partes agregadas como chifres ou esporas nos calcanhares e tornozelos.

Figura 6 – Fotografias feitas na casa do casal



Fonte: <https://www.instagram.com/matieresfecales>

Essas botas surgem como uma vontade da dupla de trazer para a vida real o imaginário que desenvolvem digitalmente. Os corpos deformados viraram parte importante da poética visual da dupla, e conforme o trabalho com moda e vestuário foi crescendo, aumentou também o desejo de materializar na fisicalidade a fantasia virtual.

O duo considera que seu estilo não é uma questão estética e seus trajes não são figurinos, mas sim uma

extensão das próprias peles¹³. Em uma entrevista realizada em 2019 para a revista virtual *Interview Magazine*¹⁴, Dalton e Bhaskaran falam sobre essa vontade de levar suas criações estilísticas virtuais para o mundo concreto, dos desafios que encontram ao fazer isso, e de como é importante para eles viver cotidianamente a fantasia criada digitalmente.

Estamos ultrapassando os limites do que é um corpo humano. Por meio do Photoshop, e por meio de qualquer coisa virtual, você é realmente capaz de manipular o corpo e até mesmo as roupas. A criatividade pode ser livre virtualmente. Mas, para nós, especificamente, isso atrapalhou um pouco nossa criatividade em termos da vida real, porque é tão mais fácil apenas criar algo virtualmente, e então deixar que viva virtualmente. É muito importante fazer o trabalho na vida real. A gente realmente vive essa vida livre na nossa vida real. A gente se monta¹⁵. Amamos viver a fantasia¹⁶.

Para o casal de artistas, trazer suas criações digitais para a vida real tem um impacto muito maior do que se apenas mantivessem as experiências virtuais. Agindo assim, acabam por abrir caminho para que outras pessoas enxerguem maneiras de viver mais livremente suas próprias fantasias, como afirma Dalton: “nós estamos tentando dar esperanças a um monte de gente no mundo que sente como se a realidade nunca fosse livre o suficiente ou os aceitasse pelo que eles realmente desejam ser”¹⁷. Bhaskaran completa:

Então em vez disso, essas pessoas só vivem essa fantasia em suas cabeças, mas na verdade nunca a vivem na vida real. Há muita segurança em viver virtualmente. Nós nos concentramos em dar vida a essas fantasias, porque não só nos ajuda a sentir que estamos fazendo algo que tem mais peso e que é poderoso, mas também podemos com certeza perceber que

¹³ Disponível em <https://www.coeval-magazine.com/coeval/fecal-matter>. Acesso em: 15 jun. 2021.

¹⁴ <https://www.interviewmagazine.com>

¹⁵ “Se montar” ou “montação” é uma gíria utilizada principalmente por *drag queens* e por pessoas LGBTQIA+ para designar o processo de preparar-se para apresentação pública, em relação ao ato de vestir-se e maquiarse.

¹⁶ Disponível em: <https://www.interviewmagazine.com/fashion/fecal-matter-wants-you-to-live-and-afford-their-fantasy>. Acesso em: 30 out. 2020.

¹⁷ Idem

isso tem um impacto nas comunidades e nas pessoas ao nosso redor¹⁸.

Retomo aqui o pensamento de Schechner: “performances marcam identidades, aceleram o tempo, remodelam e adornam o corpo e contam histórias” (2013b, p. 28-29). O autor acredita que tanto performances artísticas e/ou rituais quanto as performances do cotidiano são executadas a partir de treino e ensaio, configurando-se comportamentos atitudes que as pessoas repetem seguidamente. E afirma que, assim como se espera de uma performance artística, “a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e prática, de aprendizagem de partes específicas de comportamento culturalmente apropriados, de ajustar e desempenhar seus papéis de vida em relação às circunstâncias sociais e pessoais” (Idem).

1.2 O cotidiano exibido como performance artística

Acredito que, hoje, com o avanço das redes sociais, as performances do cotidiano naturalmente acabam adquirindo aspectos de performances artísticas – considerando-se como tal aquelas intencionalmente planejadas e executadas como arte, que demandariam elementos como, por exemplo, um roteiro de ações preestabelecidas, figurinos e maquiagem apropriadas, espaço físico adequado ao trabalho desempenhado, preparado e escolhido especialmente para essa apresentação, e presença de público, entre outros recursos possíveis.

Se considerarmos o fato de que nas redes sociais as ações cotidianas estão sendo frequentemente exibidas, e mais ainda, se levarmos em conta que vários desses atos habituais são de fato produzidos, preparados e ensaiados (e aqui poderíamos abrir várias discussões em relação ao que é apresentado nas redes sociais como vida rotineira e espontânea, mas não vem ao caso neste artigo) essa fronteira entre o cotidiano e o artístico fica ainda mais borrada.

¹⁸ Ibidem.

Para Schechner, essas fronteiras são sempre obscuras, e as pessoas passam de um lado a outro desempenhando diferentes papéis a cada momento:

Não há limites claros separando a vida cotidiana da família e dos papéis sociais, ou os papéis sociais dos papéis de trabalho, o transe do ritual da igreja, a atuação no palco da atuação fora do palco, e assim por diante. Eu os separo para fins de ensino. Além disso, uma pessoa pode “pular” de uma categoria para outra - da vida diária ao transe, do ritual ao entretenimento, de um papel da vida cotidiana a outro. Mudanças repentinas são comuns. Normalmente, uma pessoa sabe quando está desempenhando um papel e quando está “sendo ela mesma”. “Ser eu mesmo” é me comportar de uma maneira relaxada e sem defesas - mas, para outras pessoas, até mesmo esse tipo de conduta fácil pode se desenrolar como uma performance. “Performar a mim mesmo” significa assumir a aparência (roupas, comportamento etc.), voz e ações de Mãe ou Amigo, Encanador ou Médico, e assim por diante. Algumas pessoas trabalham muito para desempenhar um dos “grandes papéis” da sociedade, como Juiz, Senador ou Estrela de cinema. Outros têm um grande papel atribuído a eles, como Sobrevivente da Catástrofe, Pai Enlutado, Vencedor da Loteria ou até mesmo Rei. E algumas pessoas trabalham duro para ser “apenas eu”, isto é, performar a si mesmas. A maioria das pessoas, na maioria das vezes, sabe a diferença entre representar um papel social e representar um papel no palco - vestir as roupas, fazer os gestos, proferir as palavras e talvez até sentir as emoções dos personagens em um drama. (SCHECHNER, 2013b, p. 171)

Em relação à dupla Fecal Matter, considero que a distinção entre representar um papel social e outro no palco é fluida - pensando o palco não como espaço físico, mas simbólico. Mesmo quando estão desempenhando “apenas” um papel social, há a construção artística de personagens que simbolizam o “performar a mim mesmo” que Schechner menciona. Eles se propõem a viver no dia a dia uma fantasia criada artisticamente, o que torna suas performances do cotidiano sejam também, de alguma maneira, artísticas. Outros traços comuns às performances artísticas que podem ser encontrados nos atos rotineiros da dupla, é a presença de um ou mais discursos embasando a ação; ideias propagadas, questionamentos levantados, debates em andamento expressos pelas atitudes, e pela construção visual das aparências muito calcada nos trajes e na maquiagem.

1.3 Inadequação como princípio criativo

A falta de liberdade e de pensamento crítico na sociedade é uma ideia que permeia com frequência o discurso da dupla, que encontrou na construção de sua aparência e dos produtos que vende uma maneira de discutir permanentemente essas questões. Daniela Calanca constata que “o vestuário remete sempre às estruturas e aos conflitos sociais. Isso significa analisar como o vestir-se relaciona-se com os vários comportamentos: o dado básico não é o vestuário como tal, mas a relação que se estabelece com ele” (CALANCA, 2008, p. 23, 24). Desse modo, o duo assume com o vestuário uma relação de discurso – os trajes usados são manifestos ideológicos do que eles defendem. Podemos pensar que todo vestuário desenvolve com seu usuário essa relação discursiva, na medida em que a roupa que usamos sempre expressa de alguma maneira aquilo que acreditamos. No entanto, enquanto algumas peças de roupa expressam ideias em forma de sussurros, considero que os trajes do casal gritam em alto e bom som discursos sobre inadequação para quem quiser ouvir.

Figura 7 – Imagem de lançamento da coleção *Faith of the Fallen*



Fonte: <https://www.vogue.com/article/fecal-matter-releases-first-collection>

Tanto Dalton quanto Bhaskaran afirmam que se sentiam diferentes desde crianças, encontrando dificuldades para se adequar a grupos, e sendo alvos de críticas e julgamentos; consideram que o duo *Fecal Matter* nasceu do encontro de duas pessoas que viviam com medo e sentiam vontade de ver certas mudanças no mundo, ao mesmo tempo em que queriam ajudar outras pessoas que também não se sentissem seguras em suas expressões pessoais¹⁹. O trabalho da dupla tece críticas ao consumo exacerbado e passivo, aos padrões de beleza estabelecidos, e objetiva provocar a sociedade:

Não se trata de buscar atenção vestindo uma roupa fodida e assustando as pessoas para obter uma reação delas apenas por diversão. É uma tática para acordar as pessoas do "coma do cliente" em que estamos todos. Nós, como sociedade, somos pressionados a levar uma vida que envolve tanto consumo. A mídia nos alimenta com o que eles querem e muitas pessoas apenas consomem passivamente. Dê um passeio pelo centro de

¹⁹ Disponível em: <https://www.coeval-magazine.com/coeval/fecal-matter>. Acesso em: 15 jun. 2021.

qualquer cidade ou lugar em que more, e você notará como as pessoas são parecidas, na aparência e nas ações. É como se usassem uniformes. Para nós, acreditamos que é importante mostrar a essas pessoas diferentes perspectivas de beleza. Eles precisam saber que têm uma escolha. Eles têm mais opções do que a Zara ou a H&M estão oferecendo. Mais opções do que ser heterossexual e querer ser um contador rico. Isso é o que realmente é provocar a sociedade, é a intenção de ser você mesmo na esperança de ajudar os outros a se encontrarem. O aspecto da provocação é tentar impedir que este mundo fique entorpecido e, francamente, tedioso²⁰.

Diana Crane analisa como o vestuário, ao participar da construção da identidade social dos indivíduos, opera também como estratégia de negociação de fronteiras de status, e avalia que “as modificações no vestuário e nos discursos acerca dele indicam mudanças nas relações sociais e tensões entre os diferentes grupos sociais que se apresentam de forma diferente no espaço público” (CRANE, 2006, p. 24). A autora compreende que:

Em qualquer período, o conjunto de discursos sobre vestuário inclui aqueles que sustentam a conformidade com as concepções dominantes dos papéis sociais e os que expressam as tensões sociais que forçam os conceitos amplamente aceitos de papel social a tomar novas direções. Esses últimos englobam as perspectivas de grupos marginais que buscam aceitação para maneiras de vestir consideradas marginais ou fora dos padrões, especialmente no que tange à sexualidade, segundo as concepções de status ou gênero dominantes. Cada discurso é sustentado por grupos sociais específicos. Cada qual tem sua área de influência, seus líderes e seguidores, assim como sua linguagem visual, expressada através de usos e costumes em vestuário. Os discursos que expressam normas e valores culturais dominantes são apoiados por grupos mais poderosos, enquanto os que expressam normas marginais ou subculturais têm a sustentação de minorias e de grupos considerados, de certa forma, socialmente marginais, como artistas e intelectuais. Com o tempo, o impacto social de cada discurso muda à proporção que as transformações econômicas e sociais criam um ambiente mais ou menos favorável. (CRANE, 2006, p. 198)

Bhaskaran conta que a reação das pessoas em relação ao trabalho que realizam nem sempre é de apoio; com frequência, eles recebem manifestações de ódio, tanto na rua quanto de maneira digital. O artista lida também com o racismo presente em seu cotidiano: “As pessoas não entendem o que fazemos,

²⁰ Idem.

elas querem pintar a imagem de que somos uma dupla artística branca e privilegiada, quando, na verdade, sou meio cingalês e meio guianense. Ainda hoje, sofro extrema violência devido à minha cor de pele e expressão de gênero.”²¹ A pauta antirracista aparece com frequência nas ações da dupla, e em seus posicionamentos públicos. Bhaskaran afirma que teve uma infância pobre, cresceu em um lar opressor e abusivo, e temia pela própria vida todos os dias. Desde criança sonhava em se tornar um artista famoso e escapar da realidade que naquele momento se fazia presente em sua vida, e para isso, lutou para dar vida aos seus sonhos.

É difícil ser uma pessoa de cor que desafia o gênero e a conformidade nesta sociedade. Fui ferido física e mentalmente tantas vezes pelo ódio por causa de quem eu sou, mas não vou desistir de lutar por aquilo em que acredito. Espero que minha jornada esteja longe de terminar e continuarei a crescer e compartilhar alegria através das minhas criações. Eu só quero encorajar todos vocês a continuar perseguindo a liberdade e nunca desistirem de si mesmos.²²

Considerações finais

Como visto, o trabalho da dupla não se resume à moda, à fotografia ou à performance apenas; é um apanhado de todos esses elementos, cuidadosamente organizados para propor um discurso, gerar debates e inspirar aqueles que virão depois deles a se sentirem mais confiantes em relação à autoimagem e ao que desejam expressar para o mundo.

Os dois artistas contam que nunca se sentiram confortáveis com os ideais de beleza baseados em gêneros binários, e essa não conformação é expressa constantemente nos trabalhos que criam. Em uma postagem recente do Instagram, a dupla se apresenta como “uma marca independente emergente criada por dois jovens artistas *queer* não binários”²³, que realizam projetos autofinanciados para que

²¹ Disponível em: https://i-d.vice.com/en_uk/article/zmg9nw/fecal-matter-are-redefining-beauty-with-their-alien-realness. Acesso em :15 jun. 2021.

²² Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CJwr90tLqoE/>. Acesso em: 30 jun. 2021.

²³ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQrYauNrPxG/>. Acesso em: 30 jun. 2021.

possam permanecer fiéis à visão artística que cultivam, promovendo assim a liberdade de expressão. Para Dalton, expressar-se por meio de suas criações artísticas foi a maneira encontrada para lidar com seu passado de traumas e feridas emocionais:

A beleza pode significar qualquer coisa que você quiser. É tudo percepção. Não tem nada a ver com a aparência física e tudo a ver com como você se sente por dentro. Uma mente bonita é mais importante para nós do que um corpo bonito. A beleza em si pode ser tão limitante, é por isso que gostamos de nos concentrar em áreas que estão distantes dela. Áreas que não dependem da beleza para funcionar. Encontramos liberdade fora do que é considerado belo e atraente. Quando dizemos áreas, não nos referimos a uma localização física real, estamos falando de um lugar emocional. Lugares em nossas mentes que nunca são visitados devido ao medo. Encontramos beleza no que normalmente pode enojar o público em geral. Encontramos beleza em nossas feridas e nos ferimentos causados pela violência e abuso. Isso nos ajuda a curar, transformando o negativo em algo positivo.²⁴

O trabalho que a dupla *Fecal Matter* vem desenvolvendo transita entre múltiplas áreas, e desse modo, deve ser observado de maneira ampla e abrangente, por focos variados. Nesta pesquisa, foram enfatizadas diversas nuances presentes na construção da aparência do duo, com destaque especial para trajes e maquiagem. Partiu-se do princípio de que a caracterização desses artistas carrega consigo discussões acerca de temas muito presentes na contemporaneidade, que são tratados a partir de uma perspectiva de rupturas, inadequação e inconformidade.

Para tal, Dalton e Bhaskaran constroem cotidianamente um universo imagético próprio, por meio das imagens que criam e divulgam em suas redes sociais, para que alcancem outras pessoas que também se sintam nessa situação de inadequação e necessidade de rupturas. Ao disponibilizar para venda as peças que criam pela marca de roupas e acessórios *Fecal Matter*, o casal consegue, ao mesmo tempo, ter uma fonte de renda e expandir sua obra, que agora deixa de estar apenas em seu universo imagético particular e passa

²⁴ Disponível em: https://i-d.vice.com/en_uk/article/zmg9nw/fecal-matter-are-redefining-beauty-with-their-alien-realness. Acesso em: 15 jun. 2021.

a fazer parte das ruas, como uma extensão das ideias que a dupla acredita e defende. Mais do que um traje ou um acessório, o que é vendido de fato são ideias, discursos, inspiração e o sentimento de vínculo, pertencimento, um laço entre pessoas que possivelmente se sintam de maneira parecida em relação aos desafios da vida cotidiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. Tradução de Cristiana Coimbra. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

SCHECHNER, Richard. What is performance studies? In: **Rupkatha Journal On Interdisciplinary Studies in Humanities**. Volume V, Number 2, 2013a. Special Issue on Performance Studies. Sreecheta Mukherjee, India.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. 3ª ed. Nova York: Routledge, 2013b.

VIANA, Fausto. **Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion**. 1. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2017. v.1. 289p.

Páginas da web consultadas:

COEVAL MAGAZINE <https://www.coeval-magazine.com>

INSTAGRAM: FECAL MATTER
<https://www.instagram.com/fecalmatterworld/>

INSTAGRAM: MATIERES FECALES
<https://www.instagram.com/matieresfecales>

INTERVIEW MAGAZINE <https://www.interviewmagazine.com>

NATIONAL GALLERY OF VICTORIA <https://www.ngv.vic.gov.au>

VICE <https://i-d.vice.com>

Conhecendo a autora deste capítulo:



Renata Cardoso: Professora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, lecionando nas áreas de Indumentária e Maquiagem. Formada em Cenografia pela UFRJ (2004), tem Mestrado em Artes Cênicas pela UFBA (2008) e Doutorado em Artes pela USP (2018). Além de professora e pesquisadora, atua como figurinista, maquiadora, aderecista e cenógrafa. Suas principais áreas de interesse incluem, além do teatro: moda, história das mulheres, representação social do feminino e artesanaria.

renatacs@gmail.com

Capítulo 9

O TRAJE E O CORPO NAS PERFORMANCES DE BERNA REALE

Performances and costumes of Berna Reale

Bessa, Ricardo André Santana; Mestre; Universidade de Fortaleza,
ricardoandrebesa@unifor.br

Frota, Rodrigo; Mestre; Universidade Estadual do Cariri,
rodfro@gmail.com

1. Introdução

Bernadete de Lourdes Guerreiro Reale (Berna Reale) é hoje uma artista que transpôs as fronteiras do Pará e se tornou-se uma das mais significativas artistas contemporâneas do Brasil. A partir do uso de diferentes suportes expressivos e linguagens, como a performance e a fotografia, ela utiliza seu próprio corpo e os trajes como ferramentas para a criação de suas obras.

A violência que se manifesta em agressões cotidianas, especialmente aquela que desestrutura a sociedade, humilhando o indivíduo de forma disfarçada e perversa, é tema recorrente na obra da performer. Assim, em suas obras, Berna evidencia os mecanismos insidiosos de perpetuação do poder, a manutenção da ordem e dos privilégios vigentes, a exploração do trabalho, a colonização, as relações de dominação econômica, racial, social ou de gênero, revelados pelas relações do corpo performático com o espaço e das conexões entre traje e sociedade.

2. Reale e a performance

De forma ampla, a arte da performance esteve e está vinculada à quebra de alguns paradigmas no campo artístico: da arte tradicional, do próprio objeto de arte, do distanciamento entre artista e público, das relações entre privado e público. Berna Reale trabalha essas rupturas ao se apropriar e estabelecer uma linguagem transgressora e efêmera, discutida por Lacerda e Ribeiro (2019). O corpo é usado como símbolo e serve como suporte para diversas manifestações da artista, uma expressão a ser analisada, discutida e refletida mesmo que, em alguns momentos, cause estranhamento principalmente por utilizar lugares sociais públicos, priorizando as ruas e os espaços abertos.

Para além, entre as diversas definições do ato performático como arte multidisciplinar, arte de fronteira, arte híbrida etc., a de Cohen (2002) talvez revele um caminho para a investigação das criações de Reale e de como corpo e trajes são actantes em seus trabalhos:

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 plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. (COHEN, 2002, p.28)

Como expressão cênica, ela utiliza o choque visual como instrumento de comunicação urgente e alerta, captando a atenção do público. Como um grande guarda-chuva, as obras de Berna Reale são abarcadas pelo enquadramento político e social, revelando uma realidade chocante. A expressão visual materializada por meio do corpo, dos trajes e do espaço em suas performances torna-se o principal instrumento de sua produção artística.

Berna estabelece um jogo com as estratégias psicológicas e emocionais, no qual esses elementos (corpo, traje e espaço) efetivam uma dimensão figurativa da agressão, da ameaça, do fracasso, do risco e da morte. Um grito contra o silenciamento social que oprime a possibilidade de intervenção, não só no domínio e no meio públicos, mas também em seu contexto privado ou doméstico (ROCHA, 2014). Como a própria artista descreve:

A violência silenciosa, ou a que é observada em silêncio, sem dúvida é a que mais me angustia. Silenciosa no sentido mais amplo possível, silenciosa no que diz respeito à tortura, aquela cometida entre paredes, a silenciosa por parte dos espectadores e silenciosa por meio do poder. (REALE citada por FONSECA, 2013, s.p)

Pelo uso de contrastes radicais entre meio social e corpo, com os trajes “discursando” perante as ações minuciosamente criadas, Reale desvenda aspectos ocultos das relações de poder e dos caracteres opressores individuais ou sociais. Assim, a artista, que se define como uma pesquisadora obcecada, trabalha os seus projetos visuais com fortes referências simbólicas, plasmando signos de grande impacto no coletivo. As performances, por vezes, giram em torno de personagens icônicos e identificados justamente pela indumentária, e a composição dos objetos no espaço

torna-se símbolo universal, corroborando com profundas narrativas imagéticas voltadas a discutir as questões que a artista decide abordar.

Na relação entre os suportes e as linguagens, ao contrário do que ocorre em muitos trabalhos performáticos, a artista não supervaloriza a ação em detrimento dos registros; fotos e vídeos – suportes que fazem parte e são objetos inseridos na obra – não se apresentam como resíduos memorialísticos ou elogios ao efêmero, mas produtos autônomos e potentes, associados à semiologia e à sua pesquisa estética (Enciclopédia Itaú Cultural, 2021).

Assim, sua obra promove, especialmente pela expressão visual do corpo, rasuras incômodas que afetam e provocam estranhamento. Ao se apropriar dos discursos hegemônicos, passa a desconstruí-los para falar, gritar, ampliar a voz e denunciar. Ao abordar a denúncia por meio das suas performances, submete os sujeitos mais comuns, que circulam nos diferentes espaços sociais, a uma reflexão vertical; diante desse movimento, Reale tenta subverter a alienação da realidade cotidiana, reservada às minorias (SOUSA, 2020).

3. O corpo e os trajes nos trabalhos de Berna Reale

Uma das primeiras obras que chamaram atenção do público, uma intervenção fotográfica performática realizada na feira de carnes do mercado Ver-o-Peso, aconteceu em 2009. A performance (figura 1) transcorria nesse mercado, a céu aberto, em uma tarde de domingo. A artista montou uma mesa, forrou-a com uma toalha branca de rendas, despiu-se por completo, deitou-se e cobriu-se de carne crua.

Ao mesclar sua musculatura com a vianda, uma nova matéria se apresentava; um corpo/carne, a pele convertida em traje/carne. Viana (2009) afirma que um dos trajes mais potentes que viu na vida foi justamente um realizado por meio de uma pintura corporal sobre a pele, na performance *Pedra*, da guatemalteca Regina José Galindo. Da mesma forma, ao apresentar um “novo corpo/carne”, um “corpo/traje”, Reale conseguiu ampliar os significados dos corpos cis

femininos explorados pela sociedade opressora, de forma profunda e reveladora. Lacerda e Ribeiro (2019) afirmam:

Estabelecendo narrativas, percursos, ações, ela coloca seu corpo em situação que se transfigura em si mesmo todo o peso imposto aos corpos. É através dele que é possível enxergar suas reflexões e críticas contundentes.[...] Berna Reale realiza suas performances trazendo consigo seu corpo investido de simbologia potentes para provocar no público, experiências emocionais, intelectuais e afetivas. (LACERDA; RIBEIRO, 2019, p. 76-77)

Aquele corpo/traje/carne “passou a tarde inteira ali, imóvel. Ao redor, urubus, atraídos pela carne, e olhares curiosos” (EL PAÍSBRASIL, 14/7/2007). Esse corpo/traje/carne estabelecia uma relação fundamental com o “cenário” em que a performance se desenrolava; os urubus, os barcos, os pescadores das embarcações agiam como signos do cotidiano daquele local, estabelecendo uma nova dinâmica cultural. Uma expressão cênica referente e, ao mesmo tempo, presentificada. Para Santos,

nesta perspectiva, ao ser composto pelo corpo – no corpo e a partir do corpo – esta imagem/corpo em cena parece ganhar dimensão de representável mais em função da relação que estabelece com os outros elementos da cena, ou mesmo, na situação em que está inserido, do que pela sua construção de códigos. (SANTOS, 2010, p.39)

Assim, o corpo/traje/carne foi capaz de mobilizar novas dinâmicas e novas forças, revelando uma camada da realidade antes encoberta. A concretude visual proposta por Reale provocava, obrigava o estabelecimento de outro olhar, fronteiro, por parte do espectador, visto em *Quando todos calam* (figura 1) e *Limite Zero* (figura 2).

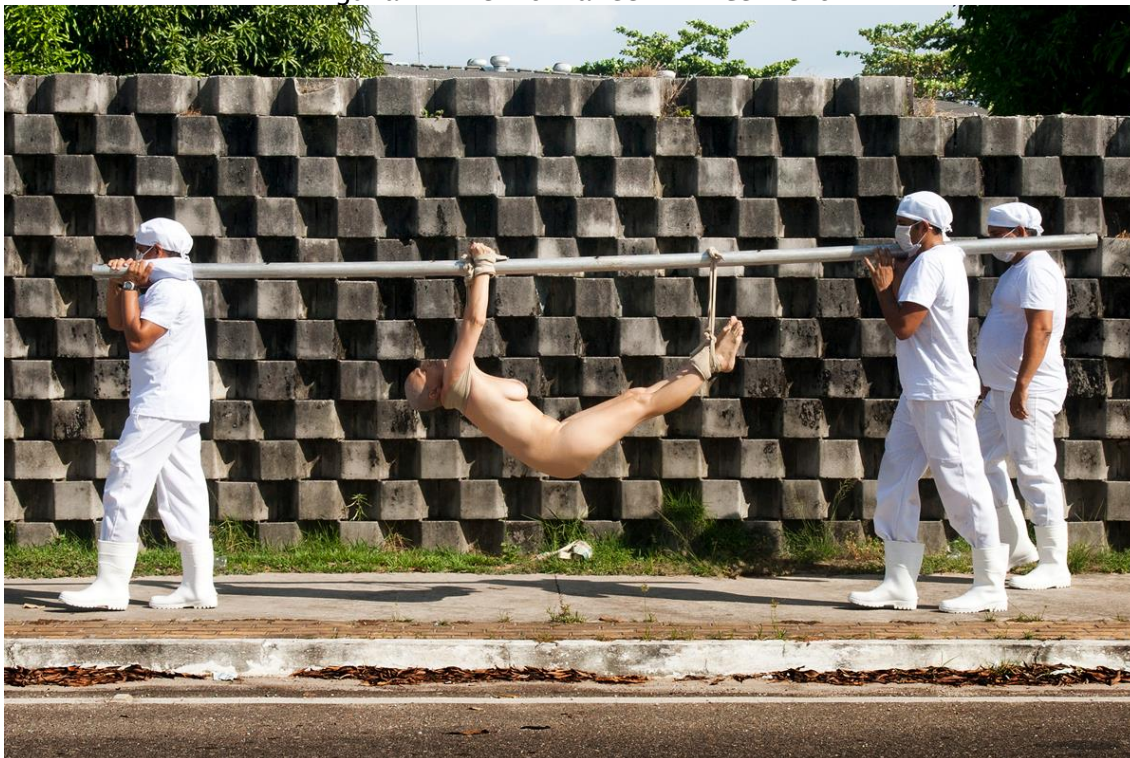
Figura 1: Performance *quando todos calam*



Fonte: Site Nara Roesler (2021). Disponível em:
<https://nararoesler.art/en/artists/69-berna-reale/>Acesso em: 13 set.
2021.

O corpo desnudo também é “traje” em *Limite Zero*, de 2012 (figura 2). A artista nua era carregada por dois homens, com os pés e as mãos amarrados em uma barra de ferro, como um animal é levado ao matadouro. A identificação dos homens era incerta; vestidos com calças e camisas brancas, botas, toucas e máscaras, aparentavam trabalhar como açougueiros ou enfermeiros (figura 2).

Figura 2: Performance *Limite Zero*



Fonte: Site revistacontinente.com.br/ (2021).
Disponível em: revistacontinente.com.br/edicoes/235/ro-corpo--no-meu-trabalho--e-um-elemento-simbolicor. Acesso em: 13 set. 2021.

Na obra, a nudez da performer dialoga com os trajés dos seus algozes e provoca discussões sobre o sacrifício, a objetificação do corpo feminino, denunciando a violência sofrida por esses corpos. Em outra via simbólica, revela Marques e Santos (2017), esse corpo também podia denunciar as estruturas consumistas que amparam a manutenção do *status quo* imposta à organização social:

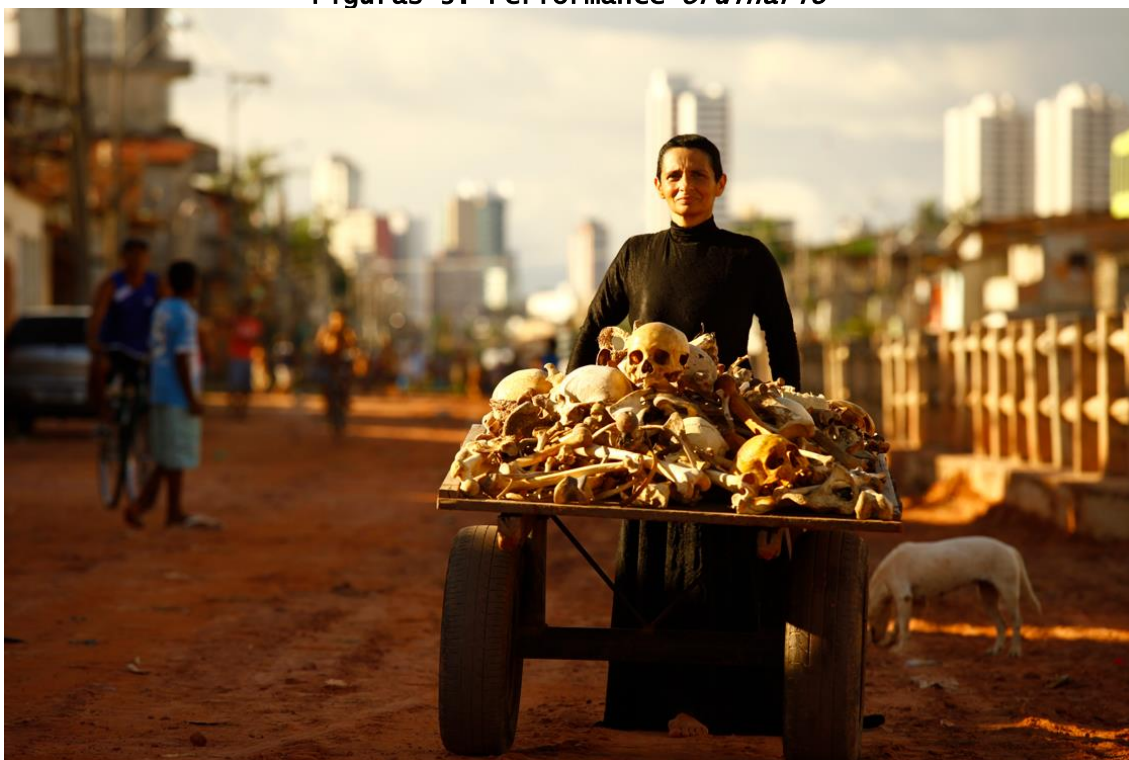
O ambiente urbano, dentro dos padrões sociais em que vivemos, seria o ápice da organização no que diz respeito ao convívio e ao consumo de bens. Ele se sustenta pela falácia da organização e da civilidade, que cai sobre terra ao ser palco e elemento de destaque dentro da performance "Limite Zero", uma vez que a presentificação da cena performática passa, ela própria, a denunciar o abuso, a opressão e a violência direcionada aos corpos em situação de invisibilidade social: mulheres e animais, por exemplo. (MARQUES; SANTOS, 2017, p.167)

Para Flávia Santos (2019), nesse trabalho, o corpo da artista é colocado em uma situação de vulnerabilidade, sacrifício ou oferta a fim de criar uma intersecção com as dinâmicas que tangem os abusos e a violência sofridos pelos corpos, sobretudo os femininos. Segundo Rocha (2014), é

oportuno compreender que, na dinâmica da ação (performance), o corpo carregado promove uma reação silenciosa por parte do público em choque, estado que contribui para a ausência da tomada de uma posição.

Esses temas incômodos para a convenção social se repetem em vários dos trabalhos de Reale e ainda são capazes de refletir sobre os valores universais da vida e da morte, como em *Ordinário* (2013), visto na figura 3.

Figuras 3: Performance *Ordinário*



Fonte: Site revistacontinente.com.br/ (2021).
Disponível em: revistacontinente.com.br/edicoes/235/ro-corpo--no-meu-trabalho--e-um-elemento-simbolicor. Acesso em: 12 set. 2021.

Nessa performance, registrada em vídeo, Berna transportava, em um carrinho, diversas ossadas pertencentes às vítimas anônimas de homicídios, dadas como desaparecidas, frutos de desovas. A performance revela a realidade dos cemitérios clandestinos, onde os restos corporais, depois de recolhidos em depósitos, não são reclamados e nem reconhecidos por exames de DNA. Uma abordagem silenciosa sobre o genocídio das populações empobrecidas e periféricas. Berna veste uma túnica negra de mangas compridas (SANTOS,

2019), remetendo simbolicamente à figura da morte. O preto, além de simbolizar também o estado de luto, espelha a dor diante dos corpos iluminados. Homenagear os mortos, vestir luto, é uma forma de protesto simbólica diante do descaso público e da violência na periferia de Belém, capaz de revelar uma realidade presente em várias periferias brasileiras. Santos complementa:

O que podemos perceber com *Ordinário*, e de forma geral em todo trabalho performático da artista, é uma variação no fluxo de informações e de trocas simbólicas com o global – que costuma transcorrer de forma assimétrica do global para o local ou dos centros hegemônicos para as periferias – através da posição afirmativa do local. (SANTOS, 2019, p. 93)

Em outra performance, *Soledade*, de 2013 (figura 4), apresentada em vídeo, Reale atravessa uma zona periférica de Belém, guiando uma biga romana puxada por porcos.

Figura 4: Performance *Soledade*



Fonte: Site Movimentos de pedra azul. Disponível em: <https://pedroambrosoli.wordpress.com/tag/arte/> Acesso em: 10 set. 2021.

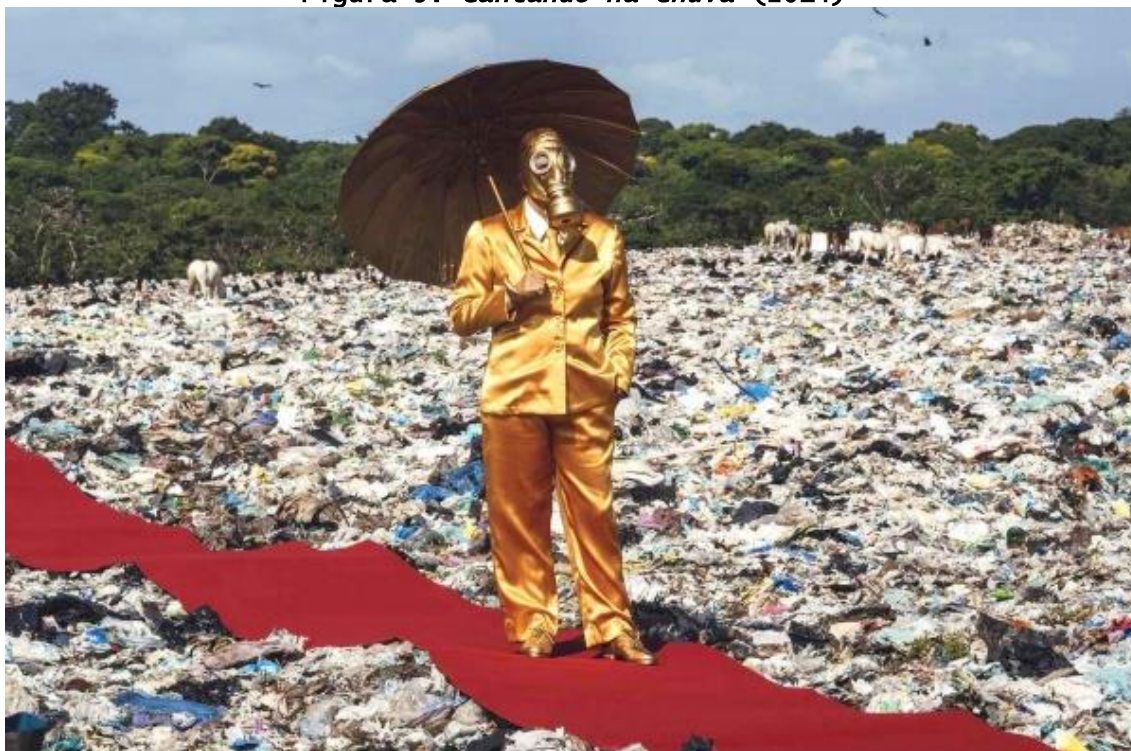
Trajada formalmente, com um *tailleur*, peça de roupa que impõe uma classe social, com postura ereta e aristocrática, era também uma referência à ex-presidente Dilma Rousseff (REVISTA TRIP, 2016). A indumentária na cor azul, que além

de poder ser relacionada com o etéreo, durante a performance, efetivamente se misturava com a amplidão do céu de Belém. Um colar de pérolas completava o traje, símbolo comum de uma mulher clássica e abastada.

Esse corpo imponente desfilava pela periferia de Belém. Na fotografia, é possível notar um contraste claro e estarrecedor entre os trajes da performer e da mulher que observa a biga passar: eles destoam. A artista mostra a distância abismal entre as diferentes classes sociais. O traje, a moda, mostra a estratificação desses corpos cis femininos. Segundo Braga (2008), o vestuário sempre foi um exemplo de poder e status, uma espécie de estratificação social.

Em 2014, Berna apresentou *Cantando na Chuva* (figura 5). Na performance, realizada em um lixão, a artista usa um terno dourado com uma gravata no mesmo tom, uma máscara antigases e um guarda-chuva, também dourados, que completam a composição visual. Um tapete vermelho estendido sobre o lixão ajuda a destacar o corpo da performer.

Figura 5: *Cantando na chuva* (2014)



Fonte: Arte Múltiplos Leilões. Disponível em:
<https://www.artemultiplos.com.br/peca.asp?ID=2498752>. Acesso em:
11/09/2021

No conjunto visual, é possível observar uma nova denúncia de Reale, a exposição à desigualdade social e à pobreza e, especialmente, a cegueira da sociedade diante de uma parcela da população que vive em situação de vulnerabilidade. Em cenário apocalíptico e surreal, vestida de dourado da cabeça aos pés, ela estabelece uma crítica sarcástica e irônica, revelando um retrato de uma sociedade alienada e consumista. O corpo/traje/ouro performático dança sobre a miséria e desfila como uma celebridade imponente pelo tapete carmim. Ela não caminha sobre o chão sujo e indigente.

É possível perceber o uso constante dos símbolos, das mensagens visuais e da semiótica em sua prática. Sobre isso, Reale depõe:

Eu leio de vez em quando, mas eu gosto muito porque a semiótica ela pra mim é uma síntese: de todo um conceito, de toda uma história, de toda uma cultura. Muitas vezes um símbolo carrega com ele muitas e muitas histórias de muitas e muitas sociedades para que ele seja legitimado como símbolo. E eu gosto de estudar isso e usar isso no meu trabalho porque ele simplifica. (REALE, 2019 citada por SANTOS, 2019, p.98)

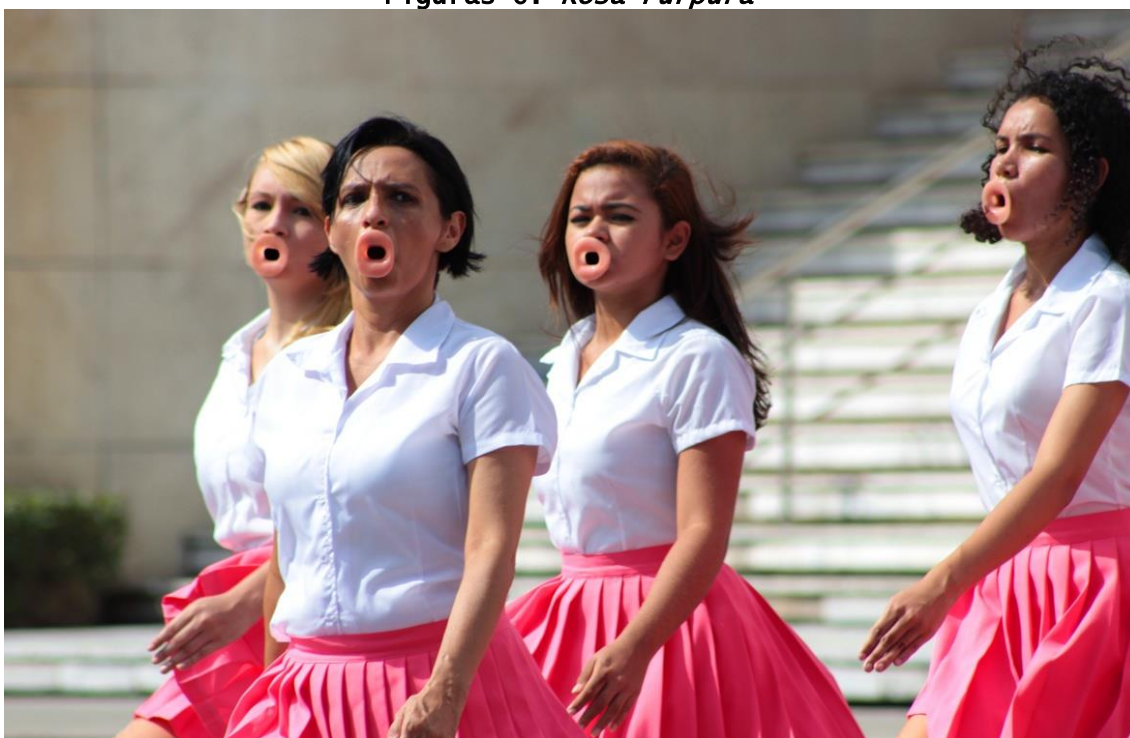
O nome do trabalho, *Dançando na chuva*, é uma referência a um clássico de Hollywood, reafirmando, em outra camada, uma crítica ao imperialismo das nações hegemônicas, outra temática também recorrente em sua obra.

O trabalho performático de Berna Reale soma-se à vasta produção artística da América Latina que vêm sendo impactada pelas mudanças culturais, políticas e sociais do complexo processo de globalização, cuja obras carregam marcas de expressão das formas simbólicas de pertencimento ao local que nasceram ou no qual habitam (SANTOS, 2019).

Ainda em 2014, Berna apresentou em vídeo a performance *Rosa Púrpura* (figuras 6), uma espécie de manifesto em que seu corpo se junta à 50 corpos femininos. Berna conduzia a performance à frente de uma banda militar. Todas as mulheres trajavam uniformes típicos das escolas “só para meninas” tradicionais: saia pregueada, meias brancas na altura do

joelho, camisa branca abotoada na frente. Um conjunto que remete ao fetichismo machista, relacionado às fantasias sexuais relativas às “colegiais”. O traje era complementado por um objeto inserido na boca das mulheres, um acessório que adicionava aos rostos uma conotação sexual, ligação direta à boca das bonecas infláveis. Uma analogia entre o corpo fêmeo e a objetificação sexual, refletindo mais uma vez a violência sofrida pelas mulheres. Em um confronto entre performance e realidade, os 50 corpos que participaram desse trabalho sofreram algum tipo de violência (LACERDA, 2019).

Figuras 6: *Rosa Púrpura*



Fonte: Site revistacontinente.com.br/ (2021).
Disponível em: revistacontinente.com.br/edicoes/235/ro-corpo--no-meu-trabalho--e-um-elemento-simbolicor. Acesso em: 13/09/2021

Em 2019, Berna escancarou o tema do racismo em *Ginástica da Pele*, performance na qual a “cor” de quem lota as prisões brasileiras era denunciada. A própria artista contextualiza:

Este trabalho simula o exercício de prender, de encarcerar nossa juventude. [...] são garotos negros que estavam andando na rua sem camisa porque jogaram bola, saindo de uma festa, ou apenas caminhando, sem indícios de criminalidade. Os brancos, por serem tatuados, gays e pelo corte de cabelo. (Site REVISTA TRIP, 17 dez.2019)

Nessa performance, mais uma vez, Reale trabalha com outros corpos, cerca de cem jovens que já haviam sido abordados pela polícia em Belém, semidespidos, sem camisa, com um calção de uniforme prisional em tons da pele, de acordo com a melanina dos corpos.

Figura 7: *Ginástica da Pele*



Fonte: Revista Trip. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/berna-reale-apresenta-performance-artistica-e-expoe-o-racismo-no-sistema-carcerario-brasileiro>. Acesso em: 12/09/2021.

Nessa performance, em oposição, os trajés, com certa neutralidade, escancaram uma metáfora da cor principal presente nas prisões e como esses corpos também são neutralizados e obrigados a viver à margem da sociedade. A performer contrasta com esses corpos estigmatizados, trajando camiseta branca, calção/bermuda azul-marinho e um boné escuro, incorporando a vestimenta de um policial/educador físico. A obra estabelecia uma crítica à violência policial motivada principalmente pelo preconceito racial, social. Para o site do Prêmio Pipa 2019, Reale fala sobre essa performance:

O trabalho mostra negros, brancos, excluídos, gays, silenciados, todos os que vivem à margem e sem os olhos do Estado sobre eles, sem as mesmas chances, todos fazem parte das estatísticas prisionais. Este trabalho simula o exercício de prender, de abordar, de encarcerar nossa juventude. (PRÊMIO PIPA, 2019, s.p.)

Mais uma vez, corpos e trajes foram capazes de rever as experiências e os temas factuais, materializando uma profunda crítica social e revelando a realidade cruel dos corpos pertencentes às periferias das cidades, corpos excluídos, desconsiderados e violentados. A performance sofreu críticas de pessoas e de movimentos negros, pois, apesar da denúncia que fez, Reale é uma mulher cis branca e concursada como policial no Estado do Pará. A performance evidencia o sistema carcerário, mas traz questionamentos sobre o alcance da mesma.

4. Considerações finais

As performances de Berna Reale refletem os limites da vida e da arte e nos fazem encarar, especialmente por meio do corpo e do traje, a violência constante e cotidiana sobre as minorias. Nada sutil em suas obras, a artista não procura fazer um trabalho intelectualizado, mas sim acessível para que todos entendam.

O corpo nu visto em algumas de suas ações reveste-se de uma força que discute efetivamente os temas abordados ao mesmo tempo que “veste” uma série de significados provocativos, transmutando-se em um corpo/traje. Nos trabalhos de Reale, o traje não apenas cobre o corpo, ele se comunica com o público, amplia a consciência sob o olhar do espectador. Não está ali por acaso. Identifica-se um grande cuidado com os signos eleitos e as matérias que plasmam os trajes da performer. Todos esses elementos são criados para que tenham uma participação efetiva e primordial dentro das performances.

Analisar apenas alguns de seus trabalhos foi uma difícil escolha tendo em vista a produção perene da performer. Auxiliada por uma rede de amigos, que inclui

fotógrafos, *videomakers*, assistentes e produtores, Reale utiliza ainda diversas linguagens e suportes para reverberar sua obra. Curiosamente, conversando com Reale em uma rede social, descobrimos que ela idealizava seus trajes e sua própria mãe ajudava na confecção, parceria com a qual não conta mais (agora a artista trabalha com uma costureira profissional). Suas obras, performadas pelo seu corpo, denunciam e escancaram as mazelas de uma sociedade preconceituosa e violenta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGRÍCIO, Geisa. **O corpo, no meu trabalho, é um elemento simbólico**. Site Revista Continente 01/07/2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/235/ro-corpo--no-meu-trabalho--e-um-elemento-simbolicor>. Acesso em 13 set. 2021.
- ALVES, Christine. **Vazio de nós – Breve estudo sobre performance, videoarte e cinema na obra de Berna Reale**. Disponível em: <https://topicoespecialvideoarte.wordpress.com/2015/09/28/vazio-de-nos-um-breve-estudo-sobre-performance-videoarte-e-cinema-em-berna-reale/>. Acesso em 14 set. 2021.
- BRAGA, João; NUNES, Mônica. **Reflexões sobre moda**. 4. ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, v. 1, 2008.
- COELHO NETTO, José Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HAMA, Lia. **Berna Reale: Sangue, suor e arte**. Site Revista Trip 30/06/ 2016. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-a-artista-visual-e-perita-criminal-berna-reale>. Acesso em 14 set. 2021.
- LACERDA, Laís Miguel; RIBEIRO, Regilene A. Sarzi. Arte midiática, performance e empoderamento feminino: Berna Reale. In: ANGELUCI, Alan. VIOLA, Natalia Martin, SARZI, Regilene (Orgs). **Arte e narrativas emergentes**, p. 65, Aveiro: Ria Editorial, 2019.
- MARQUES, Bruna Augusta; SANTOS, Patrícia Lessa dos. **ARTIVISMO E RESISTÊNCIA NA OBRA LIMITE ZERO, DE BERNA REALE**. Disponível em: <http://www.eaic.uem.br/eaic2018/anais/artigos/2633.pdf>. Acesso em 20 jul. 2021.
- ROCHA, Susana de Noronha Vasconcelos Teixeira da. **Berna Reale: A importância do choque e do silêncio na performance** p22-30, 2014. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/11089/2/ULFBA_PER_EST%C3%9ADIO_9_SUSANA%20DE%20NORONHA%20DA%20ROCHA.pdf. Acesso em: 22 jun. 2021.

ROCHA, Susana. Práticas artísticas contra o esquecimento dos conflitos quotidianos na América Latina: Berna Reale, Teresa Margolles e Oscar Muñoz. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 6, ano 2, p. 19-30, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1262>. Acesso em 14 set 2021.

ROSSI, Marina. Berna Reale, a simbiose entre a arte e a perícia criminal: “Não sou de museu, gosto da rua”. **El PaísBrasil**, São Paulo, 24/7/2017. Performances. Disponível: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146_171656.html. Acesso em: 25 jul. 2021.

SANTOS, Aurea Cunha. **O ator na cena contemporânea: corpo, imagem e ação**. Dissertação. Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-01122010-095214/pt-br.php>. Acesso em 14 set. 2021.

SANTOS, Flávia Santana. **Destecendo bordas: acercamientos com o popular nas performances de Berna Reale (PA) e Maicyra Leão (SE)**. 2019. Dissertação (Mestrado em Culturas Populares) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares, Universidade Federal de Sergipe, 2019. Disponível em: <https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/13455>. Acesso em: 21 jun. 2021.

SOUSA, Joseane Maytê Sousa Santos. Violência, corrupção e poder: performance política em Berna Reale. **Revell – Revista de Estudos Literários da UEMS**, v.2, n. 25, p.663-681, 2020.

VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane Figurino – Nudez em cena: normal, provocativa... escatológica? **Obra[s] – Revista da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda**, v. 3, n. 6, p. 30-35, 9 fev. 2009.

VIEIRA, Douglas; ITO, Carol. **Futuro aprisionado**. Site Revista Trip 17.12.2019. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/berna-reale-apresenta-performance-artistica-e-expoe-o-racismo-no-sistema-carcerario-brasileiro>. Acesso em 14 set. 2021.

Conhecendo os autores deste capítulo:



Ricardo A. S. Bessa: Doutorando no programa em Artes Cênicas – Teoria e Prática do Teatro (USP), mestre em Moda, Cultura e Arte (SENAC-SP), especialista em Escrita Literária (FFB-UNI) e graduado em Estilismo e Moda (UFC). Professor da Universidade de Fortaleza. Atua em teatro há 30 anos, é diretor, dramaturgo e figurinista. Pesquisador sobre trajes de quadrilhas juninas. Participa do grupo de pesquisa Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da Universidade de São Paulo.

ricardoandrebezza@unifor.br



Rodrigo Frota de Vasconcelos: Professor do curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Regional do Cariri (URCA), lotado nas disciplinas de Visualidades da Cena e Encenação. É bacharel em Interpretação Teatral (UFBA), mestre em Artes Cênicas e aluno regular do doutorado pelo PPGAC na UFBA. Professor, ator, diretor de arte e cenógrafo. Nos últimos 13 anos, criou mais de 150 cenografias para teatro, shows musicais e espetáculos de dança, entre outros espetáculos. Assinou cinco direções de arte para cinema.

rodfro@gmail.com

Capítulo 10

OS ARQUIVOS VIVOS DE GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA

Guillermo Gómez-Peña's living archives

Pestana, Sandra R. F.; *Doutor*; Universidade Anhembi
Morumbi, san.f.pestana@gmail.com

1. Introdução

O La Pocha Nostra foi fundado em 1994, em San Francisco, na Califórnia (EUA), como via para enfrentar, por meio da arte da performance, as transformações políticas e socioeconômicas que afetavam diretamente imigrantes latinos. Para tanto, foram desenvolvidas práxis de criação, como a *antropologia inversa*, que busca desconstruir normativas e preconceitos da branquitude; a *ternura radical*, que procura criar espaços de cuidado mútuo entre as diferenças; e a criação de *arquivos vivos*: acervos de trajes de cena e *props* (adereços e objetos), mas também de personas, ações e estruturas espaciais, enfim, todo material desenvolvido por colaboradoras, colaboradores e *colaboradories*¹ que fica disponível para ser reutilizado ou realizado em/por outro corpo.

Entre os acervos das/os/es integrantes, o de Guillermo Gómez-Peña é emblemático, pois dispõe de três grandes arquivos com quarenta anos de história da performance: dois de textos e registros audiovisuais e outro de elementos cenográficos, trajes e *props*. O artigo trata de dois momentos de contato com os acervos: a experiência de preparação de trajes e suportes para a exposição *Guillermo Gómez-Peña. Mexican [IN]documentado*, realizada sob curadoria de Janice Alva, no Museo de Arte Moderno da Ciudad de México, entre 29 de novembro de 2017 e 30 de abril de 2018, na Cidade do México; e as ações de reparo e conservação que puderam ser realizadas durante visita ao acervo em San Francisco, na Califórnia, em 2019. Observa, também, como transformações políticas e econômicas nessa cidade (especificamente os processos de gentrificação) afetam a preservação do acervo.

¹ Termo em linguagem neutra. Como ainda não é oficial na língua portuguesa, os termos em linguagem neutra, ao longo do texto, serão grafados em itálico. A linguagem neutra é um recurso que “visa se comunicar de maneira a não demarcar gênero no discurso linguístico, a fim de incluir todos os indivíduos. Aplica-se a pessoas não-binárias, bebês intersexo, ao nos referirmos a um grupo de pessoas com mais de um gênero ou quando não sabemos quais pronomes usar com determinada(s) pessoa(s)” (CAÊ, 2020, p. 6).

O artigo está embasado em pesquisas de Fausto Viana, Elizabeth Azevedo, Luz García Neira e Béatrice Picon-Vallin sobre conservação de trajes de cena (considerados documentos históricos); em estudos sobre gentrificação do geógrafo e teórico social Neil Smith; e em relatos e textos de membros do La Pocha Nostra.

2. Traje de cena como documento histórico: desafios de preservação da memória de artes efêmeras

Fausto Viana, no artigo *Traje de cena como documento*, apoia-se em *diverses pesquisadories* e observa como o traje de cena é parte de um “todo interativo” (corpo, espaço, recepção) e que

muitas vezes, acidentalmente, é o único elemento que atravessa a história das representações teatrais e acaba tornando-se o único testemunho material de uma determinada representação teatral. Com isso, pode se tornar um documento muito importante (VIANA; GIROTTI, 2010; 2017, p. 133).

A arte da performance, da mesma forma que a teatral, é marcada pela sua efemeridade e, como observa a pesquisadora Béatrice Picon-Vallin, “assim que os espectadores deixam a sala, o espetáculo não existe mais, a não ser na sua memória” (PUCON-VALLIN citada por VIANA, 2015, p. 21). O mesmo ocorre quando a público de uma ação performática deixa o espaço onde ela ocorreu, o que se tem são apenas memórias, “os restos da obra, os fragmentos, os destroços” (PUCON-VALLIN citada por VIANA, 2015, p. 21) e a “esperança de que tenha sido desencadeado um processo de reflexão” nas “mentes perplexas” do público, como coloca Gómez-Peña (2005, p. 206).

Também a pesquisadora Donatella Barbieri observa como o traje de cena é elemento crucial nas artes cênicas, sendo responsável pela “relação entre veste, corpo e existência humana de uma forma que nos leva a questionar até que ponto é coautor da performance junto com o performer” (BARBIERI, 2017, p. xxii, tradução nossa). A pesquisadora ainda aponta como são poucos os trajes de cena que são preservados em arquivos: apenas alguns, associados a artistas famosos ou

que foram produzidos por algum estilista influente, “podem ter uma chance melhor de serem coletados em arquivos e museus” (BARBIERI, 2017, p. xxii, tradução nossa).

Retomando Béatrice Picon-Vallin, uma via de salvaguardar a memória de obras efêmeras é preservar os materiais pré-espetáculo, do espetáculo em si e pós-espetáculo². Porém, as problemáticas são muitas, principalmente em relação à conservação de têxteis, que exigem acomodações e estruturas específicas³.

Se na França, Picon-Vallin revela as dificuldades financeiras para a criação de museus de teatro, pode-se imaginar o que países latino-americanos enfrentam. No Brasil, Fausto Viana, que já propôs a criação de um Museu de Teatro para a cidade de São Paulo⁴, menciona a existência do Museu de Teatro, no Rio de Janeiro, fundado em 1950, mas fechado ao público há anos. O pesquisador também aborda as “iniciativas individuais, como a criação de pequenos centros de memória com acervo de determinados artistas” (VIANA, 2015, p. 19), observando que após “um tempo, maior ou menor, a empreitada sucumbe aos gastos, à falta de estrutura e ao envelhecimento da pessoa que criou aquele centro ou instituto” (VIANA, 2015, p. 19).

Com relação aos trajes de cena de performance há, ainda, outros agravantes: diferentemente de uma companhia teatral (subsidiada), artistas da performance não costumam ter uma sede, um local onde todos os elementos de visualidades ficam armazenados; a permanência de uma hierarquização no mundo

² A partir de Picon-Vallin, Viana elabora a seguinte divisão: “Material pré-espetáculos: desenhos; croquis; [...] maquetes; [...] toda correspondência do projeto [...]. Material do espetáculo: [...] fotos de cena. Gravações de áudio e vídeo. Material pós-espetáculo: objetos que pertenceram aos artistas durante as encenações; os próprios trajes [...]” (VIANA, 2015, p. 21).

³ Consultar *Princípios gerais de conservação têxtil*”, de Fausto Viana, disponível em <http://www.revistas.usp.br/cpc/article/download/15667/17241/>. Acesso em: 30 jun. 2019.

⁴ Consultar uma das teses de doutoramento do pesquisador, *Estudo e viabilidade de um museu de teatro na cidade de São Paulo*, desenvolvida sob orientação da Profa. Dra. Maria Cristina de Oliveira Bruno. Disponível em: <https://museudetatro.wordpress.com/>. Acesso em: 30 jun. 2019.

das artes, que não vê essa linguagem com o mesmo prestígio das demais ou a toma como algo *tão louco*, não considera que tenha organização em pré-produção, produção e pós-produção, tornando-se, dessa forma, um acervo ou um arquivo histórico da arte da performance algo inimaginável para instituições museológicas ou arquivos.

O acervo do La Pocha Nostra se encaixa nas iniciativas individuais mencionadas acima por Fausto Viana, e sua preservação, como ocorre com outros artistas e coletivos de performance, mostra-se realmente problemática, como aponta Gómez-Peña:

Os artistas de performance possuem enormes acervos em suas casas, mas não são precisamente funcionais. Em outras palavras, “as outras histórias da arte contemporânea” estão literalmente enterradas em caixas úmidas, guardadas em armários e guarda-roupas dos artistas de performance no mundo todo. Pior ainda, algumas dessas caixas contêm fotos e documentos de performance únicos; *masters* originais de áudio e vídeo, e, frequentemente, esses arquivos insubstituíveis se extraviam no processo de mudança de casa, cidade, projeto ou amante, ou no processo de adquirir uma nova identidade.

Se cada departamento de Arte e de *Performance Studies* [estudos sobre a performance] de cada universidade fizesse um esforço para resgatar de nossas torpes mãos esses arquivos em perigo, se salvaria uma importante história que raramente se escreve com precisão, porque constitui o espaço “negativo” da cultura (como na fotografia, não na ética). (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 214-215, tradução nossa)

La Pocha Nostra, além de tudo, é um coletivo transnacional e seus integrantes residem em diferentes países ou regiões dos Estados Unidos, e cada qual guarda consigo seus materiais de trabalho. No caso específico do acervo de Gómez-Peña, a situação se complexifica ainda mais: o processo de gentrificação do bairro latino Mission, em San Francisco, afetou a Galería de la Raza⁵, espaço histórico do

⁵ Fundada em 1970, é uma organização de artes comunitárias sem fins lucrativos cuja missão é promover a conscientização pública e a apreciação da arte chicana/latina, além de servir como um laboratório no qual os artistas podem explorar questões contemporâneas em arte, cultura e sociedade civil e promover o diálogo intercultural. Para lograr nossa missão, a Galería apoia artistas latinos nos campos das artes visuais, literárias, de mídia e de arte performática cujas obras exploram novas possibilidades estéticas para a arte socialmente comprometida. Fonte: Galería de la Raza. Disponível em: <http://www.galeriadelaraza.org/eng/about/index.php>. Acesso em: abr. 2017.

Movimento Chicano⁶, que abrigou por décadas parte do arquivo do La Pocha Nostra. Além disso, o coletivo tem como uma de suas práticas os *arquivos vivos*, os já citados acervos de trajes, *props*, personas, ações e estruturas espaciais que ficam disponíveis para serem reutilizados sempre que pertinente. O que faz com que se extraviem, desgastem, sejam roubados e passem por diversas outras situações.

No manifesto *En defensa del arte del performance*, Guillermo Gómez-Peña destaca que não importa se os elementos usados se gastam ou são destruídos: “De fato, quanto mais utilizamos nossos ‘artefatos’, mais ‘carregados’ e poderosos se tornam” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 202, tradução nossa).

Realmente, quanta carga energética e simbólica não têm os diversos trajes, os *penachos*, os peitorais xamânicos e tantos elementos que acompanham o performer em suas voltas ao mundo desde os anos 1990? Este artigo traz um pouco da trajetória desses documentos históricos performáticos junto a reflexões sobre a arte da performance, acervos museológicos e os processos de gentrificação em curso nas grandes cidades do mundo que, com seus discursos de “revitalização”, apagam memórias e saberes.

3. Os *arquivos vivos* do La Pocha Nostra

O La Pocha Nostra, como citado anteriormente, foi fundado em 1994, porém, seus integrantes e, em especial Guillermo Gómez-Peña, já vinham

experimentando de diversas maneiras – seja com performances, poesia multilíngue ou publicações diversas etc. – com temáticas e culturas da fronteira, a imigração e o preconceito, explorando os pavores e fetiches das relações entre latinos e anglo-saxões. (PESTANA, 2019, p. 78)

⁶ O termo chicano/a é uma denominação para identidades mexicano-americanas. “No final dos anos 1960 tiveram início movimentos sociais, culturais, artísticos, políticos e identitários em diferentes regiões do sul dos Estados Unidos, todos diversos e complexos, como não poderiam deixar de ser, e que são abrigados sob a expressão *Movimiento Chicano*” (PESTANA, 2019, p. 29).

Tais temas e linguagens acompanham a trajetória do coletivo de diferentes formas, mas, já em 1994, é possível perceber a formação do que Gómez-Peña denomina *archivos vivientes*:

Um acervo vivo constantemente revisitado cada vez que alguma estética ou materialidade volta à tona, pois tem a expressividade necessária ou o apelo político ou a funcionalidade para solucionar uma demanda do projeto que se está por realizar. (PESTANA, 2019, p. 78)

A prática foi iniciada pelos fundadores do coletivo Michele Ceballos Michot e Gómez-Peña, como relata o performer:

Quando fiz 50 anos, descobri que tinha um repertório enorme de personas, propostas, figurinos, imagens, ações que podia começar a reencenar, fazer um *scratch and mix*, uma combinação. Então, o que fiz foi brincar com meu arquivo vivo, comecei a vasculhar meus arquivos dos últimos trinta anos e comecei a criar pastiches de personas históricas. De repente, figuras como o Border Brujo, o Quebradito, o Mexteminator e o Shaman Travesti começaram a se hibridizar e eu os renomeei. E, claro, o contexto e o significado da nova performance remetiam à contemporaneidade. Então, eu diria que meus últimos dez ou doze anos foram *scratch and mix, un sampling de mi living archive, mi archivo viviente*. Compartilho essa estratégia com Michele [Ceballos Michot], membra fundadora do coletivo... Ao contrário dos novos membros de La Pocha, que trabalharam com novos personagens e novas ações. (PESTANA, 2019, p. 292)

Embora, de fato os novos membros não reeditem personas, no decorrer da pesquisa foi possível verificar diferentes usos do arquivo vivo, não apenas por Ceballos Michot e Gómez-Peña:

Ações rituais, como a acupuntura política, o corpo ilustrado ou a realização de *spoken word*⁷; estruturas espaciais, como o uso de estações compostas por praticáveis, macas ou mesas, bem como o uso de

⁷ Na tradição anglo-americana, *spoken word poetry* é um tipo específico de poesia proposta para performances ou leituras no palco. Esse termo inglês, aparentemente simples, é difícil de definir (ou traduzir), pois pode ser entendido de duas maneiras: mais amplamente, como a poesia falada em geral, que incluiria todas as formas poéticas orais; mas também como poesia performativa, experimental e relacionada ao jazz, e talvez, principalmente, ao hip hop; mais especificamente como uma poesia contemporânea particular, um subgênero de proveniência americana intimamente ligado à poesia *slam*, um tipo de concurso de poesia geralmente apresentada sem acessórios, acompanhamento musical ou dança. Nos Estados Unidos, os termos *spoken word* e *slam* são usados de forma intercambiável (SZYMIŁ, 2016).

projeções; além da reutilização e ressignificação de trajes e *props*. (PESTANA, 2019, p. 250)

Fomentar e acessar esse arquivo vivo tornou-se uma metodologia de criação:

Atualmente, a partir desse banco pessoal, cada performer utiliza os elementos individualmente, em experimentações, para a criação do que García Lopez denomina de *primary look* [...] uma primeira versão das figuras é levada para os encontros da Pocha e/ou para *workshops* para serem aprimorados coletivamente. (PESTANA, 2019, p. 250)

Saul García Lopez também conta em entrevista como é a manutenção desse acervo descentralizado do coletivo:

Tenho uma *bodeguita*⁸, parte de onde moro, uma *bodeguita* e aí tenho minhas caixas e minhas coisas. Pois, o que aprendi com La Pocha e Michele e com o trabalho de todos eles é a reciclagem de imagens e elementos que vão se transformando. Então, já tinha claro, dentro do processo pedagógico, que um dia aquele *maguey*⁹, aquele *sombrero* reapareceriam em alguma versão de alguma coisa, iria *cross*, contaminar, polinizar com outra persona. E é assim que me alimento desde 2014, quando me tornei *co-member* principal do La Pocha, comecei a arquivar os meus próprios *props* e, embora haja alguns velhinhos, eu, quando tenho um pouco de *lana*¹⁰ ou há algum *gran*¹¹ para isso, substituo esse objeto, mesmo que não o esteja usando, em algum momento vou precisar dele. E quando eles me pediram o Mariachi Zombi¹², eu tive que tirá-los, limpá-los, protegê-los [refere-se aos *props* que compõe o traje da persona]. (PESTANA, 2019, p. 278, tradução nossa)

⁸ Bodega pode ser traduzido como armazém. Porém, o termo, na linguagem das artes cênicas no México, é utilizado para nomear depósitos de cenários e objetos ou mesmo guarda-roupas ou arquivo: bodega de escenografia, bodega de vestuário, bodega de utileria, bodega de piano, bodega de archivo (SERRONI (org.), 1997).

⁹ *Maguey* ou *agave* é uma planta suculenta de regiões áridas com a qual se faz mezcal, bebida alcoólica cuja mais conhecida é a produzida na cidade de Tequila. Desde períodos pré-hispânicos é “fonte de alimento (mel, vinagre e *pulque*, flores, caules, folhas e flores também eram consumidos), remédios, água, fibras têxteis, papel e sabão”. Fonte: Arqueología Mexicana. Disponível em: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-registro-arqueologico-e-historico-del-maguey>. Acesso em: 7 jan. 2019.

¹⁰ Gíria para dinheiro, “grana”.

¹¹ Idem.

¹² Saul García Lopes refere-se à persona criada por ele cujo traje foi exposto no Museo de Arte Moderno da Ciudad de México. O processo e os trajes serão detalhados no tópico 5. *Guillermo Gómez-Peña. Mexican [IN]documentado: conexões e contradições entre museologia e arte da performance.*

Michele Ceballos Michot, também fundadora do La Pocha, relata que apenas a duas primeiras grandes produções (*Temple of confessions* e *The Mexterminator*) tiveram uma verba considerável para confecção de elementos, para as demais performances do coletivo, cada integrante compra e armazena seus trajes e *props*.

Nesse trabalho não é como no teatro, que fazemos personagens diferentes a cada vez, todos são aspectos de nós mesmos, de nossa psicologia em conexão com tudo, e isso vai se transformando. E se transforma dependendo do tema, da situação ou do país. Então, minha [persona] Chichi Chicana Kali certa vez era Suni-Kali, porque fizemos na Noruega, e são os povos indígenas de lá. E, também, nos emprestaram *props*, então, *bueno*, eu fui como Chichi-Kali para a Noruega e queria fazer dela uma Suni. Então, os sunis de lá, com quem estávamos trabalhando, me emprestaram umas botas indígenas. Essa persona se transformou conforme o país. (PESTANA, 2019, p. 279).

Pessoalmente, Michele Ceballos Michot sente-se muito feliz por ter seus próprios *props* e trajes, pois “como bailarina, tudo era da companhia, só as sapatilhas de ponta eram nossas” (Pestana, 2019, p. 280, tradução nossa). Entretanto, dispor desses acervos vivos e preservá-los não se mostra uma tarefa fácil: a própria Michele Ceballos Michot perdeu todo seu acervo (e parte de sua casa) em um incêndio, e Gómez-Peña apresenta uma situação igualmente emblemática. O performer dispõe de três grandes arquivos com 40 anos de história da performance: dois de textos, livros, manuscritos, registros em K7, VHS, DVD e HD, estando um em San Francisco e outro na Cidade do México. Há um terceiro, também em San Francisco, com elementos cenográficos, trajes e *props*.

Grande parte desse material ficou no Studio 24 da Galería de la Raza, em San Francisco, entre 1984 e 2016, quando o coletivo foi convidado a se retirar do espaço, como será visto no próximo tópico. Com isso, as caixas com textos, registros, etc. ficaram um período em um acervo público e, posteriormente, foram guardadas com os trajes e *props* que estão no apartamento do artista na mesma cidade.

4. Gentrificação: uma queima de arquivos dos insubordinados?

A parceria de Gómez-Peña com a La Galería de la Raza iniciou em 1984, quando o coletivo que o artista integrava no período, o Border Arts Workshop/Taller de Arte Fronterizo, nasceu naquele espaço. Desde então Gómez-Peña foi membro ativo, curador e colaborador da Galería, tendo promovido e realizado diversos eventos, oficinas, salões de *spoken word poetry*, performances e palestras de artistas locais e internacionais.

A La Galería de la Raza está localizada no bairro Mission, em San Francisco, na Califórnia, e foi criada em meio ao movimento pelos direitos civis de imigrantes latinos e seus descendentes, El Movimiento Chicano. A instituição foi responsável pelo

primeiro programa comunitário de pintura mural nos Estados Unidos, reapresentou o trabalho de Frida Kahlo ao público americano e esteve na vanguarda da recuperação de imagens e práticas de tradições populares que não apenas refletiram, mas formaram El Movimiento. Por exemplo, a Galería foi responsável por estabelecer a celebração mexicana do Dia dos Mortos como uma articulação da estética chicana e latina. (GALERÍA DE LA RAZA, s/d, s.p.¹³, tradução nossa)

Em 2011, a Galería fez diversos cortes de pessoal por falta de verba e ainda assim foi alvo de crítica “por ter recebido ‘12 subsídios em 5 anos’” (GÓMEZ-PEÑA, 2017a, s.p.). Gómez-Peña, em artigo sobre a notícia, afirmou não poder acreditar em seus olhos:

A Galería de la Raza é a mais antiga organização chicana do país e um marco em SF, tão importante quanto a City Lights¹⁴ [...]. Se juntarmos todos esses subsídios, eles nem sequer chegam a 1/5 do orçamento anual da Ópera, do Balé, da sinfônica ou do SFMOMA [Museu de Arte Moderna de San Francisco] (idem).

¹³ Fonte: Galería de la Raza. Disponível em: <http://www.galeriadelaraza.org/eng/about/index.php>. Acesso em: 27 mai. 2017

¹⁴ Livraria e editora fundada em 1953. Ponto de encontro da geração Beat, publicou, em 1956, o poema seminal de Allen Ginsberg, *HOWL*. Fonte: City Lights. Disponível em: http://www.citylights.com/bookstore/?fa=books_tour. Acesso em: 27 mai. 2017

A Galería é um símbolo do movimento artístico e social pelo respeito e pelo reconhecimento da cultura chicana e da diversidade em San Francisco: fazer cortes na verba pública é uma das formas de minar um dos poucos espaços com expressão artística não branca que resiste ao processo de gentrificação da cidade.

Tal processo, em um sentido bastante restrito, pode ser tomado como uma “renovação residencial de bairros da classe trabalhadora” (SMITH, 2007, p. 19). Entretanto, a gentrificação é algo muito mais complexo e profundo. O geógrafo Neil Smith¹⁵, estudando principalmente como isso vem se dando nos Estados Unidos, analisa como a reestruturação do espaço urbano envolve luta de classes e noções de fronteira – espacial, econômica e política – e enfatiza que o “processo de gentrificação presta-se a tal abuso cultural da mesma forma que ocorreu com a fronteira original” (SMITH, 2007, p. 18), referindo-se à chamada expansão para o Oeste.

A partir desse ponto de vista, Smith observa que, assim como os povos originários eram tidos como bárbaros, “a classe trabalhadora urbana de hoje é vista como menos do que social, como uma simples parte do meio físico” (SMITH, 2007, p. 16) e a gentrificação como a fronteira, “o ponto de encontro entre a barbárie e a civilização” (TURNER, 1958 citado por SMITH, 2007, p. 15).

Em 2015, tais modificações econômicas e urbanas no bairro latino Mission se intensificaram e alteraram a relação entre o La Pocha Nostra e a La Galería de la Raza. A Galería precisou transformar-se diante das mudanças, o que afetou o Studio 24, exigindo que o La Pocha Nostra se retirasse, justamente quando 2/3 dos artistas de San Francisco estavam sendo forçados a se mudarem por causa da

¹⁵ Professor de Geografia e diretor interino do Centro de Análise Crítica da Cultura Contemporânea. Geógrafo urbano e teórico social, Smith escreveu extensivamente sobre a gentrificação, a história da geografia e a produção da natureza. Disponível em: <https://www.routledge.com/The-New-Urban-Frontier-Gentrification-and-the-Revanchist-City/Smith/p/book/9780415132558>. Acesso em: 21 abr. 2017.

especulação imobiliária, de incêndios criminosos e de outras ações decorrentes do processo de gentrificação.

De acordo com a San Francisco Human Services Agency, pelo menos 223 pessoas da região de Mission foram desalojadas por causa de incêndios suspeitos ocorridos entre 2013 e 2015, os quais afetaram, especialmente, prédios e casas habitados por trabalhadores negros e latinos (CARPENTER; MERONEK; SADY, 2015, s.p.).

No artigo virtual de 2015, *Notes from technotopia: on the cruelty of indifference – An anti-gentrification philosophical tantrum*, Guillermo Gómez-Peña reflete sobre essa situação e o que significa “se tornar um estrangeiro em seu próprio bairro, enquanto espera o afamado aviso de despejo” (GÓMEZ-PEÑA, 2015, p. 1). O performer relata como a instalação de grandes corporações tecnológicas em San Francisco, com o incentivo de políticas públicas de transformações urbanas, veem afetando e transformando a cidade, especialmente o histórico bairro Mission. Com essas empresas chega também sua numerosa mão de obra, formada por jovens ambiciosos e competitivos que buscam um estilo de vida específico.

Dessa forma, o processo de gentrificação opera não somente (como se fosse pouco) pela destruição física dos edifícios, mas, também, pela via da aniquilação cultural, seja por meio do despejo e da mudança forçada da classe artística, seja nas alterações do tipo de público e seus interesses. Como afirma em entrevista Balitronica Gómez, integrante do La Pocha, os novos moradores do bairro Mission “raramente participam de atividades artísticas. Eles preferem ir a eventos temáticos e festas patrocinadas pelas empresas” (GÓMEZ citada por DONOHUE, 2017, s.p.).

Aos artistas e à instituição que permanecem resta resistir e/ou adaptar-se, como fazem Gómez-Peña e Balitronica Gómez que desenvolveram ações com El Phanton Mariachi, uma persona que usa um *catsuit* de *spandex*¹⁶ preto,

¹⁶ *Catsuit* é um tipo de macacão de tecido elástico que cobre mãos, pés, cabeça e rosto. *Spandex* elástico, a marca mais conhecida é Lycra. Disponível em: <https://moda.culturamix.com/noticias/o-que-e-o-tecido->

uma pessoa *anônima* com chapéu do mariachi, saltos altos, carregando um cartaz no qual se lê: "Contra a eliminação de identidades complexas, despejos e incêndios suspeitos" (GÓMEZ citada por DONOHUE, 2017, s.p.). E como fez La Galería de la Raza que transformou seus espaços criando áreas atraentes para esse novo público, sem deixar de dar suporte aos artistas latinos, mas também sem condições de seguir como base para os coletivos, como o La Pocha Nostra.

Todas essas ações – os despejos, os cortes ou o fim de incentivos públicos para instituições culturais, a homogeneização e a elitização do lazer e da cultura – afetam o fazer artístico e os acervos de artistas como os dos integrantes do La Pocha, e podem ser vistas como incêndios simbólicos: uma maneira de aniquilar os registros dos insubordinados e das identidades não normativas, é também um desalojar de artistas, deixar seus acervos sem lugar, realizando, assim, uma queima de arquivos da história dos dissidentes.

4.1 *El Smithsonian¹⁷ del barrio Mission: gotas de preservação nos arquivos de Gómez-Peña*

Em novembro de 2017, este *pesquisadore* esteve em contato com alguns elementos dos acervos de Gómez-Peña durante a exposição *Guillermo Gómez-Peña. Mexican [IN]documentado*, realizada com curadoria de Janice Alva, no Museo de Arte Moderno da Ciudad de México. Entretanto, a exposição mostra contou com pouquíssimos trajes.

Assim, embora o contato com tais materiais tenha sido uma experiência importantíssima (como será narrada no próximo tópico), não foi suficiente para sanar diversas

spandex-onde-ele-e-utilizado-quais-suas-vantagens. Acesso em: ago. 2021.

¹⁷ Como relata Gómez-Peña, em 1999, quando ele se casa com a curadora e escritora colombiana Carolina Ponce de León, a casa deles em San Francisco “torna-se um museu informal de parafernália de performance, um *lounge* para reuniões sociais e um albergue para artistas. Um canal de TV faz uma reportagem sobre a casa/instalação, chamando-a de ‘o Smithsonian do bairro’” (PESTANA, 2017, p. 20). O canal de TV faz alusão ao Smithsonian Museum of Natural History, de Washington.

dúvidas sobre o acervo vivo de trajes e *props* de Gómez-Peña. Desse modo, em fevereiro de 2019, realizou-se uma pesquisa de campo no acervo localizado em San Francisco – a seguir, será feito um relato em primeira pessoa sobre esse momento.

“Como de costume, fui recebido por Gómez-Peña e Emma Tramosch, produtora do La Pocha, com enorme hospitalidade e, como não poderia deixar de ocorrer, com surpresas: meu contato com o acervo seria também uma experiência performática. Em uma semana, o coletivo performaria no histórico ATA¹⁸, na ação-homenagem *In the spirit of René Yañez*¹⁹, na qual Gómez-Peña performaria com a versão mais recente de sua persona (uma policial *queer* derivada da série de Xamãs Travestis) e Balitronica Gómez performaria com El Phanton Mariachi. Infelizmente, Balitronica Gómez estava hospitalizada fui convidado a performar em seu lugar.

Assim, em 5 de fevereiro de 2019, experimentei em meu corpo um pouco do *arquivo vivo* do La Pocha, tanto no que se refere aos trajes de cena quanto ao que concerne ao repertório de ações performáticas. Além disso, no mesmo evento, tive a oportunidade ímpar de assistir à exibição do vídeo original que faz parte da histórica da performance, *The Mexterminator*.

Na primeira visita ao *loft* de Gómez-Peña, além do surpreendente convite, me deparei com sua casa-acervo: em uma das paredes está uma das fachadas que compunham o espaço

¹⁸ ATA – Artists’ Television Access é uma organização sem fins lucrativos com sede em San Francisco. Há 30 anos, “cultiva e promove a mídia *underground* e a arte experimental com consciência cultural” (tradução nossa). Disponível em: <http://www.atasite.org/about/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

¹⁹ René Yañez (1942-2018) “foi cofundador da Galería de la Raza, coapresentando uma das primeiras exposições da arte de Frida Kahlo na Costa Oeste, ajudando a enraizar o carnaval em Mission e estabelecendo o Día de los Muertos como uma prática artística” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.usfca.edu/thacher-gallery/studio-mision>. Acesso em: jun. 2021. O evento foi “uma noite de performance radical, com filmes raros, instalações cinéticas e música. Com Marshall Weber (NY), María Verónica San Martín (Chile), Gómez-Peña e La Pocha Nostra (US/México). Com participação especial de Gustavo Vazquez (Tijuana/SF), Princess Vuvu (South Africa/Oakland), LoudeMatteis (SF), Adrian Arias (Lima/SF), Sandra Pestana (Montevideo/Sao Paulo) & porcarias inesperadas...” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.facebook.com/galindog/posts/10217674259344764>. Acesso em: 28 jun. 2021.

de *Temple of Confessions* (figura 1); próximo da cozinha, fica o luminoso de *La Nostalgia BAR* (figura 2), elemento da performance homônima de Gómez-Peña e James Luna²⁰; sobre o *closet* fica um mezanino com caixas e caixas de *props* diversos e uma arara com alguns trajes (figura 3); em cima do sofá estavam elementos que precisavam de reparo, organizados por prioridade (figura 4) – pois eu havia dito à Guillermo que poderia reparar algo que estivesse muito prejudicado, só não imaginava o volume de trabalho que me esperava...

Figura 1: Fachada de *Temple of Confessions*



Fonte: Acervo pessoal do pesquisadore.

Figura 2: Luminoso *La Nostalgia BAR* no arquivo de vídeo de Gómez-Peña



Fonte: guillermogomezpena.com. Foto: Zen Cohen. Acesso em: 28 jun. 2021.

²⁰ James Luna (Puyukitchum/Ipai/Mexican American Indian) foi residente na reserva indígena de La Jolla, em San Diego, na Califórnia. Faleceu em 2017 como um artista de renome internacional, “com mais de 30 anos de experiência em exibição e performance, deu voz a questões culturais dos nativos americanos, buscando meios de comunicação inovadores e versáteis. Suas poderosas obras transformam espaços de galerias em campos de batalha, onde a audiência é confrontada com a natureza da identidade cultural, as tensões geradas pelo isolamento cultural e os perigos de interpretações culturais, tudo a partir de uma perspectiva indígena”. Disponível em: <http://www.jamesluna.red/about-hayden>. Acesso em: 30 jun. 2019.

Figura 3: Mezanino com acervo de trajes e *props*



Fonte: Acervo pessoal do pesquisadore

Imagem 4: Elementos que necessitavam reparo



Fonte: Acervo pessoal do pesquisadore

Após a performance no ATA, Gómez-Peña foi viajar e fiquei hospedado em sua casa, mergulhado no acervo. Entre a emoção e o frio do inverno, tive um problema na região lombar e, por isso, precisei selecionar o que conseguiria realizar. Mesmo contando com apoio²¹, foi necessário verificar quais

²¹ Emma Tramposch, entre outras coisas, conseguiu emprestar uma máquina de costura doméstica; Sarah Pickles Taylor, artista visual e designer de acessórios, vizinha de Gómez-Peña, gentilmente me acompanhou pela cidade nos primeiros dias para comprar materiais; e Arielle Gatak auxiliou nas pesquisas no acervo de imagens.

elementos estavam em situação mais precária e me dedicar apenas a eles.

Dessa forma, os elementos selecionados e as ações de conservação planejadas foram as que estão no quadro abaixo:

Tabela 1: Elementos selecionados e as ações de conservação planejadas

Elemento	Ação de restauro / Conservação
<i>Penacho</i> de Naftazteca	Acomodação em caixa e papel <i>acid free</i> .
<i>Pecheras</i> indígenas	Acomodação em caixa e papel <i>acid free</i> .
<i>Faja</i> elefante	Substituição de tiras de couro que conectam as duas partes de látex.
Casaco navajo	Adequação de cabide.
Conjunto de mariachi	Adequação de cabide e da capa em algodão cru.
Casaca La Pocha	Reparos no forro e adequação de cabide.
Paletó d'El Border Brujo	Adequação de cabide e acréscimo de <i>pins</i> (broches ou <i>bottons</i>).
Calção d'El Luchador Binacional	Reforço nas costuras internas, troca de elástico, transformação de aplique do brasão mexicano em <i>patch</i> e reaplicação.
Luvas de boxe d'El Luchador Binacional	Higienização. Aplicação de remendo em couro de cor similar.
Casula	Reforço de costuras e cerzidos na gola.

Fonte: Acervo pessoal do *pesquisadore*

As ações de reparo e conservação das peças foram pensadas a partir de técnicas transmitidas em aula pelos pesquisadores de conservação de trajes prof. dr. Fausto Viana, profa. dra. Elizabeth Azevedo e profa. dra. Isabel Italiano.

Fausto Viana, em publicações em parceria com Elizabeth Azevedo (2006), e, posteriormente, com Luz García Neira (2010), oferece muitas informações sobre o árduo processo de organização e preservação de acervos têxteis, desde a catalogação e a higienização até a acomodação adequada das peças.

As informações podem ser obtidas detalhadamente nas publicações desses *autories*, mas, em linhas gerais,

necessita-se de espaços amplos com mesas nas quais as peças possam ser acomodadas para higienização por aspiração e/ou para reparos, sem que sejam dobradas ou amassadas durante esses processos (AZEVEDO; VIANA, 2006); espaços para instalação de araras com múltiplas alturas, respeitando as dimensões das peças e proporcionando certa distância entre as mesmas, bem como de gaveteiros ou prateleiras em que as peças mais frágeis ou incompatíveis com cabides possam ser guardadas na horizontal, dentro de caixas (VIANA; NEIRA, 2010) preferencialmente *acid free*. Além disso, tais espaços devem ser protegidos de umidade, ter temperatura estável e não elevada e não receber iluminação constante (VIANA; NEIRA, 2010).

Como é possível verificar na figura 3, o acervo já estava previamente organizado com arara, prateleiras e caixas, mas como não havia espaço no mezanino, tampouco tempo hábil, verba para material e mão de obra necessários para organizar as peças conforme as orientações de Viana, Azevedo e Neira, optei por acondicionar em caixas *acid free* os elementos mais delicados (figura 5), adequar alguns cabides e fazer reparos nos itens mais fragilizados.

Figura 5: Penacho e pecheras de ossos acomodados em caixas e papel *acid free*



Fonte: Acervo pessoal do pesquisadore

Inesperadamente, foi muito difícil encontrar malha cirúrgica para adequar os cabides. Ao contrário do que acontece na cidade de São Paulo, o produto não está à venda em qualquer loja de materiais cirúrgicos. Foram necessários vários dias de busca até encontrar uma malha cirúrgica compressiva, que não tem a mesma maleabilidade das comuns e dificulta um pouco o trabalho, mas cumpriu a função. Em compensação, papéis e caixas *acid free* são vendidos a preços acessíveis e com diversos tamanhos em uma casa especializada em materiais artísticos, o que facilitou bastante o trabalho.

Das peças acondicionadas em caixa *acid free*, a primeira, um *penacho*, é como um cocar e foi confeccionada por Gómez-Peña em 1990 e utilizada em *Temple of Confessions*, performance fundadora do coletivo, em 1994 (na figura 5, foto da esquerda, em cima.). As três *pecheras*, feitas com ossos, foram apresentadas por indígenas norte-americanos. Gómez-Peña utilizou-as por anos, porém já não pode mais fazê-lo, “porque estão tão frágeis, estiveram em *tournee* por tantos países, por tantos meses que terminaram desfazendo-se” (GÓMEZ-PEÑA citado por PESTANA, 2019, p. 293).

Figura 6: Diferentes *encarnações* da persona de Gómez-Peña: em 1994, 2003 e 2012



Fonte: Intercultural Potergeist. Disponível em: <https://interculturalpotergeist.tumblr.com/page/9>. Acesso em: 16 jul. 2021.

Uma das *pecheras*, juntamente com as peças denominadas neste artigo como casaco Navajo, conjunto *Mariachi* e *faja* elefante, compôs as múltiplas encarnações do Xamã Queer, persona de Gómez-Peña que dá início a “uma série de tentativas de ‘*queering*²² *authority*, fazer um ato de *queering* à autoridade’” (GÓMEZ-PEÑA citado por PESTANA, 2019, p. 174). Nas fotos na figura 6 é possível notar como a persona foi se transformando.

Na terceira foto da figura 6, vê-se a versão de 2010/2012,

em que Gómez-Peña usa como traje de cena um casaco que pertenceu a uma autoridade indígena da etnia Navajo, adornado com ossos na lapela (uma fusão de traje ocidental europeu com peitorais tradicionais indígenas norte-americanos), um cocar amazônico e uma *faja*, um cinturão de látex preto com uma tromba de elefante, peça confeccionada pela performer indiana Rakini Devi que participou da edição de *Mapa/Corpo* na Michigan State University, East Lansing, Michigan, 2007. (PESTANA, 2019, p. 174-175)

A *faja* estava em ótimo estado, com exceção das pequenas tiras de couro que uniam a parte com a tromba ao cinturão. Assim, essas tiras foram substituídas por outras confeccionadas no mesmo material (figura 7), pois a intenção é que siga em uso.

Figura 7: *Faja* de látex antes e depois dos reparos



Fonte: Acervo pessoal do pesquisadore

²² O performer faz menção ao termo e à teoria *queer*, que busca desestabilizar a poderosa estrutura de poder formada pela tríade nação-raça-sexualidade.

O casaco Navajo, utilizado no último retrato de Gomez-Peña feito no Studio 24²³, o conjunto de mariachi e a casaca Pocha são peças históricas que já não serão mais usadas, têm longa trajetória e não conseguem mais acompanhar o ritmo de Gómez-Peña. Desse modo, decidiu-se por adequar cabides conforme a largura, o peso e o caimento de cada peça, revestindo-os com manta acrílica e malha cirúrgica, além de confeccionar capas de algodão cru. Tais procedimentos evitam que os trajes se deformem com o efeito da gravidade e recebam luz (o que afeta a coloração e a durabilidade das fibras), bem como impedem que aplicações, no caso pingentes e ossos, se prendam em outras peças e as pinturas se desgastem ainda mais (AZEVEDO; VIANA, 2006; VIANA e NEIRA, 2010).

Foram encontrados registros²⁴ do uso do conjunto de mariachi desde 1991, como pode ser visto na imagem que integra o catálogo da exposição *Guillermo Gómez-Peña. Mexican [IN]documentado*. E esse foi também o traje de cena de performances emblemáticas, como a realizada com James Luna em 1993, no Smithsonian Museum of Natural History, e a feita com Roberto Sifuentes, cofundador do La Pocha, na Golden Gate, em 1994, quando os dois artistas se crucificaram nesse ponto turístico de San Francisco como forma de protesto às políticas xenofóbicas de Pete Wilson, então governador da Califórnia (PESTANA, 2019).

Curiosamente a casaca Pocha, nomeada dessa forma neste artigo pois o nome do coletivo está estampado nas costas, não consta em nenhum registro fotográfico consultado durante a pesquisa, seja na página no site Tumblr, seja no catálogo da exposição ou em fotos do arquivo no apartamento de Gómez-Peña. Ao ser questionado sobre a casaca, o performer respondeu que foi feita sob medida, pintada a mão por um

²³ Imagem e informação constam na carta aberta *Good-bye Galería de la Raza*. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1D6V-hpSQj7QmWLGL7BIGrFpT10AdLVN1sTTOuc6-qmQ/edit?usp=sharing>. Acesso em: jun. 2021.

²⁴ Refere-se tanto ao catálogo da exposição quanto ao site Intercultural Poltergeist: the living art of Gómez Peña & La Pocha Nostra. A photo-performance gallery & “living archive” in progress. Disponível em: <https://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/7>. Acesso em: jun. 2021.

artista do qual não se lembrava o nome e que a usou muitíssimo²⁵... Para essa peça, além de adequar o cabide para sua largura, foram feitos alguns reparos no forro.

Também para o paletó d'El Border Brujo foi feita a adequação do cabide. Porém, essa peça seguirá em uso. Os reparos feitos por este *pesquisadore* no forro do paletó, durante a montagem da exposição em 2017, como será visto no próximo tópico, “deram-lhe nova vida”²⁶, como observou Gómez-Peña e, por isso, o performer decidiu colocá-lo novamente em uso e propôs que a parceria continuasse com a reorganização e o acréscimo de novos *píns* ao traje, “atualizando-o” com referências contemporâneas.

Border Brujo foi criado em 1988 e é uma das principais contribuições do performer para o movimento de monólogos performáticos do período. Aquele ano foi especialmente marcante para o performer: ele se casou com a performer Emily Hicks na fronteira Tijuana-San Diego, nasceu seu filho, Guillermo Emiliano, e o pai de Gómez-Peña faleceu na Cidade do México. Durante um ano, o performer vestiu as roupas do pai e sobre um de seus paletós começou a construir o traje com objetos “‘pseudo-étnicos’ e suvenires baratos para turistas religiosos” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 13 citado por PESTANA, 2019, p. 40).

Na figura 8, é possível visualizar cada um dos trajes abordados acima, acondicionados em seus cabides devidamente adequados.

²⁵ Informação verbal fornecida por Gómez-Peña, em 08 fev. 2019.

²⁶ Informação verbal fornecida por Gómez-Peña, em 08 fev. 2019.

Figura 8: Trajes acomodados nos cabides adequados para cada um deles



Fonte: Acervo pessoal do pesquisadore

Também no intuito de manter a peça em uso, foram feitos reparos na gola de uma casula²⁷ (figura 9) de meados do século XX: aplicação de entretela dupla com face termocolante entre o tecido e o forro, além de cerzido dos rasgos e da bainha da gola.

A peça foi utilizada em diversas ocasiões e no momento compunha o *arquivo vivo* de trajes de Balitronica Gómez, seja em performances com *parceiros* do La Pocha, seja em apresentações solo de *spoken word* da artista. A casula é geralmente usada em conjunto com trajes fetiche e/ou nudez.

Tal conexão entre elementos católicos e de trajes fetiche é parte do *arquivo vivo* da performer. Balitronica Gómez, após se formar em literatura na San Diego State University, “se mudou para Paris para estudar Literatura Americana Expatriada e viveu em um convento do século XVII com freiras dominicanas”. Sendo assim, o diálogo subversivo com elementos católicos é uma constante nas diferentes vertentes de trabalho da performer. (PESTANA, 2019, p. 182)

²⁷ Casula é um traje católico, a “veste superior do sacerdote na celebração da missa” (VASCONCELOS, 1959 citado por VIANA, 2016, p. 24), que simboliza a “inocência, a caridade e o doce e suave jugo do Cristo” (VASCONCELOS, 1959 citado por VIANA, 2016, p. 24).

Figura 9: Casula em processo de reparo



Fonte: Acervo pessoal do *pesquisadore*

Por fim, foram reparadas também a bermuda e uma das luvas da persona *El Luchador Binacional*, de Gómez-Peña. As peças estavam bastante desgastadas. Uma das luvas (figura 10) estava rasgada, remendada com fita adesiva transparente já bastante envelhecida e faltava-lhe um pedaço da palma. A peça foi higienizada e foi feito um molde da parte faltante para que um remendo de couro, com cor aproximada à da peça, fosse costurado por dentro do rasgo.

Figura 10: Processo de reparo na luva d' *El Luchador Binacional*.

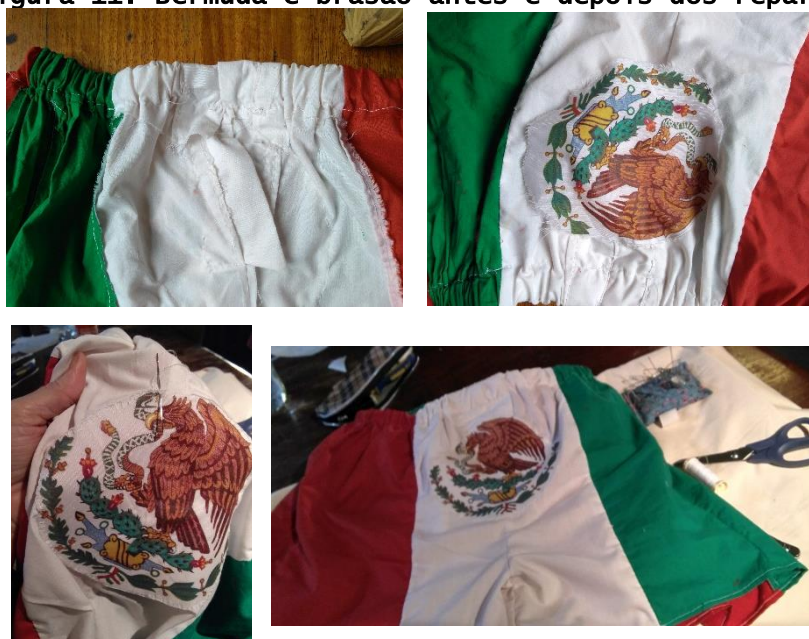


Fonte: Acervo pessoal do *pesquisadore*

A bermuda (figura 11), confeccionada com tiras de tricoline nas cores da bandeira mexicana, tinha um brasão do México aplicado sobre a braguilha e estava com o elástico completamente esgarçado. A peça e o brasão também não tiveram

suas costuras chuleadas com overloque ou costura zigue-zague e, assim, estavam desfiando. Desse modo, o cós da bermuda foi desfeito, suas costuras reforçadas e chuleadas e novo elástico foi colocado. O brasão recebeu aplicação de entreteia dupla-face termocolante, sendo transformado em um *patche*. Então, recebeu chuleado a mão e foi aplicado com ferro e costurado a máquina sobre a bermuda.

Figura 11: Bermuda e brasão antes e depois dos reparos



Fonte: Acervo pessoal do pesquisadore

Há registros de que as peças estão “na luta” pelo menos desde 1994, como no vídeo *Identity crisis: Bi-National Boxer (ethno-techno)*, com acesso restrito pela página da editora Routledge²⁸. Gómez-Peña, desde que imigrou para os Estados Unidos, em 1978²⁹, tem como tema de sua arte-vida a binacionalidade, os processos identitários de se tornar chicano, as estratégias para sobreviver ao racismo, contestar e burlar das autoridades migratórias.

²⁸ Disponível em:

<https://www.routledgeperformancearchive.com/multimedia/video/identity-crisis-bi-national-boxer-ethno-techno>. Acesso em: jul. 2021.

²⁹ O processo de transformações identitárias e performáticas de Gómez-Peña foi amplamente abordado na já citada pesquisa de doutorado, especialmente no tópico 2.4, Trajetória, performances e rituais de *chicanización* de Guillermo Gómez-Peña.

Há um registro de 2005, especialmente significativo, de Gómez-Peña usando a bermuda: uma foto tirada após um banho ritual que sua mãe Martha Gómez-Peña lhe deu na mesma “bacia que usou para seu primeiro banho, [após isso] ela o vestiu com as últimas roupas do pai”³⁰.

A estada em San Francisco foi muito rica por ter tido a oportunidade de estar novamente com alguns dos queridos integrantes do La Pocha, ter mergulhado em seus *arquivos vivos* e ter contribuído para a preservação de alguns documentos históricos tão simbólicos, bem como ter colaborado para que peças tão significativas, como o traje *d’El Border Brujo*, continuem em ação. Porém, infelizmente, não foi possível iniciar a catalogação do acervo ou trabalhar em mais peças por causa do pouco tempo (foram apenas 15 dias), do contratempo de saúde, dos imprevistos com a aquisição de materiais e da necessidade de também debruçar sobre o arquivo de imagens. Todo o trabalho descrito neste tópico foi realizado com verba própria (deste *pesquisadore*, para a viagem, e do La Pocha, para a compra de materiais). Muito mais poderia ter sido feito se a pesquisa acadêmica nas áreas de Traje de Cena e Preservação de Arquivos Têxteis, que produz e transmite conhecimento não apenas teórico, mas também prático e efetivo, recebesse os devidos subsídios. Mas, enfim, segue-se com dignidade rebelde e o conta-gotas em meio aos incêndios.”

5. *Guillermo Gómez-Peña. Mexican [IN]documentado: desafios expositivos*

Em entrevista de Gómez-Peña e Balitronica Gómez para o 48hills Independent San Francisco News + Culture, em dezembro de 2016, mencionou-se a preparação da exposição no Museo de Arte Moderno, que ocorreria no ano seguinte. Imediatamente, este *pesquisadore* entrou em contato com o La Pocha indicando que estaria presente no evento de qualquer

³⁰ Disponível em: <https://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/16>. Acesso em: jul. 2021.

maneira e que poderiam contar com seus conhecimentos como figurinista e de conservação de trajes.

A exposição ocorreu sob a curadoria de Janice Alva, artista visual, curadora, ativista e experiente produtora cultural mexicana, com longa parceria³¹ com Gómez-Peña e o La Pocha Nostra. Em 2016, Alva assumiu a excitante e complexa missão de fazer a curadoria da primeira retrospectiva de 40 anos de performance de Gómez-Peña. Para tanto, foram necessárias várias visitas à casa-estúdio do performer, seu vizinho na Cidade do México,

A ou à casa que o viu crescer e na qual se inscreve sua história pessoal, onde é evidente esse *horror vacuú* que o faz não deixar vazio espaço algum; pendura cartazes, quadros, letreiros, postais, imagens com intervenções, sua coleção de máscaras estranhíssimas, objetos e decorações que vai adaptando e construindo gráfica e conceitualmente sua identidade binacional. (ALVA, 2017, s/p).

E também ao *loft* em San Francisco, o já citado *EI Smithsonian del barrio Mission*, com suas

[...] bandeiras, altares, velas, retratos, reconhecimentos, postais, canecas, garrafas; seu púlpito, seu megafone; um tigre de bengala de pelúcia tamanho natural [...], um depósito de *props* e um arquivo perfeitamente catalogado e organizado. (ALVA, 2017, s/p).

Porém, mesmo diante desse desafio titânico, após três dias em San Francisco, Janice Alva conseguiu sintetizar o que seria exposto:

42 objetos de culto e duas pinturas, dois livros artesanais, cinco DVDs, quatro vestuários, duas bandeiras, uma máscara, um braço robótico, seu megafone, cinco crachás, um par de luvas de boxe e dois cadernos de notas, 33 fotografias de grande formato para imprimir e um arquivo de 40 fotografias históricas em preto e branco; 11 fotografias extras para o catálogo. [...] e 100 impressos: fanzines, artigos publicados, convites, programas e folhetos de muitas de suas performances. (ALVA, 2017, s/p).

³¹ Em 1993, quando era estudante de pintura e produtora, Alva foi coordenadora de produção e montagem no Ex Teresa Arte, quando Gómez-Peña e Roberto Sifuentes performaram no espaço. Se reencontraram em 1997 quando Lorena Wölffer organizou e curou a exposição *Arte CHIDO! (El arte de la violencia)*, da qual Gómez-Peña foi cocurador. Em 2003, novamente trabalharam *juntas* no ambicioso projeto *El Museo de Identidades Fetiche*, que ocorreu no Museo Universitario del Chopo, e em 2005, no então renomeado Ex Teresa Arte Actual, quando Alva curou a mostra *Emanaciones performativas, exploratórios críticos*.

Também foi decidido, por Gómez-Peña, “reativar” três espaços performáticos do La Pocha Nostra e disponibilizá-los para o público que “quisesse assumir o risco e se aventurar a performar” (ALVA, 2017, s.p.): a jaula dourada de *La Pareja en la Jaula*, de 1992, a cruz de *La Crucifixión*, de 1994, e o caixão de *Cómo te gustaría ser recordado cuando mueras*, de 2008.

Entre os quatro trajes de cena selecionados estavam:

paletó d’el Border Brujo, *zoot suit* d’el Quebradito, uma das versões d’el Macho Power e uma camisa do performer italiano Franko B., estampada com o sangue do artista, que foi substituída pelo traje de cena d’el Mariachi Zombi de Culiacán, de Saul García Lopez. (PESTANA, 2019, p. 252)

Durante a montagem da exposição, ao ser questionado sobre porque havia tão poucos trajes em exibição, Gómez-Peña ficou reticente. Janice Alva observou, no texto para o catálogo, que revirar sua imensa *memorabilia* e seu arquivo é “uma viagem e revisão do passado que lhe custa” e que muitas vezes o deixou incomodado (ALVA, 2017, s.p.).

Em entrevista concedida poucos dias após a abertura da exposição, Gómez-Peña mencionou que

o museu não estava preparado para receber um *performancer*. Então, quando os trajes chegaram, se não fosse por tua graça, ternura e dedicação, meus poucos vestuários que foram exibidos, que eram quatro, não teriam sido exibidos corretamente. E este é um exemplo, que viveste na tua própria carne, do absoluto desinteresse que existe por parte das instituições [...]. (PESTANA, 2019, p. 296).

Não se pode afirmar se por incômodo, sobrecarga de decisões a serem tomadas, por saber do despreparo das instituições para receber um acervo como o de Gómez-Peña, por não ter, até aquele momento, um real entendimento dos trajes de cena como documento histórico ou por um misto de tudo o que acaba de ser mencionado, mas o fato é que apenas quatro trajes e quatro *props*, das inúmeras personas de Gómez-Peña, foram expostos.

5.1 Os trajes expostos

A pesquisadora Béatrice Picon-Vallin (2015) expõe o quão pouco foi desenvolvido até o momento sobre as possibilidades de exposição de trajes em museus, mesmo nas regiões em que a preservação de têxteis é mais consistente:

[...] na Europa há um certo número de organizações que se preocupam com as questões de coleta e conservação. Mas o que me interessa é: como mostrar esse material? É uma questão que geralmente não é tratada e que é realmente específica. Como mostrar, expor objetos extremamente heterogêneos e variados [...]. (PICON-VALLIN citada por VIANA, 2015, p. 20)

Neste tópico, são apresentadas algumas ideias expositivas propostas pela curadora Janice Alva e estratégias deste *pesquisadore* para adequação de suportes e reparo de determinadas peças para que “sobrevivessem” a dois meses de exibição na exposição *Guillermo Gómez-Peña. Mexican [IN]documentado*.

Dos oito elementos expostos (entre trajes e *props*) apenas o traje d’El Macho Power, persona da série de performances *Museo de Identidades Fetiche*, e o braço biônico d’El MedMex, persona de *The Mexterminator*, não precisaram de reparos ou adequações dos suportes para serem expostos.

El Macho Power é uma persona que surge de transformações de El MedMex, figura desenvolvida em *The Mexterminator*: “Ombreiras de jogador de futebol americano prateadas; acessórios ‘robóticos’ [...] e uma saia [...] de voile; sandálias de salto” (PESTANA, 2019, p. 135).

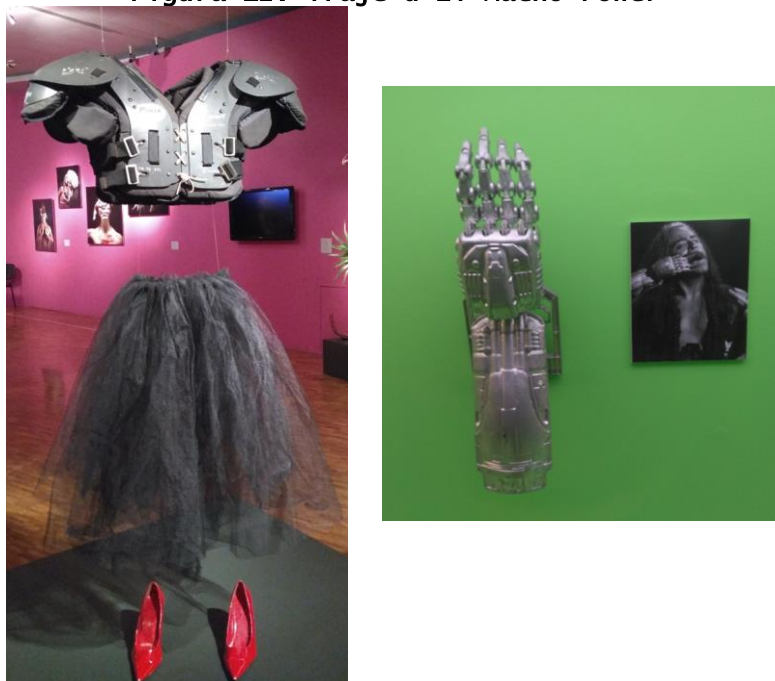
A performance *The Mexterminator* foi desenvolvida com base em relatos colhidos no fim dos anos 1990, no então advento da internet, sobre o medo de estadunidenses eurodescendentes de uma invasão mexicana que aniquilaria a “cultura americana”. Assim, nomeou-se a performance a partir de um trocadilho com o título do filme *O exterminador do futuro*, protagonizado por Arnold Schwarzenegger³², e foram

³² Arnold Schwarzenegger, esportista, ator e político austríaco radicado nos Estados Unidos. Foi o mais jovem ganhador de competições de fisiculturismo, recebendo o título Mr. Universo em 1967. Em 1984, protagonizou o suspense de ficção científica de James Cameron, *O exterminador do futuro*. Foi governador da Califórnia entre 2003 e

criados *props* ironizando as propostas do performer australiano Stelarc³³, que implantava próteses robóticas em seu corpo, compondo uma “identidade híbrida, monstruosa, *ciborgue*” (JALES, 2011, p. 6). Desenvolveu-se, assim, tecnologias “construídas na garagem, ou na casa da minha tia, ou na oficina mecânica da esquina, mas que, à distância, pareciam tecnologias reais, mas quando você se aproximava, descobria que eram tecnologias inúteis” (GÓMEZ-PEÑA, 2017b, s.p.).

O traje d’El Macho Power e o braço biônico de fundo de quintal de MedMex foram expostos na sala C, separadamente. O traje ficou suspenso por fios de náilon sobre um praticável, enquanto o braço foi exposto em uma vitrine com diversos outros objetos, ao lado de uma fotografia d’El MedMex (figura 12).

Figura 12: Traje d’El Macho Power



Fonte: Acervo pessoal do *pesquisadore*

2010. Disponível em: <http://www.schwarzenegger.com/bio>. Acesso em: 14 ago. 2017.

³³ Stelarc “examinou visualmente e ampliou acusticamente seu corpo, fazendo três filmes do seu interior. Entre 1976 e 1988, completou 26 performances de suspensão corporal com ganchos na pele. Ele usou instrumentos médicos, próteses, robótica, sistemas de realidade virtual, internet e biotecnologia para projetar interfaces íntimas e involuntárias com o corpo” (tradução nossa). Disponível em: <http://stelarc.org/?catID=20239>. Acesso em: 21 abr. 2018.

As luvas de boxe do Lutador Binacional foram expostas no piso térreo, em uma sala menor nomeada Gabinete Man, onde também estavam expostos o saco de areia de Gómez-Peña, utilizado para a prática de boxe, no qual se lia: “Para treinar contra a imigração”.

Os demais trajes de Gómez-Peña e uma máscara de luta livre mexicana estampada com a bandeira do México e a dos Estados Unidos também foram expostos na sala C, em um anexo, em uma vitrine ao lado de projeções de vídeo das performances.

O traje de Border Brujo, como já mencionado anteriormente, foi construído na fronteira Tijuana-San Diego, tendo como base um paletó do pai de Gómez-Peña. No fim de 1989, após viajar ininterruptamente por dois anos com essa persona, o performer regressou à Tijuana-San Diego onde simbolicamente enterrou seus trajes e acessórios em um “funeral performático” (GÓMEZ-PEÑA, 2017, p. 14).

O traje d’El Quebradito é uma roupa de *pachuco*, um *zoot suit* com estampa *animal print* de tigre-de-bengala, branco e preto. Os *pachucos*, durante as décadas de 1930 e 1940 nos EUA, foram “a expressão da cultura chicana e da diáspora negra. Estão fortemente relacionados à cultura hip hop, principalmente com o rap que se desenvolveu em Los Angeles, Califórnia” (PESTANA, 2019, p. 82). O traje foi utilizado em diversas ações embrionárias das performances de Gómez-Peña e Roberto Sifuentes antes da formação do La Pocha Nostra, como na intitulada *Self Explanatory* [autoexplicativa], feita em Los Angeles, em 1993³⁴.

O último traje exposto foi, inicialmente, uma camisa do performer italiano Franko B.³⁵, estampada com o sangue do artista, peça que compõe a *memorabilia* do arquivo de Gómez-

³⁴ Disponível em: <https://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/8>. Acesso em: 28 jul. 2021.

³⁵ Franko B. faz desenhos, instalações, esculturas e performances, além de trabalhos em muitos outros meios e disciplinas. Disponível em: <http://franko-b.com/biography.html>. Acesso em: jul. 2021.

Peña em sua casa da Cidade do México. Após a abertura da exposição, foi substituída pelo traje de cena d'El Mariachi Zombi de Culiacán, de Saul García Lopez, pois, para Gómez-Peña fazia mais sentido que um traje de um integrante do coletivo estivesse na mostra.

A persona criada por Saul García Lopes e, conseqüentemente seu traje, começou a ser desenvolvida em um encontro do La Pocha na cidade de Oaxaca, no México, onde o plantio de *maguey* é bastante comum. García Lopez relata em entrevista que saiu para caminhar e recolheu algumas folhas que, posteriormente, testou como fixá-las em seus genitais. Então, acrescentou um *sombrero* de mariachi, um chicote e pintou o corpo de branco, o que o deixou com um aspecto “morto-vivo”. A partir desse primeiro experimento, começou a entender “do que se tratava” a persona e então buscou na internet botas características das “culturas *tribales*” do norte do México, onde

indígenas urbanos, indígenas que migram para centros urbanos próximos, como Monterrey, Chihuahua, Culiacán, trazem sua música e iniciam uma fusão com a juventude urbana das classes trabalhadoras [...].

E não sei exatamente como surgiram essas botas, mas lá é uma sociedade que as usa... [...] Super fáticas e pontudas. Tem todo um imaginário, não sei bem, mas acho que é um exagero de tudo isso, como uma resposta para afirmar o próprio machismo ou para construí-lo, não? Não sei... ou é minha projeção nisso. Mas aí começou a se criar botas cada vez mais sofisticadas e eu as tomei. E foi aí que se tornou o Mariachi Zombi de Culiacán. Porque Culiacán é a capital das drogas, a capital de Sinaloa, mas também porque pertence a esse círculo da cultura tribal... (GARCÍA LOPES citado por PESTANA, 2019, p. 288)

Ao optar por botas na cor vermelha, García Lopez completava o traje compondo seu corpo com as cores da bandeira mexicana: o vermelho das botas, o verde das folhas de *maguey* nos genitais e o branco da pintura corporal, finalizando, assim, essa persona crítica de uma determinada masculinidade estereotipada, *el macho mexicano*, uma masculinidade violenta, muitas vezes associada e aliciada pelo narcotráfico. Em consonância com essa visão crítica,

García Lopez acrescentou também um arnês³⁶, usado cruzando o peito, e uma espécie de cinto de castidade peniano, um artigo metálico em que se introduz o pênis para, então, fechá-lo com cadeado.

A seguir serão apresentados os problemas encontrados durante a montagem da exposição, tanto com relação aos suportes quanto ao estado de conservação de uma das peças. Também serão relatadas, em primeira pessoa, as estratégias encontradas por este *pesquisadore*, com apoio da curadora Janice Alva e da equipe do museu.

5.1 Estratégias de suporte e reparos das peças expostas

“Para expor os trajes de Border Brujo, d’El Quebradito e a camisa de Franko B. foram providenciados manequins; porém, eram diminutos, muito menores do que as roupas. Do mesmo modo era um suporte de isopor em forma de cabeça no qual seria exposta a máscara d’El Luchador Binacional. As peças ficariam “murchas”, com um caimento deplorável.

Solicitei, então, ao pessoal do museu o material ideal para revestir os manequins e a cabeça de isopor: manta acrílica e malha cirúrgica. Entretanto, a resposta à solicitação foi: “Dispomos de plástico bolha e fita adesiva”.

Era 23 de dezembro e a exposição abriria no dia 29. Iniciei o trabalho com esse material e conversei com Janice Alva sobre as alternativas: três camisetas de malha e alguns rolos de atadura, as mais largas que conseguisse. Assim, seria possível revestir o plástico bolha do tronco dos manequins com as camisetas, pois essa parte ficaria visível na abertura dos paletós, e com as ataduras seria possível dar acabamento aos braços e também ao suporte da máscara do *Luchador Binacional*. As figuras 13 e 14 exibem o processo:

³⁶ Espécie de cinto de diferentes tipos e utilizações. No caso, é uma peça de sexy shop utilizada para fixar próteses penianas ao corpo.

Figura 13: Processo de adequação do suporte da máscara



Fonte: Acervo pessoal do *pesquisadore*

Figura 14: Processo de adequação dos manequins

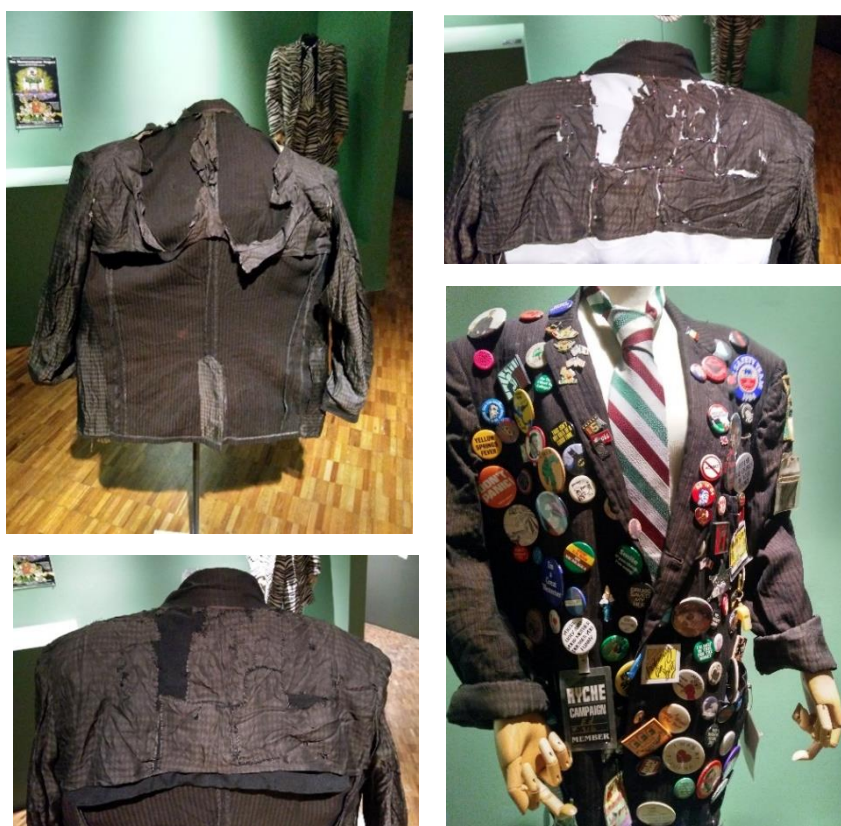


Fonte: Acervo pessoal do *pesquisadore*

O traje de Border Brujo, como observado na pesquisa de doutoramento, pelo estado do forro parecia realmente que havia estado enterrado por 30 anos, de tão desgastado e rasgado. O tecido estava tão frágil que não era possível simplesmente remendá-lo. Assim, com a peça no avesso e sobre

o manequim já adequado ao seu tamanho, inseri um tecido branco entre o forro e o tecido do paletó para facilitar a visualização, pois eu estava em um espaço expositivo em montagem, sem iluminação apropriada para o que precisava ser feito. Em seguida, cortei em tecido preto uma pala na medida das costas do paletó, fiz a bainha à mão e inseri no lugar do tecido branco. Então, costurei o forro das mangas e todos os rasgos do forro das costas, fixando-o à pala. A figura 15 apresenta etapas desse processo.

Figura 15: Processo de reparo do traje d'El Border Brujo



Fonte: Acervo pessoal do pesquisadore

O traje d'El Quebradito estava em perfeito estado e foi preciso apenas colocá-lo no manequim devidamente adequado. Na figura 16 é possível ver como os trajes foram expostos.

Figura 16: Trajes em exposição



Fonte: Acervo pessoal do pesquisadore

A camisa de Franko B. estava empoeirada, mas o tecido e as costuras estavam em bom estado. Assim, foi necessário apenas adequar o manequim. Após a abertura da exposição, em que integrantes e *convidades* do La Pocha Nostra performaram, o traje de Saul García Lopez foi incluído entre o material em exibição.

Assim, em 4 de janeiro de 2018, uma segunda-feira, dia que o museu não está aberto ao público, eu me encontrei com Saul García Lopez e alguns funcionários da equipe do museu para fazer os ajustes necessários para a desafiadora exposição do traje d'El Mariachi Zombi de Culiacán. Como visto anteriormente, a base do traje é o próprio corpo de García Lopez, e seu genital, com o cinto de castidade peniano, são o suporte para o *maguey*.

As estratégias usadas foram: prender as folhas sintéticas de *maguey* com arame fino e maleável, bem apertado, sobre o cinto de castidade para, então, fazer o acabamento com fita adesiva vermelha (recurso usado por Saul para fixar as folhas em seu corpo). O cinto de castidade tem uma perfuração na parte superior pela qual é passado um cadeado. A equipe do museu fez uma perfuração no manequim e, assim,

foi possível parafusar o cinto com as folhas de *maguey* através do orifício para o cadeado.

Optou-se por retirar os braços do manequim, pois as ataduras evitavam que o plástico bolha ficasse visível pelos punhos das peças, mas o acabamento era bom o suficiente para ser efetivamente exposto. Além disso, o manequim sem braços criava uma unidade com as botas “sem pernas”. Peças que, por sua vez, receberam um cilindro de plástico bolha cujo topo recebeu acabamento com atadura, evitando que se deformassem nos meses em que ficariam em exibição.

O *sombrero* foi exposto sobre o manequim, preso com fios de náilon pendentes do teto, mesma técnica para exposição dos trajes d’El Macho Power. O conjunto foi colocado sobre um praticável preto, ganhando maior destaque. A figura 17 ilustra as etapas do processo descritas acima.

Figura 17: Montagem do traje d’El Mariachi Zombi de Culiacán



Fonte: Acervo pessoal do pesquisadore

Foi um grande desafio participar da montagem da exposição, porém, extremamente prazeroso superá-lo com a equipe do museu, os conhecimentos adquiridos nas disciplinas

sobre conservação de traje e no dia a dia como figurinista, que naquele momento somavam 16 anos de prática, dos quais os quatro primeiros foram no acervo de trajes do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, sob orientação da sra. Dalvina Rodrigues.

6. Considerações finais

Os dois momentos de contato direto com o acervo vivo de trajes de cena do La Pocha Nostra trouxeram evidências da importância de profissionais do traje de cena também terem conhecimento em preservação de acervos, reparos e restauração de peças. Afinal, retomando Picon-Vallin (2015), a etapa de pós-produção é tão importante quanto as de pré e de produção de um espetáculo ou ação performática, tendo como dificultador o fato de não ter um prazo para encerrar. Pelo menos em teoria, pois, como mencionado por Viana (2015), muitas vezes, inevitavelmente e à revelia de *organizadores* de acervos, esses acabam por sucumbir ao tempo e à falta de financiamento.

A visita ao acervo em San Francisco possibilitou verificar que, embora ele esteja longe das condições ideais mínimas de acomodação para preservação das peças, há uma organização básica e lógica: elas estão separadas por tipos e tamanhos, há caixas para máscaras, penachos, sapatos, chapéus, etc., malas com trajes pequenos e tecidos, enquanto os trajes maiores, como casacos, estão em araras; e as peças mais delicadas e significativas não ficam no mezanino, mas sim no *closet* privado de Gómez-Peña, evitando que sejam manipuladas por eventuais *parceiros* de performances que acessem o local para emprestar algum elemento.

Entretanto, não há qualquer catalogação das peças. Somente o acervo audiovisual foi magistralmente organizado, catalogado e digitalizado por Emma Tramosch, durante os oito anos que vem trabalhando com o La Pocha. Porém, em relação aos documentos objetuais, os trajes de cena e os *props*, não havia qualquer ação concreta nesse sentido. Michelle Ceballos Michot havia comentado em entrevista, em 2017, que Gómez-Peña “está tentando fazer um registro”,

porém, como deixa evidente o comentário de Saul García Lopes na mesma ocasião, “isso seria incrível, mas eu não tenho nem ideia de como fazer um registro dessas coisas! (risos)” (PESTANA, 2019, p. 279). Espera-se que, em algum momento, seja possível iniciar esse trabalho.

A experiência durante a exposição *Guillermo Gómez-Peña. Mexican [IN]documentado* demonstrou ser fundamental a presença de profissionais do traje em eventos desse tipo, em que são expostos não apenas documentos textuais, pictóricos e objetuais de pequeno porte. Principalmente, diante da realidade de não existir pessoal especializado no quadro de funcionários das instituições. Da mesma forma que é cabal ter curadoras com o conhecimento de Janice Alva, que há anos faz curadoria e coordena eventos de performance em instituições museológicas, pois possibilita o diálogo entre esses dois universos, profissionais do traje contribuem com recursos para adequação de suportes e preparação das peças, particularidades necessárias para exibição de documentos vestíveis. Alva relata no texto do catálogo que, em 2003, em um evento no Ex Teresa Arte Actual, ela não apenas montou a mostra, mas também intermediou as operações técnicas, “pois naqueles anos ainda era difícil para alguns colegas de museu entender os requerimentos específicos da performance (argumentavam que não eram cenotécnicos, mas museógrafos)” (ALVA, 2017, s.p.). Nessa mesma lógica, não são figurinistas ou conservadores de trajes, sendo assim, impossível que se exija desses profissionais conhecimentos ínsitos para exposição de peças vestíveis.

Os dois momentos de contato presencial com o acervo do La Pocha Nostra deixaram evidente que nem o próprio coletivo tinha a dimensão do traje de cena como documento histórico. Percebeu-se que havia um entendimento dos trajes e *props* como *arquivos vivos*, enquanto elementos que podem ser reutilizados, hibridizados e transformados com o passar do tempo e a pertinência dos temas que novas performances abordam. Porém, acredita-se que a compreensão de serem, também, registros documentais da história da performance se deu a partir das trocas, conversas e entrevistas com este *pesquisadore*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVA, Janice. *Pout-purri* dedicado a... **Catálogo da exposição Guillermo Gómez-Peña Mexican [in]Documentado**, Cidade do México, Museo de Arte Moderno de Ciudad de México, Instituto de Bellas Artes, 2017.
- AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro; VIANA, Fausto. **Breve manual de conservação de trajes teatrais**. [S.7.; s.n.], 2006. Disponível em:
http://www2.eca.usp.br/cdt/sites/default/files/manual_a5.pdf. Acesso em: jul. 2021.
- BARBIERI, Donatella. **Costume in performance: materiality, culture, and the body**. Londres/Nova York: Bloomsbury, 2017. Edição Kindle.
- CAÊ, Dioni. **Manual para o uso da linguagem neutra em Língua Portuguesa**. Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/341736329_Manual_para_o_uso_da_linguagem_neutra_em_Lingua_Portuguesa. Acesso em: maio 2021.
- CARPENTER Prisca; MERONEK, Toshio; SADY, Clio. Hot rental market sparks suspicions of landlord arson in San Francisco. **Aljazeera America**. Disponível em: <http://alj.am/1ysUHIp>. Acesso em: jun. 2017.
- DONOHUE, Caitlin. Is SF done with Pocha Nostra? (Is Pocha Nostra done with SF?). Two upcoming performances aside, the world-renowned art troupe isn't quite sure it fits in anymore. **48hills Independent San Francisco news+culture**. Disponível em:
<https://48hills.org/2016/08/sf-done-pocha-nostra/>. Acesso em: dez. 2016.
- GALERÍA DE LA RAZA. **About Galería de la Raza**. Disponível em:
http://www.galeriadelaraza.org/eng/about/index.php_ Acesso em: jul. 2021.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. **San Francisco community arts under attack**. Disponível em: <http://adobeairstream.com/art/guest-post-zeitgeist-san-francisco-community-arts-under-attack/>. Acesso em: jun. 2017a.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Los archivos vivientes de Guillermo Gómez-Peña (una cronología performática). **Catálogo da exposição Guillermo Gómez-Peña Mexican [in]Documentado**, Cidade do México, Museo de Arte Moderno de Ciudad de México, Instituto de Bellas Artes, 2017.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez. 2005. Disponível em:
<http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a10v1124.pdf>. Acesso em: fev. 2016.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. San Francisco community arts under attack. Disponível em: <http://adobeairstream.com/art/guest-post-zeitgeist-san-francisco-community-arts-under-attack/>. Acesso em: dez. 2016.

PESTANA, Sandra R. F. **La Pocha Nostra: trajés de cena em performance**. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Teoria e Prática do Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-12062019-100635/pt-br.php> Acesso em: 28 jul. 2021.

SERRONI, José Carlos (org.). **Oficina arquitetura cênica = Taller arquitectura escénica**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

SMITH, Neil. Gentrificação, a fronteira e a reestruturação do espaço urbano. **GEOUSP – Espaço e Tempo**, São Paulo, n. 21, p. 15-31, 2007. Disponível em: http://www.geografia.fflch.usp.br/publicacoes/Geousp/Geousp21/Artigo_Neil.pdf. Acesso em: dez. 2016.

VIANA, Fausto. **Os trajés da Igreja Católica: um breve manual de conservação têxtil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

VIANA, Fausto. **O traje de cena como documento**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

VIANA, Fausto. O traje de cena como documento. **Sala Preta**, [S. 7.], v. 17, n. 2, p. 130-150, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/138645>. Acesso em: jul. 2021.

VIANA, Fausto; NEIRA, Luz García. Princípios gerais de conservação têxtil. **Revista CPC**, [S. 7.], n. 10, p. 206-233, 2010. DOI: 10.11606/issn.1980-4466.v0i10p206-233. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15667> . Acesso em: jul. 2021.

Conhecendo o *autore* deste capítulo:



San Pestana: performer e artista-educador das visualidades da cena. Doutor e mestre pela ECA/USP, bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp. Docente de visualidades na Universidade Anhembi Morumbi e arte-educador da Fábrica de Cultura Jd. São Luís, na zona sul de São Paulo. Entre a sala de aula, a de ensaio, a rua e a oficina de costura, fundou a agrupação *Resiste Corazón Invenções Artísticas*, que reúne artistas em colaborações que fundem performance e arte vestível com outras linguagens.

san.f.pestana@gmail.com

Capítulo 11

***CORPO-INSTALAÇÃO* COMO ESTRATÉGIA DE ENSINO DE VISUALIDADES DA CENA**

*Body-installation as a strategy for teaching the visualities of
the scene*

Pestana, Sandra R. F.; Doutor; Universidade Anhembi
Morumbi, san.f.pestana@gmail.com

1. Introdução

O trabalho aborda as possibilidades de diálogo entre processos criativos de traje de cena de performance com outras linguagens das artes cênicas, em especial do campo teatral.

O hibridismo entre as artes da cena se manifesta há anos, tanto nas práticas quanto nos estudos acadêmicos, e evidenciam trabalhos de pesquisadores como José Antônio Sanchez (2015, 2008), Matteo Bonfitto (2014), Eleonora Fabião (2013), Ileana Diéguez Caballero (2016), Jorge Guinsburg (2009), José da Costa (2009), entre outros. Fernandes esclarece que

A partir da frequência com que são utilizadas, é possível especular em que medida os estudos contemporâneos sobre teatralidade e performatividade são uma resposta conceitual à dissolução de limites entre obra e processo, ficcional e real, espaço cênico e espaço público, ator e performer. (2010, p.12)

Dessa forma, dentro da pesquisa *La Pocha Nostra: trajes de cena em performance*, desenvolvida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) por este *autore*¹, sob orientação do Prof. Dr. Fausto Viana, além de investigar, documentar e refletir sobre os trajes de cena de performance do La Pocha Nostra, também investigou a aplicação da performance-pedagogia desenvolvida pelo coletivo na criação de trajes de cena teatrais.

Verificou-se com a pesquisa não apenas

a aplicabilidade da performance-pedagogia em outros âmbitos que não somente nos *workshops* do coletivo ou para a geração de imagens para arte da performance. As experiências realizadas no CLUBE² e na Fábrica de

¹ Termo em linguagem neutra. Como esta ainda não é oficial na língua portuguesa, os termos em linguagem neutra ao longo do texto serão grafados em itálico. A linguagem neutra é um recurso que “visa se comunicar de maneira a não demarcar gênero no discurso linguístico, a fim de incluir todos os indivíduos. Aplica-se a pessoas não-binárias, bebês intersexo, ao nos referirmos a um grupo de pessoas com mais de um gênero ou quando não sabemos quais pronomes usar com determinada(s) pessoa(s)” (CAÊ, 2020, p.6).

² CLUBE é uma instituição privada, sediada em São Paulo. Em atividade desde 2012, tem por objetivo ser um espaço de convivência, criação e acompanhamento clínico para adolescentes e jovens adultos que possuem dificuldades para estabelecer vínculos sociais e alcançar autonomias.

Cultura do Jd. São Luís³ mostraram como a aplicação da performance-pedagogia também é eficaz não só na criação de trajes de cena teatrais, mas também na criação de personagens e dramaturgias. (PESTANA, 2019, p. 252)

Assim, a partir das práticas realizadas durante a pesquisa, desenvolveu-se a estratégia pedagógica *corpo-instalação* que entende o corpo como elemento plástico e político na composição visual da cena, podendo ser trabalhado mediante todo e qualquer material colocado sobre ele (sejam trajes ou terra, por exemplo) e ser colocado em relação e/ou conectado ao espaço e elementos que o compõe.

Primeiramente aplicada nos espaços de arte-educação supracitados, a partir de 2019 passou a integrar as disciplinas ministradas no curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro da Universidade Anhembi Morumbi, como um modo de desenvolvimento do pensamento plástico e político sobre as visualidades da cena (cenografia e figurino/traje de cena).

A estratégia corpo-instalação é parte de uma sequência pedagógica cujo objetivo é esmiuçar, compreender e praticar as etapas do processo criativo da seguinte forma: no 5º semestre do curso são realizados projetos individuais com caráter performático (criação de corpos-instalações); no 6º semestre são desenvolvidos projetos coletivos de *ceno-grafia* (grafada desta forma para ficar evidente a ideia de *grafia/desenho da cena*); e no 7º semestre é realizado, coletivamente, o espetáculo de TCC – Trabalho de Conclusão de Curso, em cujo processo inclui-se “pensar” as visualidades também a partir da criação de corpos-instalações.

Este trabalho tem o intuito de compartilhar algumas dessas experiências, revelando possibilidades de diálogo

³ Fábricas de Cultura são espaços culturais localizados em zonas de vulnerabilidade social. Foram criados pelo Governo do Estado de São Paulo e são geridos por Organizações Sociais. As diversas atividades artístico-pedagógicas são divididas em Ateliês (um ano de duração) e Trilhas (2 ou 4 meses de duração), contando também com o Projeto Espectáculo, que visa oferecer a jovens artistas de 14 a 20 anos a experiência de um processo de criação e da realização de um espetáculo teatral.

entre a criação de trajes de cena em performance e a concepção de visualidades da cena teatral. O artigo dá ênfase na aplicação da estratégia pedagógica como recurso para o desenvolvimento do pensamento plástico e político sobre as visualidades da cena e expõe como a metodologia, além de apresentar etapas de processos criativos e de como fazer composições plásticas, visa ampliar referências estéticas e formar artistas conscientes das possibilidades e implicações de seus corpos. Para tanto, além do respaldo teórico-prático da performance-pedagogia do coletivo transnacional La Pocha Nostra, conta também com noções desenvolvidas por Ipojucan Pereira, Ileana Diégues Caballero, e pensadoras/es contemporâneas/os como bell hooks, Djamila Ribeiro, Grada Kilomba, Adilson Moreira e Richard Dyer.

2. A estratégia pedagógica *corpo-instalação*

A estratégia pedagógica *corpo-instalação*, como mencionado anteriormente, parte de estudos e experiências com a performance-pedagogia desenvolvida pelo coletivo transnacional La Pocha Nostra. Formado em 1994, em San Francisco, na Califórnia, Estados Unidos, por Nola Mariano, Guillermo Gómez-Peña e Roberto Sifuentes – agregando, no mesmo ano, Michele Ceballos Michot. O coletivo segue em atividade com diferentes membros, com exceção de Gómez-Peña⁴ que permanece, e em 2011 publicou, pela editora Routledge, o livro *Exercises for Rebel Artists: radical performance pedagogy*. Com autoria de Gómez-Peña e Sifuentes⁵, apresenta detalhadamente a metodologia aplicada nos workshops oferecidos pelos *performers* desde 2000.

Ao ter contato com a performance-pedagogia do La Pocha Nostra em 2012, além do empenho pessoal pelo desenvolvimento

⁴ Atualmente, integram o coletivo: Guillermo Gómez-Peña, Balitronica Gómez, Saul García Lopez, Nayla Altamirano e Emma Tramosch.

⁵ Durante a pesquisa, verificou-se que embora Michele Ceballos Michot não assine a publicação, sua vasta experiência como docente em dança e sua presença no coletivo foram fundamentais para elaboração da performance-pedagogia.

de personas⁶ e performances, estruturou-se uma pesquisa de doutoramento sobre os trajes de cena do La Pocha Nostra, e desenvolveu-se a aplicação de alguns exercícios como estratégia pedagógica para criação de trajes de cena no campo teatral. Tal envolvimento aconteceu pela percepção da enorme potência de determinados exercícios – especialmente os realizados a partir da terceira etapa de trabalhos, brevemente detalhada à frente –, para a criação de trajes de cena não apenas no âmbito da arte da performance.

A noção de traje de cena busca ampliar a ideia de figurino para além de vestes, considerando todo e qualquer material sobre o corpo humano em cena, incluindo sua própria pele, a silhueta e as marcas que carrega (cicatrizes, tatuagens, *piercings* etc.) (VIANA; MOURA, 2014). E na terceira etapa dos workshops da Pocha

[...] são apresentados elementos para que os participantes desenvolvam material performático e imagens vivas através de "instalações de *props*⁷ e trajes" sobre o corpo de outra pessoa (o que se denomina nesta pesquisa de corpo-instalação), sendo desafiados a ir além do realismo social e psicológico na criação de suas personas (GOMÉZ-PEÑA; SIFUENTES, 2011, p. 107). Os participantes também criam "altares humanos" em um projeto pós-moderno e pós-colonial de interpretar inspirações coletivas em um só corpo (idem, p.116). A parte III inclui também as "intervenções de guerrilha em múltiplos espaços (interior / exterior)" (idem), ampliando a conexão entre o corpo e arquitetura através dos *props* e dos trajes. (PESTANA, 2019, p. 202)

Desse modo, aliando a filosofia performática que tem o corpo como elemento central de suas ações (especialmente para La Pocha Nostra) e a noção de traje de cena – que, ao considerar a pele, a silhueta e as marcas de cada corpo, deve levar em conta também suas implicações políticas –, às estratégias de composição plástica de instalar *props* e trajes sobre um corpo e conectá-lo ao espaço, é que vem sendo desenvolvida a metodologia abordada.

⁶ Personas, diferentemente de personagens, não são seres puramente ficcionais, mas dialogam com aspectos pessoais e políticos da pessoa que as cria, desta forma, este *autore*, por exemplo, sendo bisneto das políticas públicas de branqueamento da população brasileira, desenvolveu San Pan, a polícia católica paulista.

⁷ Adereços e objetos.

Assim, ao propor a criação de um *corpo-instalação* como projeto individual de alunas/os/es na disciplina ofertada no 5º semestre (Prática de ensino: estética do espetáculo), proporciona-se esmiuçar etapas de processos criativos (ideia/conceito, referências, composição plástica e simbólica), bem como potencializar as reflexões de futuras/os/es artistas-educadoras/es/ies sobre sua posição na sociedade ao abordar as implicações sociopolíticas dos corpos em cena, como será desenvolvido à frente.

Entretanto, além de buscar capacitar alunas/os/es para que logrem traduzir ideias e conceitos em elementos plásticos espaciais e de traje, a disciplina também objetiva deseurocentrar seus parâmetros estéticos, desuniversalizar pessoas racializadas como brancas e desmarginalizar referências de alunas/os/es de regiões ditas não centrais do país e da cidade de São Paulo.

2.1 A estratégia no 5º semestre: embasamento teórico e objetivos plásticos-políticos

Por meio da criação de corpos-instalações, os elementos que podem ser empregados em composições plásticas de trajes e espaços (formas, planos, volumes, linhas, cores, texturas, transparências etc.) são trabalhados em projetos individuais cuja temática deve partir de uma inquietação pessoal. Para tanto, toma-se emprestada uma provocação proposta pelos professores doutores Marcelo Denny e Marcos Bulhões, ambos docentes na Universidade de São Paulo⁸: “qual a espinha na sua garganta?”.

Formalmente, os projetos devem ser desenvolvidos de modo que sejam criados: um mascaramento (máscara/traje de cena) e um espaço onde a/o/e aluna/o/e instale seu próprio corpo mascarado. Devem ser utilizadas referências de teatralidades liminares e mascaramentos ancestrais e

⁸ Professores da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Em 2016, ministraram a disciplina Práticas performativas: coralidades e arquiteturas do corpo, na qual apresentaram a provocação citada.

contemporâneos vistos em aula, associadas a outras referências do universo/interesse da/o/e aluna/o/e.

A noção de Teatralidades Liminares, desenvolvida por Ileana Diéguez Caballero, contribui por apresentar “criações cênicas não sistematizadas pela taxonomia teatral – como as performances, intervenções, ações cidadãs e rituais” (CABALLERO, 2016, p. 16), que implicam

outras formas de participação no processo criativo, especialmente para o ator/atriz que já não é só intérprete de uma personagem, mas criador de uma entidade ficcional, cocriador do acontecimento cênico ou inclusive performer que trabalha a partir da sua própria intervenção ou presença. (idem, p.27)

A ideia de mascaramento é utilizada não apenas como um adereço que cobre o rosto, mas como elemento sobre todo o corpo e que pode ter funções diversas para muito além do disfarçar-se, relacionando-se com rituais ancestrais de diferentes regiões do mundo e do país, bem como com teatralidades diversas. Nesse sentido, compartilha-se dos entendimentos do Prof. Dr. Ipojucan Pereira da Silva:

A máscara é metamorfose, transcendência, simulação. Um objeto que, ao se amalgamar ao corpo, cumpre a função de uma ponte entre a divindade e as forças sobrenaturais, como nos rituais, ou entre as ideias e personificações, como na arte. Na sua relação com o atuante, a máscara teatral ajuda-o na comunicação do caráter da personagem ou na fisicalização de algo imaterial, como o espaço⁹, pois a abstração pode tanto evocar características essenciais da natureza quanto falar de uma não-realidade. (2015, p.29)

A reflexão sobre máscara, colonialismo e conhecimento acadêmico proposta por Grada Kilomba também é tomada como princípio filosófico da disciplina. Kilomba discute a partir da máscara/instrumento de tortura aplicado sobre *Anastácia*¹⁰, “as políticas sádicas de conquista, dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os ‘*Outras/os*’”

⁹ Foco do estudo do Prof. Dr. Ipojucan Pereira da Silva.

¹⁰ “Sem história oficial, alguns dizem que Anastácia era filha de uma família real Kimbundo, nascida em Angola, sequestrada e levada para a Bahia e escravizada por uma família portuguesa. [...] Segundo todos os relatos, ela foi forçada a usar um colar de ferro muito pesado, além da máscara facial que a impedia de falar. [...] Ela se tornou uma figura política e religiosa importante em torno do mundo africano e afrodiaspórico” (KILOMBA, 2019, p.35).

(2019, p.33). E questiona “o que poderia o *sujeito negro* dizer se ela ou ele não tivesse sua boca tapada? E o que o *sujeito branco* teria de ouvir?” (idem, p.41).

Adiante, a autora evidencia como “conceitos de conhecimento, erudição e ciência estão intrinsecamente ligados ao poder e à autoridade racial” (idem, p.50). Por meio de um exercício simples de perguntas e respostas realizado no primeiro dia de aula, como “o que foi a Conferência de Berlim em 1884-85?” ou “quem foi a Rainha Nzinga e que papel ela teve na luta contra a colonização europeia?” (idem, p.49), Kilomba transforma o panorama da sala de aula e “aquelas/es que, em geral, não são vistas/os tornam-se visíveis, enquanto aquelas/es sempre vistas/os tornam-se invisíveis” (idem, p.50).

Desse modo, incentiva-se que alunas/os/es artistas-educadoras/es/ies se entendam como cocriadores dos acontecimentos cênicos que estão/estarão inseridos e, para tanto, solicita-se que tomem consciência das implicações políticas do próprio corpo em cena. Assim, a estratégia pedagógica é desenvolvida mediante e em meio às *interseccionalidades* de identidades e opressões e as *encruzilhadas* de saberes, conforme abordagens de Carla Akotirene e Leda Martins, respectivamente.

Interseccionalidade é uma ferramenta política e metodológica:

cunhada pela afroamericana Kimberley Crenshaw (2002), a terminologia propicia a verificação do entrelace e interlocução dos marcadores sociais de raça, gênero, classe, orientação sexual, geração, identidade religiosa, dinamizados juntos, por vezes, ao mesmo tempo, em direção à determinada realidade social. (AKOTIRENE, 2015, [s./p.]

Ainda como observa a autora, a interseccionalidade “não visa aforismos matemáticos hierarquizantes ou comparativos” ou somar identidades, mas sim analisar

quais condições estruturais atravessam corpos, quais posicionalidades reorientam significados subjetivos desses corpos, por serem experiências modeladas por e durante a interação das estruturas, repetidas vezes colonialistas, estabilizadas pela matriz de opressão, sob a forma de identidade. (AKOTIRENE, 2019, p. 27)

Enquanto *encruzilhada* é uma chave teórica, proposta por Leda Martins em 1991, que permite pensar as diversidades de manifestações, de expressões religiosas, artística, culturais e de saberes que se originam de encruzilhadas¹¹:

seja lá mesmo em África, continente típico das encruzilhadas, de línguas, de culturas, de povos, sociedades etc., seja nas encruzilhadas das Américas em que os saberes d'África se cruzam com os saberes de nossos parentes, os povos indígenas, e se cruzam também com saberes europeus. (2020, 1h1min11s)

Desse modo, por intermédio da estratégia pedagógica de corpo-instalação, trabalha-se a elaboração e conceituação estética, a tradução plástica de tais conceitos e ideias em composições visuais, mas sem perder de vista qual o *lugar de fala* da/o/e artista.

A noção de lugar de fala proposta pela filósofa Djamila Ribeiro busca evidenciar a “localização social” dos sujeitos, possibilitando “debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade” (2019, p.85), sendo fundamental que:

indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar, e como esse lugar impacta diretamente a constituição dos lugares de grupos subalternos. (idem)

Além do desenvolvimento do pensamento plástico, composicional, são trabalhadas questões sociais caras à contemporaneidade. Grande parte da arte teatral ocidental firmou suas bases em pensamentos estéticos eurocêntricos colonialistas, desenvolvidos no decorrer do século XX e que permitem *qualquer* pessoa a representar *qualquer* papel. Entretanto, tal ideia se aplica apenas às pessoas brancas, as quais não se entendem como racializadas, como observa Richard Dyer: “o sentimento de brancos como não-racializados se evidencia na ausência do hábito de referir-se à branquitude nos discursos e na escrita dos brancos no

¹¹ Importante ressaltar que os saberes encruzilhados não são sincretismos.

Ocidente [...] não mencionarmos a brancura das pessoas brancas que conhecemos”¹² (1997, p.2). Assim,

apesar das boas intenções, das diferenças de poder e da boa vontade, o poder branco se reproduz majoritariamente porque não é visto como branquitude, mas como normalidade. Os brancos precisam aprender a se ver brancos, a ver sua particularidade. Em outras palavras, a branquitude precisa ser tornada estranha¹³. (idem, p.9)

O fato de pessoas brancas não se(nos) entenderem(os) como racializadas “elas/nós funcionamos como uma norma humana”¹⁴ (DYER, 1997, p.1) e “não existe uma posição mais poderosa do que a de ser ‘apenas’ humano. A reivindicação ao poder é a reivindicação de falar pela comunalidade humana”¹⁵ (idem, p.2). Como observa o advogado e psicólogo Prof. Dr. Adilson Moreira¹⁶:

a branquitude aparece como uma identidade racial socialmente invisível por um lado, e, também, altamente visível por outro. Se ser branco significa ter acesso a uma série de privilégios que são mascarados pelo discurso da meritocracia, ser branco também é uma forma de grande visibilidade quando analisamos a presença quase exclusiva de certos grupos raciais em produções culturais. (2019, p.58)

Tal liberdade para representar qualquer papel abre caminhos diversos, mas que passam quase sempre pela estereotipação, seja pela via do *racismo recreativo*¹⁷, do

¹² Tradução nossa para: “The sense of whites as non-raced is most evident in the absence of reference to whiteness in the habitual speech and writing of white people in the west. (...) we don’t mention the whiteness of the white people we know”.

¹³ Tradução nossa para: “white power none the less reproduces itself regardless of intention, power differences and goodwill, and overwhelmingly because it is not seen as whiteness, but as normal. white people need to learn to see themselves as white, to see their particularity. In other words, whiteness needs to be made strange”.

¹⁴ Tradução nossa para: “they/we function as a human norm”.

¹⁵ Tradução nossa para: “there is no more powerful position than that of being ‘just’ human. The claim to power is the claim to speak for the commonality of humanity”.

¹⁶ Adilson Moreira é professor da Faculdade de Direito da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Mestre e doutor em Direito Constitucional Comparado pela Faculdade de Direito da Universidade Harvard. Bacharel em Direito e Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisador visitante da Faculdade de Direito da Universidade de Yale 2002-2003 (MOREIRA, 2019, Orelha do livro).

¹⁷ Termo cunhado pelo Prof. Dr. Adilson Moreira, advogado e psicólogo, para analisar o humor racista e como este “assume a forma de um

*transfake*¹⁸ ou da romantização da chamada *classe trabalhadora*. Perfeito.

Com o intuito de romper com esses ciclos é que as/os/es alunas/os/es são *estimulades* a pensar os elementos de composição das visualidades da cena considerando não só espaço, objetos e traje de cena, mas também seu próprio corpo, com as implicações de seu lugar na sociedade, como suas ferramentas de trabalho, enquanto artistas-educadoras/es/ies.

Desse modo, busca-se promover um espaço de aprendizagem em que questões como gordofobia, racismo, representividade asiática, colorismo, masculinidades, feminilidades e não binariedade, entre outras, possam ser trazidas à tona, discutidas e traduzidas simbolicamente.

Tal prática, por um lado, possibilita às pessoas marcadas socialmente (por *raça*¹⁹, silhueta, etnia, região da cidade e/ou país, sotaque, classe, gênero, dissidência de gênero, sexualidade etc.) a ocupar lugares que geralmente não lhes são permitidos nas produções culturais hegemônicas (ou mesmo em exercícios cênicos dentro de instituições de ensino de artes cênicas), pois não se enquadram nos padrões das pessoas *quaisquer*.

Por outro lado, proporciona-se na disciplina que pessoas não marcadas socialmente, que não se entendem racializadas, mas apenas “normais” ou “comuns” (desconsiderando *raça*, classe, gênero etc.), possam refletir

mecanismo responsável por medidas que legitimam arranjos sociais. Os estereótipos derogatórios sobre minorias raciais expressam então entendimentos sobre os lugares que os diversos grupos sociais devem ocupar, as supostas características dessas pessoas, os limites da participação delas na estrutura política, a valorização cultural que eles podem almejar e ainda as oportunidades materiais às quais podem ter acesso” (MOREIRA, 2019, p.95).

¹⁸Termo coloquial usado para designar quando pessoas cisgênero interpretam personagem transgênero.

¹⁹ Classificação da humanidade estabelecida por iluministas europeus do século XVIII, o conceito associou aspectos biológicos (cor da pele, traços morfológicos) a qualidades psicológicas, morais, intelectuais e culturais. Como observa Kabengele Munanga, tal classificação “foi realizada de forma hierarquizada, desembocando em uma teoria pseudocientífica, a raciologia, que ganhou muito espaço no início do século XX” (2003, p.5) e foi/é determinante na criação/manutenção de identidades e estereótipos.

sobre quem são e a partir de qual ponto de vista podem abordar os temas que as atravessam (sem cair na *representação dos menos favorecidos* ou na apropriação cultural), e que possam constatar que sua noção de *normalidade* promove uma enorme (perigosa e negligente) apatia social.

Nesse sentido, a partir de propostas de corpos-instalações, geralmente apresentadas por alunas/os/es que não se veem racializadas/os/es, são debatidas e desestruturadas noções normalizadas pelas artes cênicas ocidentais, em especial noções de neutralidade com relação a cores, trajes ou corpos: são recorrentes propostas como “um espaço neutro, todo branco” ou “todo preto”, “um traje neutro, *cor da pele*” ou “*nude*” (que, de maneira geral acabam associados a tons beges ou rosados), “um corpo neutro” (que, em realidade, é hétero cis, branco, magro, masculino e classe média).

Do mesmo modo são discutidas e desestabilizadas noções de poder envolvidas especialmente com as cores brancas e pretas, estimulando veementemente a não associação da cor branca com pureza, clareza, ordem, limpeza, e a preta com escuridão, tristeza, maldade, sujeira. Ou ainda são sistematicamente questionadas generalizações que tornam as diversidades culturais não eurocêntricas em algo monolítico, por reduções como as expressões “a África” ou “da América”, que convertem em uma unidade, respectivamente, um continente com 54 países e outro com 38, ambos com enorme heterogeneidade étnica; ou “as máscaras indígenas” que trata os diferentes mascaramentos rituais de povos originários como se fossem a mesma coisa, com a mesma finalidade e modo de realização; ou, ainda “o teatro” que, em um imaginário comum, refere-se apenas ao teatro nos moldes do europeu ocidental (seja dramático ou pós-dramático), desconsiderando formas teatrais diversas que não tiveram suas origens na Grécia.

Da mesma forma, chama-se a atenção para os julgamentos de valor presentes em colocações como “máscaras grotescas das Diabladas”, “coloridos exóticos”, “uma coisa meio

selvagem”, “personagens do folclore”. Na primeira expressão, o termo grotesco que, embora denote um “vasto campo estético, caracterizado por ultrapassar os limites da representação, exacerbando a dimensão dionisiaca da criação artística” (LIMA, 2016, p.1), é utilizado em seu senso comum “como sinônimo de bizarro, escatológico, extravagante ou cômico” (idem), o que evidencia um juízo de valor definido por parâmetros estéticos eurocêntricos – os mesmos que enquadram combinações de cores contrastantes como exóticas, ou seja, excêntricas, esquisitas, e que classificam manifestações culturais relacionadas à natureza ou ciclos cósmicos como selvagens, e reproduzem a redução de entidades indígenas a personagens folclóricos ou lendas (como ocorre com o curupira, por exemplo).

Importante salientar que tais mudanças de perspectiva de noções eurocêntricas e com relação à branquitude não devem ser vistas como *racismo reverso*. Como aponta o sociólogo Christian Ribeiro²⁰

[...] racismo é uma estruturação social e de poder que acarreta um processo de dominação de pessoas sobre outra, de maneira estrutural e organizada, visando a reprodução e perpetuação das estruturas de poder e de seus benefícios materiais e simbólicos restritivos ao grupo étnico-racial e social dominante. (2021, [s./p.])

Djamila Ribeiro deixa ainda mais explícita a inexistência de racismo reverso:

Para haver racismo reverso, deveria ter existido navios branqueiros, escravização por mais de 300 anos da população branca, negação de direitos a essa população. Brancos são mortos por serem brancos? São seguidos por seguranças em lojas? Qual é a cor da maioria dos atores, atrizes e apresentadores de TV? Dos diretores de novelas? Qual é a cor da maioria dos universitários? Quem são os donos dos meios de produção? Há uma hegemonia branca criada pelo racismo que confere privilégios sociais a um grupo em detrimento de outro (2014, [s./p.]).

²⁰ Christian Ribeiro é Mestre em Urbanismo, professor de Sociologia da SEDUC-SP, doutorando em Sociologia pelo IFCH-UNICAMP, pesquisador das áreas de negritudes, movimentos negros e pensamento negro no Brasil. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/para-que-o-absurdo-nao-se-torne-razao-as-vezes-e-necessario-se-falar-o-obvio-racismo-reverso-nao-existe/>. Acesso em: 28 jul.2021

Isto posto, entende-se que o que é proposto pela estratégia pedagógica não é subjugar, humilhar e dominar a branquitude. Outrossim, trata-se de verter um olhar crítico e dar corpo para algo que estrutura a sociedade e a qual se nega enxergar, tratar. Tais discussões buscam trazer à tona temas como *colorismo*²¹ e *pacto narcísico da branquitude*²², e como isso influencia no acesso à cidade, ao trabalho e ao conhecimento, mesmo de pessoas de classes sociais menos favorecidas.

2.2 Corpos-instalações pandêmicos – algumas criações de 2020

Durante o primeiro semestre de 2020, foram desenvolvidos 50 projetos individuais de alunos/as/es que cursavam a disciplina Prática de ensino: estética do espetáculo. Os trabalhos foram, evidentemente, realizados em isolamento social e orientados de forma remota, em encontros semanais de três horas e meia. Os impactos dos primeiros meses desse período inevitavelmente se manifestaram em alguns trabalhos.

Os corpos-instalações foram realizados nas próprias casas *des alunes*, com os recursos, materiais e espaços que tinham disponíveis. Em alguns momentos, o processo remoto foi extenuante, mas trouxe enorme satisfação e o engajamento de *todes*. Estar com restrição de acesso aos espaços e

²¹ Conforme Aline Djokic, “O colorismo ou a pigmentocracia é a discriminação pela cor da pele e é muito comum em países que sofreram a colonização europeia e em países pós-escravocratas. De uma maneira simplificada, o termo quer dizer que, quanto mais pigmentada uma pessoa, mais exclusão e discriminação essa pessoa irá sofrer. (...) O termo colorismo foi usado pela primeira vez pela escritora Alice Walker no ensaio “If the Present Looks Like the Past, what Does the Future Look Like?”, que foi publicado no livro “In Search of Our Mothers’ Garden” em 1982. Fonte: <https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/>. Acesso em: jan. 2021.

²² Como sintetiza Djamila Ribeiro: “Nos anos 1990, em sua tese de doutorado defendida na USP, Maria Aparecida Bento, mais conhecida como Cida Bento, cunhou a expressão ‘pacto narcísico da branquitude’ – um acordo silencioso entre pessoas brancas que se contratam, se premia, se aplaudem, se protegem. Narciso era um jovem caçador e se achava tão belo que só conseguiu se apaixonar pela própria imagem”. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-pacto-branco-e-a-maldicao-da-mediocridade-por-djamila-ribeiro/>. Acesso em: jan. 2021.

materiais idealizados inicialmente trouxe novas perspectivas para os trabalhos e contribuiu enormemente para aprendizagens sobre expectativa *versus* realidade no processo criativo, e sobre a rica plasticidade de elementos cotidianos.

As restrições não impossibilitaram a criação de trabalhos bastante potentes, dos quais serão mencionados na sequência apenas alguns, por ser inviável comentar neste texto todos os projetos. As citações e fotos nessa seção são de autoria *des alunes*, foram extraídas das avaliações sobre os projetos, com expressa autorização de *todes*.

A proposta de Brenda Rebeka (figura 1) se deu

a partir de suas próprias características físicas: um corpo feminino, Preto, Gordo e Periférico. [...] Sua proposta de Corpo-Instalação coloca seu próprio corpo nu em discussão. Coberto apenas por uma camada fina de argila branca representando a invisibilidade social; arroz cozido nas partes íntimas, representando a objetificação da mulher preta; uma Casa Grande na cabeça simbolizando o “racional” e as ideias vindas de quem controla e ganha com o Capitalismo (famílias ricas); pedras nos pés, representando as dificuldades de quem sustenta a base; notas de dinheiro na boca representando a língua oficial dos Homens e o silenciamento; e uma bolsa de sangue (acrescida do desenhos de veias) representando a alimentação do sistema.

Makena Aduke (figura 2) criou “A Mulher Preta com o Mundo nas Costas”, que

surgiu a partir da mistura entre os conceitos da artista Harmonia Rosales e uma releitura de Atlas (mitologia Grega), que resultou em uma Oxum amamentando, enquanto tem o mundo em seus ombros. Harmonia Rosales é uma artista cubana que recria várias obras clássicas substituindo os personagens principais por mulheres negras e em muitos de seus trabalhos também substitui os personagens de religiões cristãs por personagens das religiões de matriz africana. E, na proposta, o mesmo conceito foi utilizado na substituição de Atlas pelo orixá Oxum. O mito de Atlas diz que este foi condenado a carregar o mundo nas costas, e neste projeto, ao ser substituído por Oxum, representa a posição da mulher preta na estrutura dessa sociedade, onde ela é a base”.

Figura 1: Corpo-instalação de Brenda Rebeka



Fonte: Foto cedida pela artista.

Figura 2: Corpo-instalação de Makena Aduke.



Fonte: Fotos cedidas pela artista.

Figura 3: Corpo-instalação de Daniel Moura.



Fonte: Fotos cedidas pelo artista.

Daniel de Andrade Moura (figura 3) é professor de física e como tal

enfrenta nas aulas um grave problema: o analfabetismo funcional. Infelizmente, há muitas pessoas com esta deficiência: segundo o INAF (IPM, 2018), 30% dos brasileiros são analfabetos funcionais. O mais estranho é que isto ocorre na Era Digital, em que escrever e ler é fundamental para fazer parte das redes sociais. A reportagem de Pinheiro (2018) declara: 'nunca se escreveu tanto, tão errado e se interpretou tão mal'. Sobre o falar ou escrever errado há uma grande discussão, basta ler Lucchesi (2011) para ter uma ideia, mas não conseguir interpretar é muito grave.

O projeto de Júlia Belmiro (figura 4) abordou

o comportamento humano antes e durante o período da quarentena. O modo de vida excessivamente produtivo e enraizado cultural e mundialmente desde a Revolução Industrial (séculos XVII e XIX), como se fosse uma eterna e desenfreada corrida atrás da acumulação de capital, desvalorizando a Natureza e os recursos naturalmente oferecidos. Com a pandemia e o mundo em suspensão, esse questionamento é trazido com maior ênfase. O livro "O Amanhã Não Está à Venda", de Aílton Krenak, serviu de inspiração [...].

Figura 4: Corpo-instalação de Júlia Belmiro.



Fonte: Foto cedida pela artista.

Danielle Carvalho propôs *Mascara(me)* (figura 5)

um projeto de corpo-instalação que busca discutir o mascaramento social-emocional, o “status-quo”, a solidão, a insaciabilidade” e seus impactos sobre a psiquê. Pelo espaço branco estão dispostos vários “looks”, compostos por camisetas estampadas com frases como “seja o seu melhor todos os dias”, “você é linda!” e máscaras brancas feitas em gesso, maquiadas, com olhos azuis, e sempre sorrindo, se contrapõem ao móbil composto por 50 lâminas de barbear e manchas de sangue de Danielle.

Figura 5: Corpo-instalação de Danielle Carvalho.

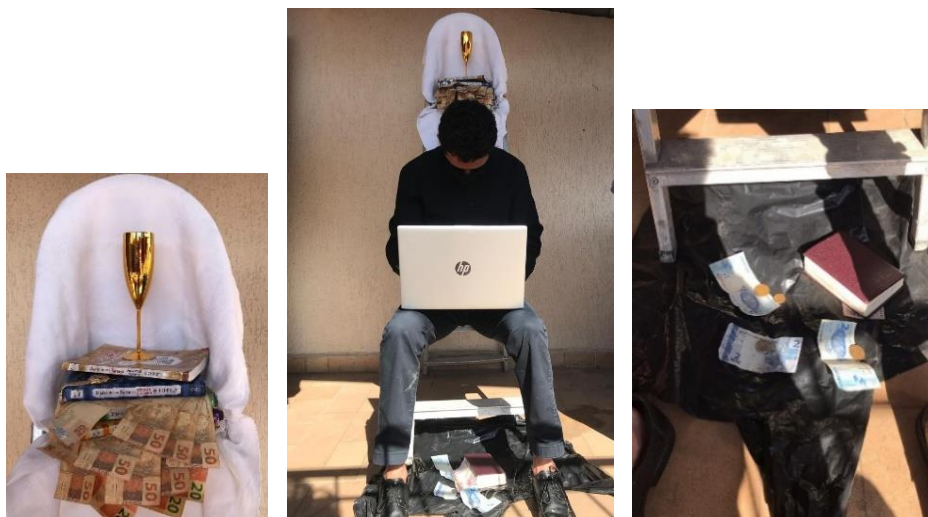


Fonte: Foto cedida pela artista.

Raí Geovani teve como assunto central de seu projeto (figura 6)

a desigualdade social em meio a pandemia, em especial no Brasil. Tornou-se gritante os números de pessoas que não possuem acesso a saúde, educação, internet e nem menos condições de seguirem as medidas preventivas estipuladas pelo ministério da saúde. [...] Esta [o corpo-instalação] será uma estratégia para transmitir a mensagem de que as pessoas privilegiadas da classe média, rodeadas de dinheiro, tecnologia, saúde e educação, “ajudam os menos favorecidos” jogando moedas para baixo, enquanto enchem de cédulas os degraus de cima da escada social.

Figura 6: Corpo-Instalação de Raí Geovani.



Fonte: Fotos cedidas pelo artista.

João Vitor Foscelini (figura 7) abordou

as consequências da masculinidade tóxica e da crise da masculinidade cis hétero no início do século. Um *capitão*, com máscara fálica, trajando paetês, está rodeado por notícias de crimes contra crianças, jovens e adultos masculinos afeminados, além de anúncios de métodos e produtos para aumentar o tamanho do pênis, vídeos de sexo violento e de violência doméstica.

Figura 7: Corpo-instalação de João Vitor Foscelini.



Fonte: Fotos cedidas pelo artista.

Já para Pedro de Freitas (figura 8)

O tópico de discussão que serviu como propulsão para realização dessa obra foi a ideologia machista que se impõe – de forma às vezes até inconsciente, de tão naturalizada que está na formação de um homem [cis] na sociedade –, e quais tipos de sequelas e cicatrizes elas deixam. Em conversas sobre o projeto, Pedro mencionou como algumas masculinidades cis de jovens periféricos parecem ser construídas para ficarem restritas ao funk²³ e a filmes como *Velozes e Furiosos*. Assim, em seu trabalho, os elementos externos aos “limites dessa masculinidade” são livros e discos de vinil que ampliam esse repertório, mas a máscara-cueca impede sua percepção.

Figura 8: Corpo-instalação de Pedro de Freitas.



Fonte: Fotos cedidas pelo artista.

²³ Nem o trabalho de Pedro de Freitas, nem este artigo criticam a cultura do funk, pois esta não restringe os limites de conhecimento ou a inteligência de seus membros, como bem expressa a página Funkeirosculpts, criada pelo manauense Dayrel Azevedo: “o juliet [óculos] não nos impede de ver novos horizontes”. Disponível em: <https://www.instagram.com/funkeirosculpts/>. Acesso em: jan de 2021.

Por meio dos projetos expostos é possível ter uma mostra da diversidade de propostas e de como os temas, pertinentes à identidade/realidade de cada pessoa, foram trabalhados buscando traduzi-los plástica e simbolicamente por meio do corpo, trajes e espaço.

2.3 A estratégia no 7º semestre: intercâmbio entre criações performáticas e visualidades dos espetáculos de TCC

Como mencionado anteriormente, após experienciar no 5º semestre criações plásticas e políticas a partir do próprio corpo, no 6º semestre foram criados projetos de visualidades em pequenos grupos, a partir de um texto curto e, embora as ferramentas e práticas tenham sido mais teatrais do que performáticas (foram criados croquis de trajes e maquetes), os princípios teóricos e filosóficos se mantiveram, buscando desuniversalizar o teatro ocidental e desneutralizar a branquitude. Já no 7º semestre buscou-se encruzipar os conhecimentos dos dois semestres anteriores para a criação das visualidades do espetáculo de TCC.

Dessa forma, foram realizadas pesquisas de imagens referências e experimentos de corpo-instalação para a definição dos conceitos gerais das visualidades para, então, definir as locações e trajes de cena de cada personagem. Utiliza-se o termo locação, pois os TCCs foram realizados no modo remoto, assim, os espetáculos foram produções audiovisuais.

No primeiro semestre de 2021 foram realizados dois TCCs: um com a turma matutina e outro com a noturna, respectivamente os espetáculos *Sala dos Professores*, de Leonardo Cortez, e *L.A. Gabriela*²⁴, de Nelson Baskerville, ambos dirigidos pelo Prof. Dr. Marcelo Braga.

²⁴ No original *Luís Antônio-Gabriela*, porém, na montagem para o TCC alterou-se o nome do espetáculo, omitindo o nome de registro de Gabriela em respeito à sua identidade feminina travesti.

No espetáculo *Sala dos Professores*, docentes do ensino médio de um colégio privado que estão enfrentando a desvalorização de sua profissão e a mercantilização do ensino entram em crise, desencadeando situações cada vez mais absurdas. Para esse espetáculo, a direção sugeriu que a encenação fosse pensada como uma série e cada cena um episódio com um elenco diferente. Também não haveria restrição de gênero para a escolha das personagens.

Nos corpos-instalações a sobrecarga de trabalho (agravada com o ensino remoto) fez surgir, de forma marcante, as dualidades conhecimento/professor, tratado como algo obsoleto, *versus* tecnológico/mercantil visto como algo atual e prioritário. Em alguns ocorreu a fusão desses aspectos em imagens de *professories* plugados a computadores e tomadas. Além disso, apareceram como elementos comuns em diversos corpos-instalações: café, não só por ser um estimulante bastante comum, mas também por sua metáfora dentro do espetáculo no qual a copeira é demitida e em seu lugar é colocada uma máquina italiana, o que faz com que o cafezinho passe a custar R\$ 2,00; maçã, símbolo do conhecimento e, também, de gratidão aos professores; acúmulos em geral: pilhas e pilhas de livros, trabalhos, canecas, *post it*, vícios etc., e saúde mental em situação-limite, como pode ser visto na Prancha 1.

Figura 9: Corpos-instalações *Sala dos Professores*.

Linha 1: Karla Malcon, Adriano Alves, Iracema Borges, Isabelli Zavarello. Linha 2: Gabriela Pinheiro, Júlia Belmiro. Linha 3: Bárbara Teixeira, Helena Lopes, José Galdino e Caio Caldas. Linha 2: Gabriela Pinheiro, Júlia Belmiro. Linha 3: Bárbara Teixeira, Helena Lopes, José Galdino e Caio Caldas.

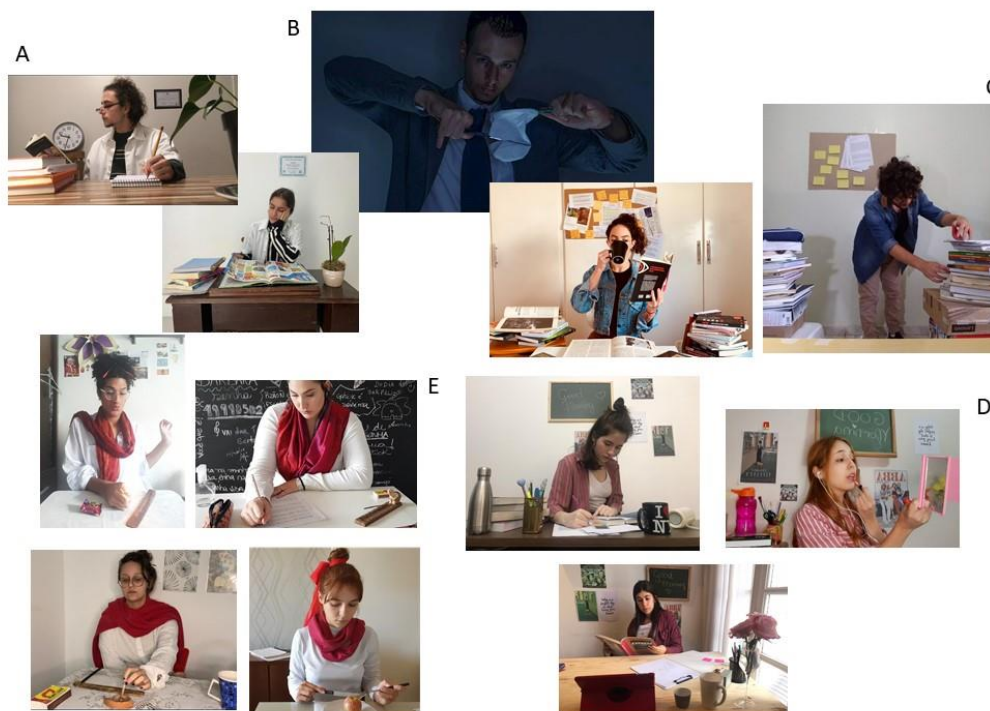


Fonte: Fotos cedidas pelos artistas.

Muitas imagens de referência apresentadas pela turma, em especial de traje de cena, remetiam aos estilos de seus professores do ensino médio. Juntou-se a isso uma predileção de boa parte do grupo por séries que se passam nos anos 1990; assim, elementos estéticos do período e dos anos 2000 permearam as criações.

A partir do que foi levantado e de trabalhos com a direção, foi definida uma identidade visual para cada personagem, seus trajes e sua locação. O próximo passo foi equalizar os diversos espaços nas diferentes casas de cada grupo de alune que interpretava o mesmo personagem, garantindo que cada episódio teria a mesma estética, mesmo que com algumas variações.

Figura 10: trajes e locações Sala dos Professores. A) Daniel Rechtman, Gabriela Pinheiro. B) Adriano Alves. C) Júlia Belmiro e Caio Caldas. D) Heloísa Biajo, Débora Gaya e Manuela Ferragutti. E) José Galdino, Bárbara Teixeira, Fernanda Pavan e Isabelli Zavarello.



Fonte: Fotos cedidas pelos artistas.

Nessa montagem houve uma situação em que as abordagens sociopolíticas feitas no decorrer do ciclo pedagógico que está sendo tratado aqui, tiveram sua relevância evidenciada. Quatro *alunes*, entre mulheres cis brancas e uma pessoa negra, interpretavam a mesma personagem, justamente a figura cômica dentro da obra, levando a propostas de elementos visuais e trejeitos exagerados. O que para algumas intérpretes se caracterizava como cômico, para outra resvalava no racismo recreativo, em personagens estereotipadas da bicha preta e/ou mulher negra louca, infelizmente comuns em programas televisivos. Desse modo, trabalhou-se tendo como referência o que melhor se adequava para não cair na caricaturização para, então, ver como os elementos escolhidos podiam ser utilizados pelas outras intérpretes, cis brancas.

Se, em *Sala dos Professores*, a estratégia pedagógica mostrou-se relevante, em *L.A. Gabriela* ela foi fundamental. Precisou-se de um longo período preliminar de estudos e entendimentos de quais abordagens uma turma composta majoritariamente por pessoas cisgênero, sem uma atriz trans que pudesse interpretar Gabriela, poderia buscar para contar essa história autobiográfica de Nelson Baskerville, irmão da protagonista.

Foram estabelecidos alguns princípios: não haveria *transfake*, ou seja, ninguém interpretaria qualquer personagem trans, nem mesmo Gabriela; o foco não seria em Gabriela, seu corpo, suas transformações, mas sim nas relações familiares; não haveria mais imagens e/ou dados de violência contra pessoas trans do que os acontecimentos ocorridos dentro da família do autor; seriam inseridas referências sobre diversas outras identidades de gênero, como pessoas transmasculinas e não-binárias, e incluídas imagens e informações positivas sobre pessoas e famílias trans.

As imagens de referências trazidas inicialmente pela turma foram bastante diversas, abarcando desde controvérsias como *A pele que habito*, do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, até as preciosas coleções do Ateliê TRANSmoras, coordenado por Vicenta Perrotta, que “produz roupas não binárias através do que nomeia de *transmutação têxtil*, ressignificando o conceito do *upcycling*, em que tudo é criado a partir de alguma peça que já existe” (VALENÇA, 2021, [s./p.]).

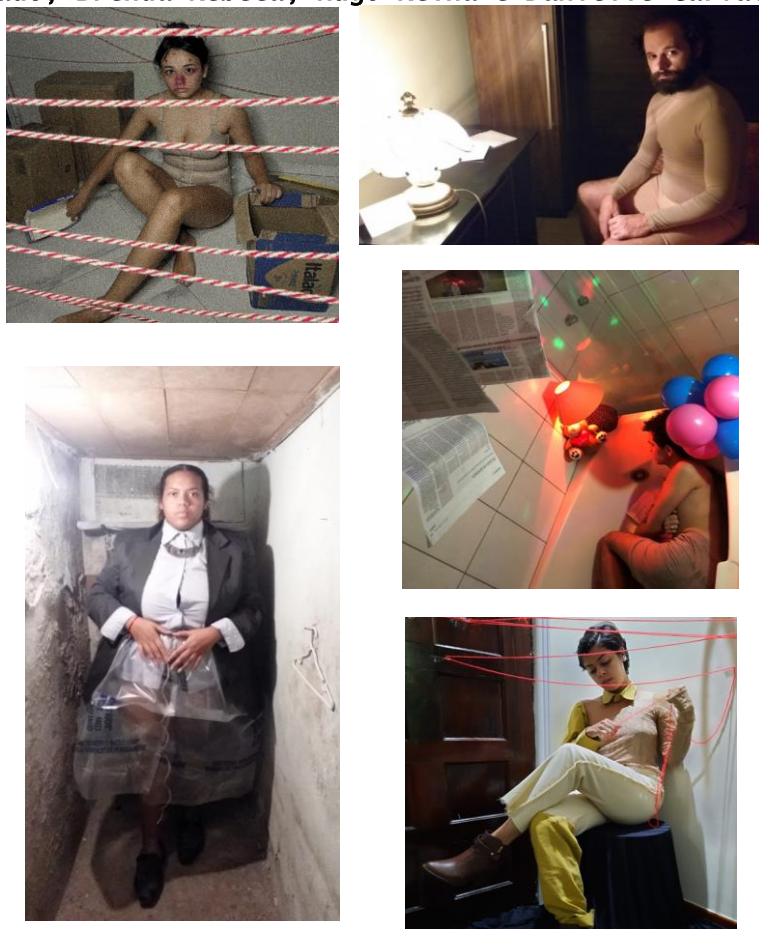
Nos corpos-instalações, Gabriela e/ou comunidades trans foram presentificadas por recursos de iluminação²⁵ e cartas suspensas, nomeadas posteriormente como chuvas de memórias; surgiram fios vermelhos condutores da história e das relações sanguíneas; trajes não-binários abertamente inspirados pela TRANSmoras, trajes jogando com os diferentes

²⁵ Influência de textos e trabalhos da Profa. Dra. Dodi Leal, iluminadora e professora da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB).

tons de pele e com peças confeccionadas com plástico, o que derivou nos trajes de cena das figuras que narram o espetáculo e da família de Gabriela, respectivamente. Além disso, contaminações das propostas surgidas nos corpos-instalações se manifestaram em exercícios da direção (como é esperado), levando a criação de espaços cênicos frios, com poucos elementos, entre eles, porta-retratos vazios, o que se tornou a linha geral das espacialidades.

As etapas seguintes foram as definições da identidade visual de cada núcleo de personagens, de seus trajes e locações, e a equalização dos espaços das diferentes casas *des alunes*.

Figura 11: Corpos-instalações L.A. Gabriela. Milena Teruel, Danillo Prado, Brenda Rebeca, Hugo Reina e Danielle Carvalho.



Fonte: Fotos cedidas pelos artistas.

Figura 12: Trajes e locações L.A. Gabriela.
A) Família: Larissa Araújo, Danilo Prado, Ana Júlia e Raí Giovani. B) Narradores: Natália Camilo, Pedro Camargo, Makena Aduke e Raí Giovani.



Fonte: Fotos cedidas pelos artistas.

3. Considerações finais

Durante esse ciclo de desenvolvimento da estratégia pedagógica corpo-instalação – os dois semestres em que foi aplicada –, foi possível perceber como o método contribuiu para conhecer e experienciar as etapas de processos criativos (ideia/conceito, referências, composição plástica e simbólica), trabalhar os elementos formais de composições plásticas de trajes e espaços (formas, planos, cores etc.), e ampliar referências estéticas.

Colabora, ainda, na formação de artistas/educadores antirracistas, conscientes das encruzilhadas e intersecções que são os próprios corpos. Os seus/nossos instrumentos de criação de imaginários, os quais carregam/os, transformam/os e transmitem/os.

A adoção da metodologia em desenvolvimento, exposta neste trabalho, nos leva a assumir uma postura necessária como docente no âmbito acadêmico, pois, parafraseando Grada

Kilomba (2019), o racismo estrutural que perpassa nossa sociedade não se torna real por questões biológicas, mas pelo discurso. Ao propor a estratégia pedagógica de criação de corpos-instalações e aliá-la à ideia de *ceno-grafia*, busca-se revisar e transformar o vocabulário da *escrita da cena* contemporânea, pois novos calendários e novas geografias vêm sendo propostos, como já colocava Subcomandante Marcos (2008), e conforme bell hooks (2017), são necessárias novas palavras, para novos mundos.

Ainda assim, mesmo que se questionem as ideias e se transformem os vocabulários, há de se modificar os “hábitos de ser”:

muita gente se diz comprometida com a liberdade e a justiça para todos; mas seu modo de vida, os valores e os hábitos de ser que essa gente institucionaliza no dia a dia, em rituais públicos e privados, ajudam a manter a cultura da dominação, ajudam a criar um mundo sem liberdade (hooks, 2017, p.42).

Portanto, pela aplicação dessa estratégia pedagógica busca-se, também, ampliar o repertório de docentes para que dialoguem, proponham exercícios e troquem referências (imagéticas, plásticas, conceituais) dentro da sala de aula, *encruzilhando* os saberes, e não invalidando-os por não os conhecer. Possibilita-se assim, desde a graduação, orientar, de forma dialógica, pesquisas de *alunes negres*, indígenas e de regiões periféricas, contribuindo para que partilhem, criem e acessem novas/antigas epistemologias e saberes. Bem como, almeja-se possibilitar a orientação de *alunes brancos* deixando de perpetuar a falácia da neutralidade e de que no teatro tudo é permitido. Espera-se que tomar como princípio a relevância, evidenciada pela arte da performance, das implicações, do poder e do valor de cada corpo, contribua para a percepção da importância da representatividade em detrimento da representação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.
- AKOTIRENE, Carla. Interseccionalidade: uso e comando nas lutas políticas. **Porta Geledés**. Disponível em: https://www.geledes.org.br/interseccionalidade-uso-e-comando-nas-lutas-politicas/?gclid=CjwKCAiA9bmABhBbEiwASb35V_c7a-Exy-VeTDDHqbi_Em8FpY8DGXjNT8VZBgQRiKibuzGCYL2-BoCPE4QAVD_BWE. Acesso em: 28 jul. 2021.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e políticas**. Uberlândia/MG: EDUFU, 2016.
- CAÊ, Dioni. Manual para o uso da linguagem neutra em Língua Portuguesa. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/341736329_Manual_para_o_uso_da_linguagem_neutra_em_Lingua_Portuguesa. Acesso em: maio 2021.
- DYER, Richard. **White**. Londres e Nova York: Routledge, 1997.
- FELÍCIO, Erahsto; HILSENBECK, Alex. (org.). **Nem o centro Nem a periferia: sobre cores, calendários & geografias**. Subcomandante Insurgente Marcos (EZLN). Porto Alegre: Deriva, 2008.
- FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo; SIFUENTES, Roberto. **Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy**. Londres e Nova York: Routledge, 2011.
- HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- KILOMBA, Grada. **Memórias a Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LIMA, Fernanda. Do grotesco: etimologia e conceituação estética. **Intertexto**, [S.l.], v. 9, n. 1, dez. 2016. ISSN 1981-0601. Disponível em: <http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/1539>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- MARTINS, Leda Maria. Leda Maria Martins: depoimento. *In*: **Vagamundos - Abrindo Terreiros: Cosmo Festas e Cosmo Lutas, Saberes em Espirais**. Coordenação Profa. Dra. Maria Thais. CPT_SESC, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/1m3ZB8nJ4tc>
- MOREIRA, Adilson. **Racismo Recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.
- MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo identidade e etnia. *In*: **3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação - PENESB-RJ**, 5 nov. 2003. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoos-de-raca-racismo-dentidade-e-etnia.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2018.

PESTANA, Sandra R. F. *La Pocha Nostra: trajes de cena em performance*. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Teoria e Prática do Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-12062019-100635/pt-br.php> Acesso em: 28 jul. 2021.

RIBEIRO, Christian. (Para que o absurdo não se torne razão) Às vezes é necessário se falar o óbvio: RACISMO REVERSO NÃO EXISTE! Portal Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/para-que-o-absurdo-nao-se-torne-razao-as-vezes-e-necessario-se-falar-o-obvio-racismo-reverso-nao-existe/> Acesso em: 18 ago. 2021.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

RIBEIRO, Djamila. Falar em racismo reverso é como acreditar em unicórnios. Portal Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/falar-em-racismo-reverso-e-como-acreditar-em-unicornios/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

SILVA, Ipojucan Pereira. **Mascaramento espacial**: um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator. Tese (Doutorado) – ECA/USP, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-01062015-160328/publico/IPOJUCANPEREIRADASILVA.pdf>. Acesso em: jan. 2021

VALENÇA, Jurandy. Vicenta Perrotta: ativismo, moda e autonomia 'trans'. *Revista Continente*, ed. 247, jul.2021. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/247/vicenta-perrotta--ativismo--moda-e-autonomia-rtransr#>. Acesso em: jul.2021.

VIANA, Fausto; MOURA, Carolina Bassi de. (org.). **Traje de cena, traje de folgado**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

Conhecendo o *autore* deste capítulo:



San Pestana: performer e artista-educador das visualidades da cena. Doutor e Mestre pela ECA/USP, bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp. Docente de visualidades na Universidade Anhembi Morumbi e arte-educador da Fábrica de Cultura Jd. São Luís, São Paulo, Zona Sul. Entre a sala de aula, a de ensaio, a rua e a oficina de costura, fundou a agrupação **Resiste Corazón Invenções Artísticas**, que reúne artistas em colaborações que fundem performance e arte vestível com outras linguagens.

san.f.pestana@gmail.com

Capítulo 12

TRAJE DE CENA, ESTEREÓTIPO E NEUROCIÊNCIA: O CORPO DO PERFORMER COMO AMEAÇA EM POTENCIAL NA EXPERIÊNCIA SUBJETIVA DO PÚBLICO

Rodrigues, Tathiana Valerio; Bacharel em Artes Cênicas, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); Especialista em Terapia Cognitivo Comportamental e Neurociência, Universidade Presbiteriana Mackenzie; tathi.valerio@gmail.com

1. Introdução

A arte da performance é feita de tudo o que existe no espaço entre o nascimento e a morte. Isso porque às artes da cena interessa aquilo que é inerentemente humano: o corpo, a mente, a linguagem, o pensamento, as emoções, o comportamento, a cultura, as relações sociais e o meio ambiente (FABIÃO, 2009). Por investigar aspectos fundamentais da existência, do comportamento e da experiência humana, a Neurociência é uma área do conhecimento não apenas útil, mas basal da pesquisa em teatro e performance, uma vez que nos fornece um panorama do papel da circuitaria cerebral na geração daquilo que chamamos de comportamento.

Alvo de franco entusiasmo de alguns e razão de cautela por parte de outros, as relações entre as artes cênicas e as ciências do cérebro vêm sendo investigadas e descritas historicamente desde o século XIX até os dias atuais (SOFIA, 2014), relacionando novos paradigmas sobre a neurofisiologia das sensações, das percepções, das emoções e das cognições à percepção do espectador, à pedagogia do ator e à investigação dos impactos da prática teatral no cérebro por meio da neuroplasticidade (BLAIR, LUTTERBIE, 2011; BROWN, COCKETT, YUAN, 2019).

Embora já tenhamos disponíveis escritos significativos sobre neurociência e performance, muito pouco tem sido explorado sobre a relação daquela com os trajes de cena. Este artigo busca contribuir para a diminuição dessa lacuna ao apresentar uma discussão sobre o corpo do performer e seu pertencimento étnico-racial como potencial fonte de significados simbólicos disparadores de cognições e emoções no espectador. Tomamos como embasamento teórico questionamentos preliminares do pesquisador Fausto Viana – sobre a possibilidade de compreendermos modificações corporais no performer como elementos semânticos integrados ao traje de cena e geradores de impacto na recepção do público – achados da Neurociência Cognitiva – no que tange à organização do pensamento humano e à formação de estereótipos – da Neurosociologia – no que diz respeito

às respostas cognitivas negativas em interações sociais entre grupos étnico-raciais diferentes.

Os modelos de racionalidade e comportamentos sociais estão se baseando cada vez mais no conhecimento fatural de como nossas cognições influenciam nossos comportamentos e sobre como o ambiente molda nossas cognições (MASSEY, 2013). As últimas três décadas de pesquisas em neurociência cognitiva vêm mudando nossa compreensão sobre nós mesmos por meio da sugestão de que os processos mentais são subprodutos da circuitaria cerebral (DAMASIO, 2011; LAKOFF, 2013; PINKER, 2018); pensamentos são, em sua maioria, inconscientes e automáticos (KAHNEMAN, 2012); razão e emoção não são necessariamente conceitos opostos no cérebro e podem, na verdade, atuar em conjunto para produzir comportamentos diversos (DAMASIO, 2012); e por fim, comportamentos são altamente influenciados por pensamentos e emoções (DAMASIO, 2012).

Ao comentar a dinâmica interdisciplinar entre Ciências Sociais e Neurociência no prefácio da publicação *Handbook of Neurosociology*, Massey nos expõe o seguinte:

[...] a Neurosociologia ganhou força na compreensão da interação dinâmica entre o cérebro e o ambiente, cobrindo assuntos como identidade, racionalidade, interação, sociabilidade, preconceito, estereotipagem, status, emoções, saúde, apego, conformidade, e a mente. Em minha opinião, os avanços futuros da neurociência farão para as ciências sociais o que o DNA fez para as ciências biológicas: quebrar as fronteiras tradicionais entre as disciplinas e promover o trabalho em subcampos. Ela fará isso estabelecendo com firmeza as bases neurais para cognição, emoção e comportamento (2013, p. V-VI).

Nosso ponto de partida para desenvolver este trabalho se baseia em uma pergunta preliminar: se as Ciências Sociais ganharam força ao compreenderem as relações dinâmicas entre cérebro e meio ambiente, quais seriam as contribuições das Neurociências ou mesmo da Neurosociologia à prática e ao estudo da arte da performance?

1.1 Características étnico-raciais e traje de cena

O surgimento de vestuários de cena é paralelo ao do conceito de representação (GIL; VIANA, 2019), e, segundo Viana (2018), pesquisadores na área hoje são desafiados a adotar uma abordagem mais ampla que considere o uso de diferentes materiais sobre o corpo do ator-performer. Ainda de acordo com Viana (2018), esta diversidade de materiais combinada aos corpos dos artistas confere aos trajes de performance um elemento adicional de imaterialidade e intangibilidade que expandem suas possibilidades simbólicas e, portanto, semânticas.

Nesse sentido, Viana e Bassi (2014, apud PESTANA, 2019) nos apresentam o conceito de traje de cena, uma expansão do tradicional conceito de figurino, que considera como traje qualquer tipo de material associado ao corpo em cena, podendo, ainda, referir-se a aspectos biológicos, históricos, sociais e políticos inerentes ao corpo do ator/performer (GÓMEZ -PEÑA, 2005; FABIÃO, 2013).

O conceito de traje de cena é expansivo e inclusivo o bastante para abranger uma grande multiplicidade de materiais e símbolos vestíveis, incluindo líquidos e fluidos corporais (VIANA, 2018) e modificações físicas tão comumente observadas entre artistas de performance, tais como tatuagens, escarificações, piercings e implantes corporais (VIANA, 2018; GIL; VIANA, 2019).

Com o cenário de expansão conceitual do traje de cena, questionamentos sugerem que o corpo do artista, inclusive a pele, pode se configurar como um elemento constitutivo do figurino, ou ainda, ser compreendido como vestimenta de cena em si mesmo. Gil e Viana argumentam que o vestuário cênico pode ser mais bem definido se pudermos ir além de seus componentes materiais e nos atentarmos a seus aspectos semânticos e simbólicos, como a pele do artista por exemplo (2019).

A nudez do performer evidencia a visualização da pele e por isso é entendida por Viana como traje (2018); nos casos de modificações corporais, como tatuagens, por

exemplo, o autor afirma que esse corpo alterado adiciona informações visuais semânticas que inequivocamente interferem na cena e, por conseguinte, na interpretação dos elementos de cena feitas pelo público (VIANA, 2018). A partir dessa premissa, o autor faz um importante questionamento sobre as possibilidades de recepção do traje de cena pelo espectador: se a pele do intérprete é um traje, quais seriam as implicações semânticas na comunicação emitida por ele ao compartilhar com o público uma pele modificada?

Viana levanta a hipótese de possíveis consequências da adição de tais elementos simbólicos ao corpo do performer na recepção do público.

Mostrá-las deliberadamente no palco pode ser como deixar luzes piscando nos olhos do espectador – novamente, este é um ponto de vista muito pessoal. Se visualmente as alterações em seu corpo são adequadas para a performance, sem problemas. Se elas não forem apropriadas para a performance ou, digamos, para uma montagem tradicional de Hamlet, ao menos uma destas três coisas pode acontecer com a reação do público: aversão (que não vai ajudar na apreciação de um contexto geral), neutralidade (que raramente é boa ou esperada quando há intenções artísticas envolvidas) e aceitação (quando esse tipo de interferência visual não prejudica o espectador). (2018, p.295)

Vimos até aqui o argumento de que o corpo e suas características visuais possam ser considerados trajes de cena, e que características do corpo modificado do performer podem disparar reações emocionais no público em razão da percepção pessoal sobre o conceito de tatuagem. Este, por sua vez, é sugerido pelo autor como um construto mental capaz de elicitar reações emocionais variáveis, indo da aversão à neutralidade. Essas variações podem, a nosso ver, se relacionar à concepção de estereótipo, no qual uma ideia ou imagem é construída a partir da associação padronizada e generalizada de outras ideias e imagens.

Tais premissas suscitam para nós duas perguntas consequentes: se uma pele tatuada pode ser considerada traje de cena por possuir poder simbólico suficiente para interferir na percepção visual, semântica e emocional do público, a pele e o corpo com características étnicas também

poderiam ser considerados trajes de cena? Se tatuagens, compreendidas a partir dos estereótipos, poderiam potencialmente disparar emoções de aversão, aceitação ou neutralidade como nos sugere Viana, quais seriam as mensagens recebidas pelo público diante de corpos cujas características étnicas são carregadas de símbolos historicamente estereotipados por intermédio da cultura em nossa sociedade?

Fundamentado no questionamento de Viana sobre as possíveis respostas do público ao traje de cena tatuado (e estereotipado) do artista T. Angel (2019) – e sem se propor a uma resposta definitiva sobre a questão levantada –, este artigo intenta investigar a possibilidade de compreender o corpo do performer considerando, além da pele, também características étnico-raciais como traje de cena a partir da perspectiva da estereotipização desses corpos-traje e da recepção deles pelo público. Ao longo de nossa investigação, a título de convenção, nos referiremos a esses trajes utilizando a nomenclatura *traje étnico-racial de cena*

Embora o termo *traje étnico racial de cena* se refira a corpos com características físicas de todas as origens étnico-raciais, inclusive aqueles identificados com grupos étnico-raciais dominantes, este trabalho pretende discutir, baseado nos paradigmas das Neurociências Cognitivas e da Neurosociologia, especificamente, como esses referidos trajes étnico-raciais de cena associados a grupos minoritários poderiam ser processados cognitivamente por membros do público pertencentes a grupos étnico-raciais majoritários. Esclarecemos que, para nós, a definição de grupos étnico-raciais majoritários e minoritários se refere ao acesso a estruturas sociais de poder e dominação política e econômica.

2. Aspectos neurobiológicos e cognitivos associados à origem e ao funcionamento dos estereótipos

[...] as ideias são físicas, ou seja, circuitos neurais. Ideias fixas são circuitos cerebrais fixos, com sinapses fortes o suficiente para torná-los permanentes. Os efeitos causais de ideias são efeitos neurais. Mas os neurônios não têm sentido em si mesmos. Como centenas de bilhões de conexões neurais formam trilhões de circuitos que se tornam significativos - e significativos de maneiras que têm efeitos sociais? (LAKOFF, 2013, p.10)

O pensamento, bem como o conjunto de tudo o que conhecemos pela aprendizagem ao longo de nossas vidas, é organizado e armazenado a partir da representação, na mente, de conceitos conectados em redes semânticas (STERNBERG, 2016).

O Modelo de Representações Esquemáticas é um dos mais utilizados para explicar o funcionamento básico dessas redes e sugere que organizamos o conhecimento relacionando conceitos uns aos outros por meio de diversos critérios diferentes (STERNBERG; STERNBERG, 2016). Podemos, dessa forma, ter um esquema para cada cômodo da casa, cada um contendo objetos que devem estar em cada um deles, e a forma que esses objetos devem estar organizados espacialmente em seu respectivo cômodo (STERNBERG; STERNBERG, 2016).

Conceitos e esquemas podem abarcar qualquer tipo de conhecimento, desde o exemplo acima que envolve o método de organização de espaços domésticos, até estratégias mais abstratas que incluem espiritualidade, visão política e opiniões gerais sobre nós mesmos, os outros e a sociedade a qual pertencemos, pois os esquemas dependem da subjetividade mental e do contexto ambiental de cada indivíduo (BARSALOU, 2000; KOPPEL; BERNTSEN, 2014 apud STERNBERG; STERNBERG, 2016).

Quanto aos espectadores de performances, considerando a miríade da diversidade de experiências pessoais objetivas e subjetivas, é possível inferir que cada membro da plateia possua diferentes esquemas para atribuir significados para pessoas brancas; para moradores em situação de rua; para pessoas negras; para idosos; para pessoas com obesidade;

para homens e masculinidades; esquemas para mulheres e feminilidades, e para conceitos abstratos tais como “direito”, “minorias”, “representatividade”, “violência”, “mérito” etc.

No entanto, apesar de se caracterizarem como uma forma altamente eficiente de organização do pensamento para a realização de diversos tipos de tarefas cognitivas – das mais simples às mais complexas –, esquemas são estruturas mentais propensas a originar estereótipos (STERNBERG; STERNBERG, 2016). Sobre essa característica problemática dos esquemas, Sternberg & Sternberg esclarecem:

[...] podemos ter um esquema para o tipo certo de pessoa que acreditamos ser responsável pela destruição do World Trade Center, ocorrida em 11 de setembro de 2001. Esse esquema pode gerar um estereótipo de certos grupos de pessoas como prováveis terroristas. Se você associar com os terroristas determinado tipo de roupa ou sistema particular de crença, por exemplo, poderá relacionar facilmente outras pessoas com o grupo de perpetradores, apenas porque vestem o mesmo tipo de roupa e compartilham de algumas das crenças dos terroristas. (STERNBERG; STERNBERG, 2016, p.291)

Mas por que nossa circuitaria cerebral evoluiria associada a um estilo de organização mental do conhecimento gerador de estereótipos?

Estereótipos são, *grosso modo*, conceitos ou unidades básicas de conhecimento subproduto de heurísticas, ou atalhos mentais, que utilizamos para organizar as múltiplas e diversas informações que captamos do ambiente (STERNBERG; STERNBERG, 2016), de forma a economizar tempo e energia frente a tarefas cognitivas repetidas ou familiares (KAHNEMAN, 2012). Em termos evolutivos, foi bastante útil aos nossos ancestrais a crença na ligação entre uma dada característica e um dado grupo (KAHNEMAN, 2012; NELSON, 2009) para sobreviver em ambientes hostis ou inóspitos: embora saibamos que nem todas as cobras sejam venenosas e potencialmente fatais, o estereótipo atribuído a esse animal nos é útil até os dias atuais, na medida em que no curto espaço de tempo no qual identificamos algo comprido, escamoso e anelado rastejando em nossa direção, reagimos

instantaneamente indo na direção oposta. Sem esse mecanismo mental, arriscaríamos nossas vidas ao tentarmos fazer uma verificação mais acurada para definir se estamos ou não diante de uma cobra peçonhenta. De acordo com Nelson (2009, p.351), o problema dos estereótipos é quando são aplicados a pessoas, na medida em que o cérebro humano insiste em classificar outros seres humanos de forma básica, tendo quase sempre raça, gênero e idade como critérios fundamentais. Um modo mais abrangente para começarmos a compreender como o fenômeno da estereotipização se conecta a questões raciais na mente humana é pela ideia de que as redes semânticas que organizam nosso conhecimento são afetadas por dois tipos ou sistemas de funcionamento: um manual e outro automático (STERNBERG & STERNBERG, 2016; KAHNEMAN, 2012). Esses dois sistemas, ou modos operacionais de pensamento, segundo Kahneman (2012), podem ser compreendidos como Sistemas 1 (automático) e 2 (manual) e são por ele descritos como dois diferentes caminhos pelos quais o pensamento se move e se organiza entre as redes semânticas do conhecimento para realizar tarefas cognitivas. Apesar de diferentes, são interdependentes, e poderiam ser associados ao que conhecemos como mente consciente (Sistema 2) e mente inconsciente (Sistema 1). O Sistema 2 é também relacionado pela Psicologia Cognitiva ao conhecimento declarativo ou explícito, enquanto o Sistema 1, aos domínios do conhecimento processual, sendo, dessa forma, caracterizado como um saber implícito (STERNBERG; STERNBERG, 2017).

O Sistema 1 evoluiu para dar respostas rápidas a situações cotidianas, familiares e emergenciais, e possui um caráter instintivo por nos sugerir impulsos e intuições (KAHNEMAN, 2012), e é suportado biologicamente por substratos neurais implicados na sobrevivência e na otimização do funcionamento do organismo com mínimo esforço para economia de energia (KAHNEMAN, 2012). O Sistema 1, portanto, está associado tanto a reações instintivas inatas (como, por exemplo, a sucção para amamentação e reflexos musculares para agarrar) como reações automáticas aprendidas

conforme amadurecemos, na medida em que ele interage dinamicamente com o ambiente, identificando padrões e gerando atalhos mentais como resposta para situações cada vez mais familiares (COSENZA; GUERRA, 2013), de modo que não precisemos fazer longos e complicados cálculos mentais que nos ocupariam demasiado tempo e consumo de energia.

Já o Sistema 2 é mais lento e exige atenção focada, pois é envolvido em operações mentais de alta complexidade, sendo, em geral, recrutado diante de situações inesperadas para o Sistema 1. Embora a interação entre os dois sistemas de pensamento se dê a todo o tempo e seja eficiente, a rapidez do Sistema 1 para dar respostas, somada a sua baixa habilidade para cálculos lógicos e estatísticos, pode resultar na geração de vieses que, por sua vez, ocasionalmente, induzem a erros não detectados pelo Sistema 2 (KAHNEMAN, 2012), como é o caso do uso equivocado de estereótipos para formar conceitos e fazer julgamentos sobre outros seres humanos.

Em suma, vimos que o conhecimento e o pensamento humano organizados a partir de redes semânticas em modelo de esquemas, a influência do automatismo do Sistema 1 e dos fatores ambientais, atuam em conjunto para moldar a formação e uso de vieses e estereótipos.

Sabemos que estereótipos são considerados componentes centrais na percepção social (DEVINE; SHARP, 2009) e, assim, influenciam as relações sociais intergrupos.

Há evidências de que pensamentos e comportamentos humanos gerados como respostas do Sistema 2 possuem intencionalidade (consciência), e pensamentos e comportamentos humanos gerados como respostas do Sistema 1 possuem componentes não intencionais (inconscientes) (NEELY, 1977; POSNER; Snyder, 1975; SHIFFRIN; SCHNEIDER, 1977 apud DEVINE; SHARP, 2009). No caso de estereótipos, as crenças que temos sobre um outro grupo são um fenômeno formado pela combinação de aspectos conscientes e controláveis e aspectos de estereotipização pré-conscientes e automáticos (DEVINE, 1989 apud DEVINE; SHARP, 2009).

3. O corpo do outro percebido como ameaça

O uso de técnicas de neuroimagem vem fornecendo cada vez mais evidências que suportam teorias pré-existentes sobre interações sociais intergrupos, estereótipos e preconceito.

Embora os sistemas neurais que subjazem à cognição social e, portanto, às interações intergrupo envolvam diversas estruturas do cérebro, pesquisadores em cognição social têm dedicado maior atenção aos padrões de ativação da amígdala, uma estrutura cerebral implicada na detecção de ameaças, aprendizagens relativas a reações de luta, fuga e paralisia diante de estímulos sensoriais, emocionais e sociais, além de também estar envolvida em diferentes formas de aprendizagem e avaliação de contextos (BEAR; CONNORS; PARADISO, 2017; BECHARA et al, 1995 apud PHELPS et al, 2000; RONQUILLO, 2007; CHEKROUD et al, 2014).

Phelps (et al, 2000) utilizou imagens de ressonância magnética funcional para explorar os substratos neurais envolvidos na avaliação inconsciente entre pessoas negras e brancas, com foco especial na ativação da amígdala diante da apresentação de faces do exogrupo. Dois experimentos foram realizados: no primeiro, homens brancos observaram faces desconhecidas de homens brancos e de homens negros. Nessa condição, a força da ativação da amígdala foi maior para faces negras desconhecidas do que para faces brancas igualmente desconhecidas; além disso, o padrão de ativação foi correlacionado a duas medidas indiretas (inconscientes) de avaliação racial – Teste de Associação Implícita (IAT) e sobressalto potencial, mas não correlacionado com expressão direta (consciente) de atitudes raciais. No segundo experimento, os padrões de ativação da amígdala não foram obtidos quando as faces apresentadas, tanto as de pessoas brancas quanto as de pessoas negras, eram familiares.

Em estudo posterior, Wheeler, Fisk (2005 apud Chekroud et al, 2014) mostraram fotografias de euro-americanos e afro-americanos desconhecidos a participantes euro-americanos. Enquanto viam as fotografias, os participantes

deveriam avaliar se as pessoas em cada foto tinham ou não mais de 21 anos de idade. Os dados apontaram atividade significativamente maior da amígdala quando os participantes avaliavam as faces de afro-americanos do que quando avaliavam as faces de euro-americanos. Uma metodologia alternativa a esse experimento foi proposta por Cunningham (et al, 2004 apud Chekroud et al, 2014), na qual participantes brancos foram expostos a imagens à esquerda e à direita em uma tela; as imagens correspondiam tanto a faces negras quanto a faces brancas que apareciam em ambos os lados. As faces negras e as brancas foram apresentadas em duas modalidades distintas quanto à duração: 30 milissegundos (tempo considerado insuficiente para percepção consciente) e 520 milissegundos (tempo considerado suficiente para percepção consciente). Os pesquisadores relataram, consistentemente com os estudos anteriores, que a ativação da amígdala foi significativamente maior para as faces negras apenas na condição de exposição da imagem por 30 milissegundos.

Tais achados demonstram que vieses raciais, bem como a avaliação de rostos de membros de exogrupos como ameaça em potencial, são ativados de modo inconsciente, muito provavelmente como resultado de informações aprendidas por interações ambientais (cultura), fixadas pela repetição em redes semânticas organizadas em esquemas e, por fim, resgatadas como resposta rápida a situações familiares pelo Sistema 1 (CHEKROUD et al, 2014; PHELPS et. al, 2000). Ronquillo et al (2007) evidenciou a ativação de distintos padrões da amígdala de acordo com a variação de tons de pele: afrodescendentes de pele escura provocaram mais atividade da amígdala do que os de pele clara, bem como indivíduos brancos de pele escura provocaram maior atividade da amígdala do que os de pele clara, o que condiz com a cultura do colorismo¹, na qual a preferência social por tons de pele

¹ Como explica Aline Djokic: “Colorismo ou a pigmentocracia é a discriminação pela cor da pele e é muito comum em países que sofreram a colonização europeia e em países pós-escravocratas. De uma maneira simplificada, o termo quer dizer que, quanto mais pigmentada uma pessoa, mais exclusão e discriminação essa pessoa irá sofrer”. Colorismo foi usado pela primeira vez pela escritora Alice Walker no

mais claros favorecem tais indivíduos em detrimento daqueles portadores de tons de pele mais escura. Embora pesquisas como essas raramente utilizem maior diversidade racial em suas amostras, o que exclui latinos, indígenas e asiáticos, por exemplo (CHEKROUD et al, 2014), a preferência cultural demonstrada no estudo acima associada a estereotipização documentada de outros grupos étnico-raciais nos possibilita inferir que tais respostas neurais a grupos socialmente estigmatizados possam apresentar variáveis de acordo com o nível de estigmatização social do referido grupo dentro de uma dada sociedade. Chekroud et al (2014, p. 8) afirma: “Está claro que nem todos os exogrupos evocam ameaça no mesmo grau. Por exemplo, os homens negros têm maior probabilidade de serem percebidos como uma ameaça do que mulheres negras ou homens e mulheres asiáticas”.

Como vimos, os componentes automáticos dos estereótipos podem, eventualmente, disparar a percepção de diversos tipos de ameaça iminente em contexto de interação social intergrupos. Essa percepção é caracterizada pela presença de ansiedade a respeito de como interagir com membros do grupo externo, sendo tais apreensões originadas por diferentes fontes, dentre elas, a de exploração pelo exogrupo; o medo de ser percebido pelo exogrupo como preconceituoso e, ainda, preocupação de que o exogrupo ponha em risco valores de base do endogrupo (STEPHAN; STEPHAN, 1985 apud STEPHAN; YBARRA; MORRIS, 2009). Tais percepções de ameaça iminente disparadas pela ativação mental de estereótipos podem se configurar tanto como ameaças simbólicas quanto realistas (STEPHAN et al, 2002 apud STEPHAN; YBARRA; MORRIS, 2009), mas, independentemente de o prenúncio ter origem em fatores concretos ou não, a percepção de perigo sempre terá o potencial de desencadear respostas cognitivas (pensamentos), emocionais e comportais negativas,

ensaio “If the Present Looks Like the Past, What Does the Future Look Like?”, que foi publicado no livro *In Search of Our Mothers’ Garden*, em 1982. Fonte: https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/?gclid=CjwKCAiAyMHhBRBIEiwAkGN6fOC5DaDddqjmPxISdRGGBP4xACfMey0GdeCIBHyE2HF AHf35UjtqnXoCE_SQAVD_BWE apud PESTANA, 2019, p.23. Acesso em: 30 jun. 2021.

automáticas e, em grande parte, inconscientes em direção a um exogrupo social (STEPHA; YBARRA; MORRIS, 2009).

Baseados na exposição dos dados anteriormente citados, e da observação dos aspectos cognitivos apresentados, podemos supor que o corpo do performer, carregado de significados étnico-raciais, sociais e culturais, pode elicitar a ativação de estereótipos negativos em uma parcela não quantificável de membros de exogrupos.

4. Estereótipos corporais, traje de cena e a recepção do público: a possibilidade de um traje étnico-racial

O ato de representar é comumente definido pela presença do corpo do artista em cena, portanto, pensar esse corpo enquanto realidade física é essencial à análise da performance e das relações entre traje de cena e o corpo do ator-performer (GIL, VIANA, 2019). Ainda em ressonância com os autores, muito embora a ideia de personagem raramente exista em ações performáticas, o traje sempre é criado para um determinado organismo em especial (o corpo do ator-performer) e, dessa forma, acreditamos que esse corpo específico com todas as suas características passe a integrar seu traje.

Se pudermos admitir que elementos corporais étnicos sejam associados intrinsecamente ao conceito de traje de cena, teríamos que nos confrontar com a difícil questão do disparo automático de estereótipos, e do processamento negativo que esses possam elicitar eventualmente. Em contextos sociais intergrupos étnico-raciais, pessoas tendem, em geral, a reagir emocionalmente a outras pessoas a partir da forma como seus esquemas semânticos classificam os membros do outro grupo.

Um exemplo desse fenômeno é a tendência de que grupos definidos como altamente sociáveis (amabilidade) e competentes, tais como americanos classe média, ou atletas olímpicos, são associados ao sentimento positivo de orgulho; já grupos associados a baixa amabilidade e competência, tais como sem teto, pobres, afro-americanos e hispânicos são

associados a nojo (FISK et al, 2002 apud AMODIO, LIEBERMAN, 2009).

Em uma tarefa de observação de imagens de diferentes grupos sociais, quando os participantes viam imagens de grupos associados à inveja, orgulho e pena, as imagens de ressonância magnética funcional apontaram a ativação do Cortex Pré-Frontal Medial (PFCm) uma das principais áreas cerebrais envolvidas com a identificação do “self”; no entanto, a mesma ativação não ocorreu quando os participantes viram imagens de grupos sociais considerados pouco amáveis e pouco competentes (tais como negros e hispânicos-latinos). Segundo os autores do estudo, a ausência de ativação no PFCm demonstra, além de ausência de empatia, uma concepção desumanizada desses grupos por membros de exogrupos (FISK et al., 2006 apud AMODIO; LIEBERMAN, 2009). Wheeler e Fiske (2005 apud Amodio; Lieberman, 2009) encontraram não apenas a esperada ativação da amígdala de pessoas brancas diante de faces de pessoas negras, mas também a ativação da ínsula, uma região implicada em estados viscerais como o nojo, e desativação do PFCm consistente com os resultados do estudo anterior supracitado sobre grupos amáveis e competentes versus grupos não amáveis e não competentes (L. Harris, personal communication apud AMODIO; LIEBERMAN, 2009).

A ativação da ínsula nos estudos citados acima é ressonante com a hipótese de Viana (2019, p. 295) sobre as possíveis respostas do público às tatuagens do performer T. Angel e, de acordo com o autor, poderiam apresentar três diferentes variáveis: aversão (“toda pessoa tatuada é bandida, ex-presidiária, prostituta”); aceitação (“toda pessoa que usa tatuagem é descolada, é artista, é livre e criativa”) ou neutralidade (“tatuagens são apenas imagens sobre o corpo e possuem significados emocionais pessoais para seu portador”). Dada a provável diversidade sociocultural da plateia, poderíamos imaginar que o traje de T. Angel provavelmente tenha ativado de forma inconsciente o estereótipo de “tatuagem” nos três grupos de pessoas indicados por Viana, fazendo emergir uma das três

emoções sugeridas a depender do pertencimento de grupo (possuir ou não uma tatuagem no próprio corpo), e experiências pessoais que contribuíram para a formação desse conceito nas redes semânticas de cada indivíduo.

A partir da observação do corpo de conhecimento científico apresentado sobre o processamento da imagem entre diferentes grupos étnico-raciais, sugerimos ser legítimo supor que o corpo do performer se apresenta como um importante elemento constitutivo do traje de cena, ou ainda, como um traje de cena em si mesmo. Sendo assim, seríamos levados a imaginar que todo traje de cena possui uma base biológica (pele e aspectos físicos do ator-performer), sobre a qual o artista fará sua composição. Viana (2018) nos indica a possibilidade de que tais aspectos físicos, a exemplo da tatuagem, poderiam imprimir à composição total desse traje símbolos semânticos causadores de ruídos na recepção do público, e em concordância com o autor, tentamos aprofundar a discussão propondo que consideremos a inclusão de traços étnicos como elemento constitutivo do conceito de traje de cena.

5. Considerações finais

A compreensão desses processos pode levar a intervenções eficazes para reduzir o preconceito e os estereótipos. Teoricamente, compreender esses processos é igualmente emocionante. Ou seja, estudando tais questões socialmente significativas de maneiras teoricamente sofisticadas e metodologicamente rigorosas podem ajudar a desvendar alguns dos aspectos intrigantes de como a informação é representada na memória, acessada, e usada (ou não usada) no julgamento e comportamento social (DEVINE; SHARP, 2009, p. 63).

A cognição humana, como demonstrado aqui, é produzida e moldada pela interação dinâmica de estruturas biológicas e o ambiente cultural. As experiências de vida representam o meio ambiente que, por sua vez, é fator crucial da aprendizagem humana enquanto molda as redes neurais correlatas às cognições.

Indivíduos de grupos étnicos majoritários tendem, em circunstâncias específicas, a processar a imagem de membros de grupos étnicos minoritários como ameaças em potencial desprovidas de atributos humanos. Esse processamento inclui elementos físicos e virtuais (circuitaria cerebral e redes semânticas) interagindo entre si e com o meio ambiente, e produzem comportamentos automáticos que ativam estereótipos em relações inter-raciais.

Se o corpo e a pele do artista são elementos significantes do ou para o traje de cena ou podem ser considerados trajes de cena em si, podemos vislumbrar conceitualmente um traje étnico-racial de cena e, no caso de performers pertencentes a grupos étnico-raciais minoritários, tais trajes de cena seriam carregados de símbolos emocionais, cognitivos e sociais capazes de que ativar estereótipos negativos em uma parcela dos membros de exogrupos da plateia.

Quanto aos dados apresentados a respeito da possibilidade de recepção negativa de membros do exogrupo a trajes étnico-raciais de cena, apontamos que tais estudos na área de Neurosociologia não foram de forma alguma esgotados neste trabalho, e certamente apresentam outros horizontes por meio dos quais poderíamos, enquanto artistas e pesquisadores, aprofundar as discussões levantadas no presente artigo. Pesquisas vêm demonstrando que grupos estigmatizados podem não ser sempre percebidos de forma estereotipada incondicionalmente. A percepção destes grupos pode variar a partir de múltiplos fatores (DEVINE; SHARP, 2009). No entanto, um fator de interesse à intencionalidade do performer no que diz respeito à constituição de seu traje com o intuito de reduzir ou suprimir a ativação de estereótipos é a noção de que o contexto no qual o estereótipo aparece pode mediar a forma como é percebido pelo exogrupo.

Nesse sentido, após assistir a vídeos de negros em churrascos ao ar livre e dentro de uma igreja, participantes exibiram menos preconceito automático do que o grupo de participantes que assistiram a vídeos de negros em uma gangue

ou contexto de ruas de gueto (WITTENBRINK; JUDD; PARK, 2001; MITCHELL; NOSEK; BANAJI, 2003 apud DEVINE; Sharp, 2009). Barden et al (2004 apud Devine; Sharp 2009) retrataram indivíduos brancos e negros em um contexto prisional como advogados ou como prisioneiros. Quando os indivíduos foram retratados como prisioneiros, um viés avaliativo surgiu favorecendo os brancos em relação aos negros. No entanto, quando retratados como advogados, foi observado um viés avaliativo favorecendo os negros em relação aos brancos. Esses achados demonstram que, em dados contextos sociais, o estereótipo étnico-racial pode não ser ativado automaticamente, possibilitando uma abertura de diálogo e interlocução entre diferentes grupos: uma espécie de janela espaço-temporal na qual o medo e a ameaça podem dar espaço à escuta e à empatia.

Temos, portanto, no corpo de conhecimento científico recente evidências de que a ideia de automatização e inevitabilidade de vieses entre grupos como resposta aos membros de exogrupos (ou dicas relacionadas) é limitada. Como mencionado anteriormente, pesquisas vêm demonstrando que a manipulação de situações e contextos podem produzir reduções nas tendências automáticas intergrupais, e que tal redução pode, em dados contextos, ser mais fácil de superar do que se pensava originalmente (DEVINE; SHARP, 2009).

Pontuamos a importância de considerar que a arte da performance, como coloca Glusberg (2013), por atuar como ícone simbólico da insatisfação e do questionamento que convida à subversão social a partir do pensamento humano a respeito de si mesmo e do seu meio ambiente, não pode prescindir da intencionalidade artística. Nesse sentido, os dados das pesquisas apresentadas em nosso artigo nos inspiram a refletir sobre a possibilidade de que os objetivos de propostas artísticas empreendidas para gerar mudanças sociais possam ser, ao menos de forma parcial, comprometidos quando a criação intencional do artista ignora inocentemente as fascinantes e intrincadas conformações da mente humana investigadas pela Neurociência.

Diante do levantamento de tais indagações e hipóteses, consideramos ser útil o engajamento por parte de artistas e performers no aprofundamento do conhecimento das questões apresentadas neste trabalho sobre as relações entre Neurociência e as artes da cena, principalmente no que se refere ao processamento cognitivo do público diante dos elementos da cena. A importância dessa aproximação entre Arte e Ciência, a nosso ver, reside na hipótese de que a compreensão dos princípios que regem o modo como os espectadores processam as múltiplas informações recebidas pode ampliar as possibilidades de desenvolvimento de estratégias de performances eficientes no que tange ao alcance de objetivos éticos e estéticos pelo artista. As descobertas das Neurociências nos colocam no cume de uma mudança de paradigma. Isso não nos convoca a rejeitar outras abordagens de pesquisa em Artes da Cena, mas em vez disso, nos convida a complementar e aprofundar outras metodologias utilizadas em nossa área de atuação, ao mesmo tempo que fornece ferramentas originais e perspectivas para novos questionamentos e construção de conhecimentos futuros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMODIO, David M.; LIEBERMAN, Matthew D. **Pictures in our heads: Contributions of fMRI to the study of prejudice and stereotyping.** Handbook of prejudice, stereotyping, and discrimination, 2009, p.347-366.

BEAR, Mark F.; CONNORS, Barry W.; PARADISO, Michael A. **Neurociências: desvendando o sistema nervoso.** 4ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2017.

BLAIR, Rhonda; LUTTERBIE, John. Introduction: Journal of Dramatic Theory and Criticism's Special Section on Cognitive Studies, Theatre, and Performance. **Journal of dramatic theory and criticism**, v.25, n.2, p.63-70, 2011.

BROWN, Steven; COCKETT, Peter; YUAN, Ye. The neuroscience of Romeo and Juliet: an fMRI study of acting. **Royal Society Open Science**, v.6, n.3, p. 181908, 2019.

CHEKROUD, Adam Mourad et al. A review of neuroimaging studies of race-related prejudice: does amygdala response reflect threat? **Frontiers in Human Neuroscience**, v.8, p.179, 2014.

COSENZA, R. M., GUERRA, L. B. **Neurociência e educação: como o cérebro aprende.** Porto Alegre: Artmed, 2011.

DAMÁSIO, António. **E o cérebro criou o homem**. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.140-145.

DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. Tradução: Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DEVINE, P.; SHARP, L. B. **Automaticity and control in stereotyping and prejudice**. In: T.D. NELSON (Ed.), *Handbook of prejudice, stereotyping, and discrimination*, 2009.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v.8, p.235-246, 2008.

GIL, Maria Celina; VIANA, Fausto. A pele bordada como traje de cena. **Pitágoras 500**, v.9, n.1, p.75-87, 2019.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Perspectiva, 2013.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. **Horizontes Antropológicos**, v.11, n.24, p.199-226, 2005.

LAKOFF, George. Neural social science. In: **Handbook of neurosociology**. New York: Springer, Dordrecht, red. FRANKS, David D.; TURNER, Jonathan H. p.9-25, 2013.

MASSEY, Douglas S. Prefácio. In: **Handbook of Neurosociology**, p.5-8, 2013.

NELSON, Todd D. The neurobiology of stereotyping and prejudice. In: **Handbook of Neurosociology**. Springer, Dordrecht, p.349-358, 2013.

PESTANA, Sandra Regina Facioli. **Performance e ritual nos trajes de cena da série Mapa/Corpo do La Pocha Nostra**. obra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v.12, n.26, p.84-108, 2019.

PHELPS, Elizabeth A. et al. Performance on indirect measures of race evaluation predicts amygdala activation. **Journal of cognitive neuroscience**, v.12, n.5, p.729-738, 2000.

PINKER, Steven. **Como a mente funciona**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RONQUILLO, Jaclyn et al. The effects of skin tone on race-related amygdala activity: An fMRI investigation. **Social cognitive and affective neuroscience**, v.2, n.1, p.39-44, 2007.

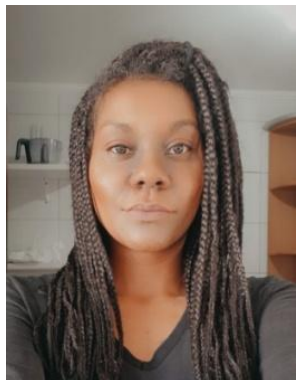
SOFIA, Gabriele. Por uma história das relações entre teatro e neurociência no século XX. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.4, n.2, p.313-332, maio/ago. 2014.

STEPHAN, W.; YBARRA, O.; MORRISON, K. R. Intergroup threat theory. T. D. NELSON (Ed.). In: *Handbook of prejudice, stereotyping, and discrimination* (p. 43-59). 2009.

STERNBERG, Robert J.; STERNBERG, Karin. **Psicologia Cognitiva**. 7.ed. São Paulo: Cengage Learning, 2016.

VIANA, Fausto. **Sangue, sêmen e outros fluidos corporais como traje de cena da performance**. São Paulo: ECA/USP, 2018.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Tathiana Valério: é graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas, possui especialização em Terapia Cognitivo Comportamental pela Universidade Paulista (UNIP) e Neurociência Aplicada à Psicologia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Atua desde 2006 como educadora do Núcleo Socioeducativo do SESC SP.

tathi.valerio@gmail.com

Capítulo 13

ENTREVISTA COM ARTUR SANTORO – DIRETOR DE PROJETOS DA PLATAFORMA CULTURAL BATEKOO

Nairim Bernardo

“Em todos os lugares do Brasil que tem Batekoo, quando é uma noite que vai ter festa, você sai na rua e consegue saber quem vai só pela estética da pessoa”, conta Artur Santoro, diretor de projetos da Batekoo. Criada em Salvador no ano de 2014 com o orçamento de 20 reais, destinado à compra de um isopor, a festa cresceu, foi para outras cidades, alcançou milhares de pessoas nas redes sociais e hoje também é um selo musical e um projeto educacional on-line que conecta e capacita jovens negros e LGBTQ+.

Quem frequenta, vê fotos ou assiste a algum vídeo das festas da Batekoo logo é impactado pela potência, pelo estilo e principalmente pela liberdade dos corpos e das roupas que os vestem. É impossível deixar de perceber a presença majoritária de pessoas negras no ambiente, o que inclusive sempre foi um dos objetivos principais dos organizadores. Infelizmente, os eventos presenciais não acontecem desde 2020 devido à pandemia da Covid-19, o que não fez o trabalho parar. Em julho de 2021, entre uma reunião e outra e muitas planilhas de planejamento, Artur Santoro me concedeu uma entrevista na qual falou sobre si e sobre a Batekoo.

Antes de começarmos, comentei que há anos observava que a plataforma ajudava as pessoas a se expressarem com mais liberdade em sua vida cotidiana e também promovia um momento específico de celebração, a festa. Durante essa conversa, Artur me contou sobre como performances pessoais, sociais, políticas e artísticas se unem e se revelam através do público do evento.

Nairim: Para começar, eu gostaria que você se apresentasse e contasse qual é a sua participação na Batekoo.

Artur: Meu nome é Arthur Santoro, tenho 24 anos, sou libriana e estou me graduando em Ciências Sociais. Eu trabalhei como curador de arte por um tempo no Masp, faço curadoria para editais culturais e pesquisa, principalmente de maneira independente, a história afro-brasileira. Tento aplicar todos os conhecimentos acadêmicos de relações étnico-raciais e negritudes nos meus trabalhos. Na Batekoo sou um dos sócios da empresa e sou diretor de projetos, atuando desde a criação até acompanhamento, finalização e planejamento estratégico. Dentro da Batekoo eu cuido, principalmente dos eventos, com a Mafalda que é a diretora de produção. Nós criamos o modelo dos eventos da Batekoo aqui em São Paulo. Também cuido muito da Escola B. Eu faço tudo e, basicamente, sou a pessoa doida que vai ter mil ideias e ir colocando tudo em planilha pra ver se consegue executar.

Como você definiria a Batekoo e o que a diferencia de outros movimentos?

Eu sempre falo que a Batekoo não inventou a roda. Eu entendo que faz parte de um processo histórico de movimentos negros que estavam se propondo a construir espaços de sociabilidade para pessoas negras. Trabalhar com produção cultural pensada e voltada para a comunidade negra é algo que movimentos negros estão fazendo há muito tempo na Frente Negra Brasileira, na Associação Negra de Clubes e no Movimento Negro Unificado, por exemplo. Eu acho que talvez o que a Batekoo traz como aspecto de destaque é entender a negritude de maneira muito plural, estar o tempo inteiro afirmando que estamos trabalhando com pessoas negras gordas, com pessoas negras LGBTQ+, com pessoas negras com deficiência. Temos essa questão racial vista de uma maneira muito interseccional e tentamos construir um ecossistema para conseguir trabalhar com essa juventude. A gente tem definido a Batekoo como uma plataforma de culturas negras LGBTQ+ voltada às juventudes urbanas, principalmente periféricas, do Brasil e do mundo. Além disso, eu acho que é muito sobre o

aquilombamento, é muito sobre uma construção de uma comunidade que se identifica politicamente, socialmente e em nível pessoal. Não sei se daqui a alguns anos vou mudar de ideia, mas hoje em dia eu considero que a Batekoo trabalha a partir da subjetividade de pessoas racializadas, eu não digo só pessoas negras. Eu entendo que, por exemplo, quando você entra numa Batekoo você percebe que a gente constrói uma outra possibilidade de mundo ali. As pessoas estão ali se vestindo da maneira como elas querem, dançando como elas querem. E, para pessoas racializadas que passaram por processos de embranquecimento a vida toda, ter um espaço que é pensado e construído para a valorização dessas identidades raciais que foram subjugadas, é um impacto muito forte na subjetividade e é esse impacto que faz com que aquele ambiente de festa consiga transbordar para além das horas da festa.

Você poderia dar um exemplo disso?

Por exemplo, a Juju ZL [Juliana Andrade], que é a mestre de cerimônia aqui da Batekoo de São Paulo: a primeira vez que ela foi numa Batekoo, ela gostou tanto e se sentiu tão confortável que fez questão de comprar um cropped, que ela nunca tinha usado, pra usar na próxima Batekoo que ela fosse. E ela é uma mina preta e gorda. A gente sabe como são as questões de gordofobia, sobre mostrar a barriga, o corpo. Enfim, é uma “palhaçada”. A Batekoo causou um efeito suficiente para ela se sentir confortável para utilizar esse tipo de roupa e hoje ela é esse ícone que fala sobre gordofobia e defende que devemos usar roupas confortáveis, que nos façam sentir bem. Eu acho que é muito sobre esse processo de conseguir apresentar para as pessoas racializadas essas novas possibilidades de ser, de se entenderem como negras, de expressar a sua negritude. Outro exemplo: um dos fotógrafos da Batekoo é um rapaz amarelo/asiático que antes se entendia como branco. Ele só foi se entender como uma pessoa asiática na Batekoo. Por isso eu falo que não é só sobre pessoas negras, mas sobre pessoas racializadas. Até os brancos que vão na Batekoo lá se entendem enquanto brancos. Muita gente branca fala, “Nossa, fui na Batekoo e me senti incomodado”. Que “mara”, né? Em algum lugar

vocês vão ter que ficar incomodados [risos]. Esse ambiente racializado promove essa consciência racial que não pertence apenas às pessoas negras, mas em todos os corpos que estão ali no ambiente, e que minimamente sabem a mensagem da festa porque a gente fica repetindo no microfone várias vezes pra colocar essa consciência coletiva de respeito, de que a questão racial é estruturante na sociedade. E assim a gente começa a causar impactos sociais e raciais relevantes.

O diretor de projeto, Artur Santoro, sobre o trio elétrico no bloco da Batekoo no Carnaval de São Paulo (Carnakoo) em 2019.



Foto: Lucas Hirai

Qual é o perfil das pessoas que frequentam as atividades da Batekoo?

Artur: A gente tem um público de aproximadamente 85% de pessoas não brancas: negras, indígenas, amarelas. Da festa, a gente nunca conseguiu fazer uma pesquisa pra entender qual o público, mas conseguimos observar isso pelas redes sociais. Percebemos que cerca de 60% do público é composto por mulheres negras – cis ou trans, hétero, sapatão – enfim, mulheres negras em sua diversidade. E temos muitos jovens negros LGBT, moradores de

periferias, periferias plurais. A maior parte do público dos eventos tem de dezoito a trinta anos de idade. Então, a gente tem um público que é majoritariamente negro, LGBT e periférico, que era o nosso objetivo. Temos esse público e tentamos fazer contato com outros universos. Estamos nesse lugar entre o *underground* e o hype.

Como você diria que a relação com o espaço afeta a relação das pessoas com a liberdade que a Batekoo pretende alcançar e oferecer?

É bastante diferente. Isso se relaciona com algo que eu chamo de fenômeno das “bichas cebolas”. E o que são “bichas cebolas”? São as gays que têm várias camadas, que saem de casa com um moletom e quando chegam na Batekoo colocam um cropped, um shortinho “beira-cu”. Eu entendo que o espaço, principalmente para pessoas LGBT e que rompem com padrões de heteronormatividade, é sempre de negociações. Em que lugares eu posso usar determinados tipos de roupa e em quais não posso, em quais lugares eu me sinto seguro o suficiente para usar determinado tipo de roupa e em quais eu prefiro colocar um moletonzão pra conseguir transitar? Necessariamente, o espaço que a gente está ocupando informa e reflete diretamente na nossa identidade, na identidade que a gente assume e como performamos essas identidades. E também tem a questão de violência que pauta muito isso. Eu gosto de entender as pessoas não só no lugar de vítimas, mas também no lugar de agência sobre as próprias identidades. Penso sobre como elas conseguem operar determinados símbolos e signos de acordo com as negociações que acontecem no espaço.

Encontrar-se em uma festa em um ambiente fechado é diferente de realizar o bloco da Batekoo no Carnaval de rua de São Paulo?

Quando a gente vai pro espaço público há muitas dimensões. Geralmente a gente faz eventos no centro de São Paulo porque entende que a galera de todas as periferias consegue colar, é meio que a mesma distância de todas as periferias. Normalmente, priorizamos o Centro porque nas experiências que tivemos de

fazer em algumas periferias, a galera de outras não colava. Não dava para pegar três horas e meia de transporte público para ir da Zona Oeste até a Zona Leste, por exemplo. O centro é um lugar de disputa muito grande, principalmente por questões de gentrificação, de gourmetização e de reformas urbanas que não são acompanhadas por políticas públicas de permanência de corpos marginalizados. E eu acho que a Batekoo - por ser majoritariamente negra, LGBT, periférica e com uma estética muito forte - já deixa claro como vai ser a festa. A gente conseguir levar isso pro espaço público não é bem-visto pelos órgãos públicos e pela iniciativa privada. Fazer um rolê preto no espaço público, juntar uma galera preta no mesmo espaço é uma maneira também de resistência, de reivindicar o espaço como espaço também possível de expressão de identidades. Queremos conseguir não só fazer seguro o espaço fechado de uma balada, de uma fábrica abandonada (onde também já fizemos festas), mas também transportar isso pro espaço público de maneira que as pessoas também se sintam minimamente seguras e acolhidas naquele espaço urbano, que normalmente é palco de violência para elas.

No minidocumentário “Inspire the Night”, produzido pela RedBull, você fala sobre o risco e o medo em torno do seu modo de ser e de se vestir. Como você se expressa através do vestir e por que isso incomoda algumas pessoas?

Pra mim isso é uma coisa muito doida, sabia? Normalmente, eu utilizo roupas consideradas femininas: saias, vestidos, body. Não é uma escolha política, organicamente eu uso roupas que acho bonitas e que eu acho que ficam legais em mim. Eu utilizo as roupas que eu realmente gosto. Então, vestimenta pra mim é uma questão muito orgânica, mas muito complicada. Eu já fui agredido fisicamente na rua; em 2019 sofri uma violência homofóbica e nem estava vestido com uma roupa considerada feminina. Eu estava usando uma camisa e um shortinho, mas não estava com uma saia, um vestido, uma dessas peças que normalmente eu uso. O que eu sinto muito é uma insegurança, não vou falar que eu não tenho medo. Depois dessa experiência eu adquiri muita dificuldade de andar na rua sozinho. Eu sempre preciso estar acompanhado. Foi uma coisa que realmente me afetou e afetou a forma como eu me

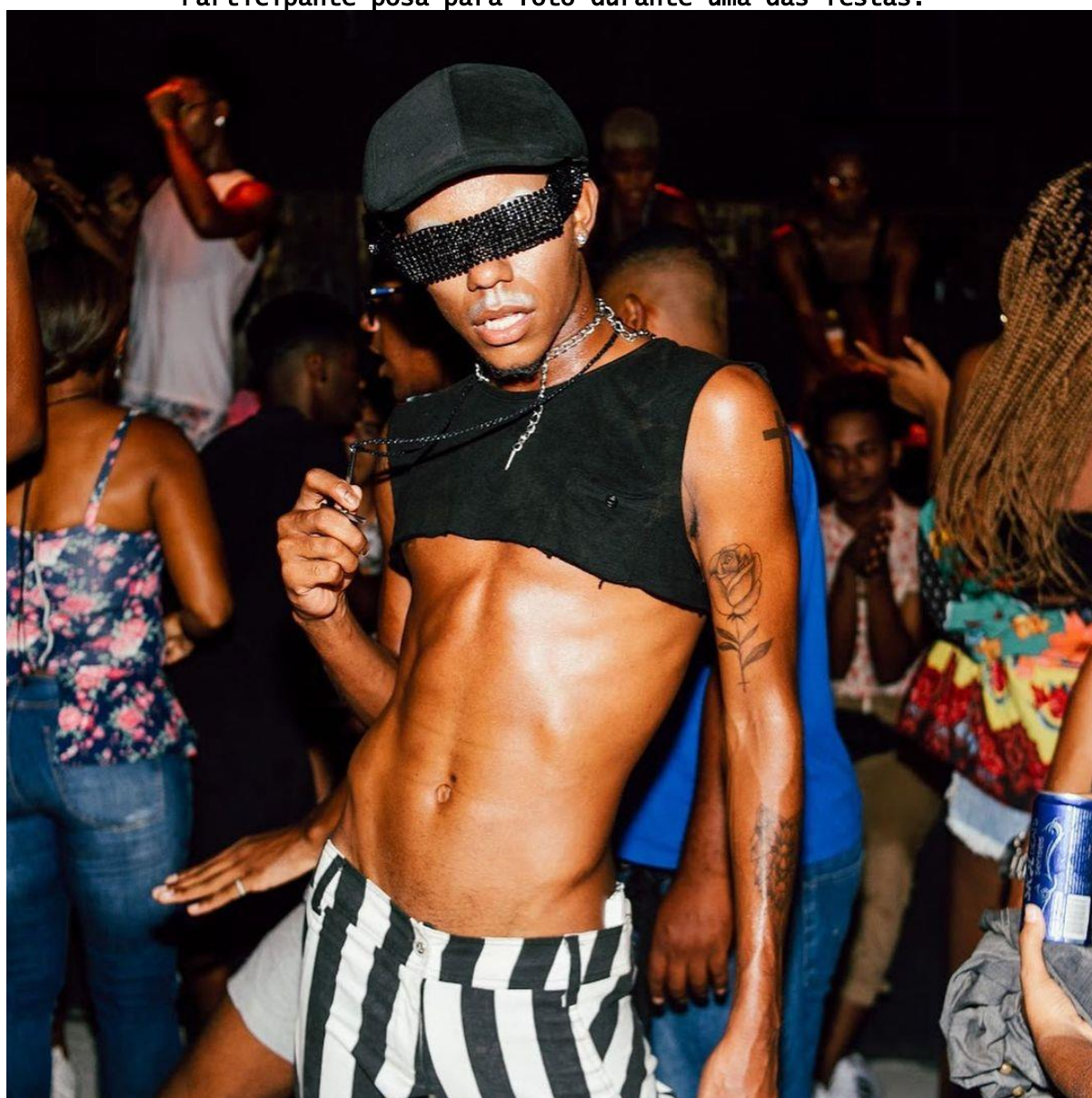
relaciono com o espaço, mas eu não deixei de usar as roupas que eu gosto porque realmente são as roupas com as quais eu me identifico. Muita gente olha feio pra mim, mas eu meio que já criei uma barreira ao meu redor que me faz nem perceber mais isso. Meus amigos quando saem comigo percebem muito que as pessoas estão olhando, mas não é realmente uma coisa que eu percebo tanto agora. Eu tenho medo, mas esse medo não me paralisa. Tem um limite de negociar quem você é, entende? Isso é algo muito violento. Claro que envolve também uma série de questões relacionadas a interseccionalidade e privilégios. Eu sou uma bicha negra afeminada, mas sou lightskin [negro de pele clara], sou uma pessoa de classe média alta, estou me formando na USP, tive uma série de oportunidades que me permitiram transitar em determinados espaços. Ao mesmo tempo, eu vejo como determinados espaços têm uma série de limitações sobre quem os acessa. Estou nesse lugar complexo e no meio desse caos todo tento encontrar maneiras de expressar a minha identidade, e não necessariamente existe uma construção política nela, que é orgânica e muito pessoal.

Todos nós desempenhamos uma performance social em nossas vidas e um dos modos de expressá-la é através do vestir, que você acaba de comentar. E para ir a uma festa, como o vestir se modifica? Qual é a “roupa de baile” para uma festa Batekoo?

Todo mundo antes de sair de casa pra ir numa Batekoo vai no espelho e rebola pra ver se a roupa tá confortável pra rebolar. Eu acho que o único dress code é: a roupa está confortável para bater o cu? Perfeito, é isso. Eu não acho que seja exatamente um código de como as pessoas têm que se vestir, mas a Batekoo amplia nas pessoas as possibilidades do que é ser negro no Brasil. Quando vão à festa, tem uma galera que coloca trança colorida. A pessoa já pensa, “vou colocar trança na quinta-feira para no sábado ir na Batekoo com trança até o joelho”. Pra ir à festa, a galera compra roupas confortáveis, transparentes, curtas, roupas que não poderiam ser usadas em outro espaço (até em outras festas) sem que as pessoas fossem julgadas, assediadas ou violentadas de alguma maneira. Elas encontram na Batekoo esse espaço em que podem se vestir e se expressar da maneira como se

sentem mais confortáveis. Por exemplo, desde que começaram a frequentar a festa, diversas mulheres negras deixaram de alisar o cabelo e começaram a usar tranças para fazer a transição capilar; diversas pessoas gordas começaram a usar cropped; pessoas gordas começaram a subir no palco pra dançar (o que muitas se sentiam envergonhadas por conta do julgamento social). Tem todo um código de vestimenta que é muito sobre, “Gata, se veste como você quiser. Só tenha certeza de que você vai ficar confortável pra se divertir a noite inteira”. Então, eu acho que a Batekoo é muito sobre movimento, sobre utilizar roupas que permitam o movimento, que permitam tanto expressar a identidade quanto fazer com que o corpo se movimente.

Participante posa para foto durante uma das festas.

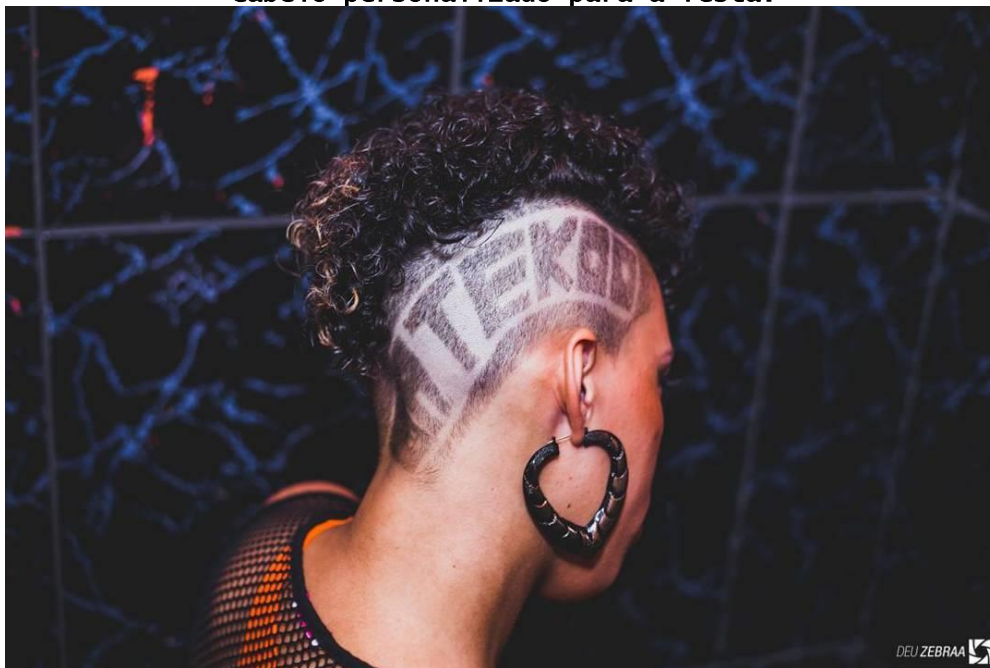


Crédito: Batekoo

Nos vídeos e fotos é possível ver o uso de roupas, maquiagens e cabelos muito coloridos. Acredito que isso não seja uma coincidência. Qual você diria que é a importância do uso de tantas cores?

Em todos os lugares do Brasil que tem Batekoo, quando é uma noite que vai ter festa você sai na rua e consegue saber quem vai só pela estética da pessoa. Na primeira festa que fizemos no Rio de Janeiro, antes da festa, paramos em um barzinho e distinguimos passando na rua quem ia e quem não ia pra festa. As pessoas também nos perguntavam, “você vai pra Batekoo?”. Pela estética rolava muito essa aproximação e essa identificação, que acontece inclusive fora do ambiente da festa. Tem essa estética muito forte que envolve cor, roupa, cabelo e tranças de diferentes maneiras. Eu nunca parei para me debruçar sobre isso, mas tenho a impressão de que o uso de cores vibrantes não era muito bem aceito e permitido para pessoas negras. As pessoas inclusive se referiam a “azul baiano” ou “amarelo baiano”, quando uma cor ficava muito vibrante, de uma maneira xenofóbica e racista. Então, eu acho que parte da reivindicação da cor surge de comentários como “essa cor não fica bem na sua pele”, muitas pessoas ouviram durante a adolescência que certas cores não eram permitidas. Quando a gente via referências de cabelos coloridos no início dos anos 2000, 2010 era quem? A MariMoon e outras blogueiras brancas que pintavam o cabelo e ficavam supermodernas. E aí surgem Karol Conká, Magá Moura e outras mulheres negras experimentando cores em seus cabelos e em sua estética. É uma reivindicação de mostrar que a negritude é plural e pode usar qualquer cor. É sobre como a utilização de cores se torna algo político, se torna também uma declaração de como a negritude é plural e pode ser expressa com diferentes formas, cores, roupas e estéticas.

Cabelo personalizado para a festa.



Registro feito durante festa Batekoo em São Paulo.

Tanto visualmente quanto nos diálogos que vocês têm com o público, você percebe se existem pessoas e movimentos, passados ou atuais, nos quais as pessoas se inspiram para se vestir?

A Batekoo se fortaleceu dentro de um momento em que muito se falava sobre a Geração Tombamento, ali em 2013 e 2014. Isso também tem ligação com junho de 2013, momento em que se viu uma grande politização da juventude, e com as ocupações das escolas em 2016. As pessoas começaram a entender mais a importância de se engajar politicamente e se aprofundar em questões sociais ligadas à negritude. Por exemplo, feminismo negro é um tema que há dez anos atrás não tinha tanta visibilidade quanto hoje. O movimento LGBTQ+ também, que ainda não discute tanto sobre os LGBTQs negros. Tem algumas personalidades que também ganharam visibilidade com a Geração Tombamento. É o caso da Karol Conká, o álbum *Batuk Freak* foi uma das grandes inspirações na construção da Batekoo. A gente tem a Magá Moura, uma das primeiras influencers negras, que nesse momento estava usando e popularizou as tranças coloridas no Brasil.

Sim, eu mesma comecei a usar tranças coloridas por causa dela.

Então, olha aí! Existem essas pessoas que são grandes inspirações pras outras, né? A Magá Moura é uma grande inspiração para quase todas as meninas pretas que querem usar cabelo colorido. E tem outros movimentos nos quais as pessoas se inspiram muito, como o Funk anos 2000. O funk carioca ali do começo é algo que a galera gosta de usar como referência. E há muitas referências estadunidenses. Por exemplo, o Mauricio Sacramento [criador da festa] usa o nome “Fresh Prince da Bahia”, que vem de *Fresh Prince Of Bel-Air* [título original do seriado *Um maluco no pedaço*]. Também é muito sobre pegar essas referências negras de séries que se passam no Brooklyn, como *Todo mundo odeia o Chris*, e de cliques de R&B do início dos anos 2000. Mas também tem muita referência afro-brasileira na maneira como a galera se constrói e cria estéticas. A gente não tem um acesso tão grande a determinados tipos de visuais, de looks como se tem, no Brooklyn, nos Estados Unidos. Então, a galera da Batekoo usa muito brechó. A maioria das pessoas que eu conheço da festa tem metade do guarda-roupa vindo de brechó. As roupas não precisam ser de marca, é muito mais sobre como conseguimos usá-las de maneira criativa para expressar nossa identidade.

Equipe Batekoo em campanha para a Adidas e Ivy Park.



Foto: Pedro Pinho

Recentemente, participantes da equipe da Batebook estrelaram uma das campanhas da Ivy Park, marca da Beyoncé, em parceria com a Adidas. O que isso significou para vocês?

Foi muito significativo e muito especial pra gente. Quando eu vejo as fotos que foram feitas pra campanha, é menos o close (que também existe e tá tudo certo), mas principalmente o “corre” e tudo o que construímos para estarmos ali. Isso não foi uma sorte, mas um dos resultados de um trabalho de sete anos nosso. E Beyoncé está cada vez mais engajada em pautas sociais e mostrando a questão negra como central em seu trabalho. E sermos notados de alguma maneira pela Beyoncé, porque é ela que aprova tudo, é uma realização muito grande e uma sensação de que, sinceramente, a Batekoo ainda não realizou nem 20% do que é capaz de fazer. Isso mostra o quanto a gente é capaz de alcançar determinados espaços. A gente fez uma campanha pra Ivy Park, então agora a meta é trabalhar diretamente com a Beyoncé do nosso lado. É sobre entender nosso potencial, nossa potência e como nossa mensagem reverbera não só no ambiente de festa, mas também transborda pro Brasil e pro mundo. Também entendemos que existe essa tendência do mercado de falar mais de diversidade, de pluralidade, de questões raciais e questões LGBT. Então, precisamos ter uma cautela muito grande, né? No final do dia, as marcas estão aí ganhando milhões e a grande parte da população não tem condição aquisitiva para comprar uma peça Ivy Park.

Como essa campanha refletiu no público da Batekoo, inclusive naqueles que não têm poder aquisitivo para adquirir as roupas da marca?

Eu acredito muito que até pra quem não conseguiu comprar tem um simbolismo muito grande ver a Batekoo nesse espaço. Recentemente teve uma polêmica da Fenty Beauty [marca de cosméticos da Rihanna] que veio pro Brasil e contratou uma maioria de influenciadoras brancas. Então, a Ivy Park chegar e fazer essa primeira ação da coleção no Brasil com a Batekoo é muito representativo. Não quero parecer prepotente, mas a parceria Ivy Park e Batekoo faz muito sentido por tudo o que a Beyoncé

prega e por já estarmos dentro dos influenciadores patrocinados pela Adidas. Para todo mundo que viu a campanha, fez muito sentido, e existe um simbolismo muito grande que faz o público se sentir perto da Beyoncé. O movimento que a gente está construindo e as pessoas que frequentam a festa, o que vai além da galera que participou do ensaio, sentem que estão sendo notados, que estão ganhando a visibilidade que merecem.

Em entrevista para a Hypeness você declarou que “a festa é sobre política o tempo inteiro”. Em quais ações e ideais esse fazer político pode ser percebido?

Eu me considero muito privilegiado porque todas as ações em que eu trabalho e faço são de cultura pensada para a juventude negra e racializada. Então, por exemplo, tudo que a gente faz é pensando quais são as demandas que existem dessa juventude. Eu sempre falo que a Batekoo deu muito certo, e não foi porque tínhamos uma superestrutura, uma superprodução, um superconhecimento. A primeira Batekoo aconteceu em Salvador porque Mauricio Sacramento e Wesley Miranda queriam fazer uma festa de aniversário (que também era a despedida do Miranda, que estava vindo pra São Paulo). Falaram, “vamos chamar de Batekoo” e a festa bombou muito porque foi pensada para pessoas negras. A festa teve o investimento de vinte reais, que foi pra comprar um isopor e escrever Batekoo nele. No contexto em que se encontra Salvador – que é a cidade com maior percentual de pessoas negras fora da África, mas onde ainda assim existia uma cena noturna, principalmente ligada à comunidade LGBTQ+, muito branca e elitizada –, a Batekoo surgiu para reivindicar uma festa. Muitas vezes, as baladas faziam “Noite Black”. Então, o desejo é não deixar as pessoas negras restritas a esse momento específico. Em todos os lugares que a Batekoo foi deu muito certo porque isso era uma demanda coletiva. Então, a comunidade Batekoo se formou por conta dessa demanda e a fidelidade do público também. É uma violência, uma dor muito grande, uma tensão compartilhada por todas essas pessoas negras, e que têm minimamente uma consciência racial, e querem transitar nesses espaços culturais. E a partir das demandas dessa comunidade nós

entendemos que só esse espaço não era suficiente. Tudo o que criamos hoje é atendendo as demandas do público. Por exemplo: Escola B é um projeto educacional que surgiu de uma demanda nossa de não encontrar profissionais para desempenhar algumas funções na festa. E também de entender que, pensando em ancestralidade e história afro-brasileira, estamos de algum modo devolvendo pro público todas essas credenciais que eles deram pra gente pra construir esse espaço e pautar essas questões. Então, acho que é uma forma de entender a nossa responsabilidade enquanto um movimento cultural que tem se expandido muito, até durante a pandemia. Agora também temos a Batekoo Records, nosso selo musical, para potencializar artistas que não eram valorizados por conta do racismo. Hoje estamos com a Deize Tigrone, uma das pioneiras do funk. Queremos entender quais são as demandas da juventude negra que está pensando cultura, que está querendo consumir cultura no contexto brasileiro e como podemos impactar e influenciar diretamente a indústria cultural (que tem diversos problemas, como racismo, e outras questões estruturais). A gente vai errando muito, cometemos mais erros do que acertos nessa trajetória, mas tudo bem também porque não tem uma fórmula pronta. Existem movimentos que tomamos como inspiração, como o Teatro Experimental do Negro, do Abdias Nascimento, que fazia produção cultural e também dava aulas de alfabetização pros atores. Sem essa fórmula pronta a gente vai tentando aprender com os nossos erros para construir consciência política e cultural. Nosso objetivo é gerar renda, emprego, autoestima, identificação, pertencimento. Queremos que as pessoas se sintam pertencentes a uma comunidade, a um evento, a um movimento, a um espaço.

Pensando em tudo o que conversamos aqui e em todo o seu trabalho na Batekoo: qual é o seu objetivo com essa plataforma? Por que ele precisa continuar existindo?

Eu não sei se temos objetivos muito bem traçados, estamos começando a organizar tudo agora durante a pandemia. Antes era muito informal mesmo. A Batekoo só se tornou meu emprego formal a partir de maio de 2019, e logo em seguida veio a pandemia. O que sabemos que queremos fazer é conseguir impactar o mercado

cultural de maneira a transformá-lo, possibilitar o acesso de mais pessoas negras a ele e conseguir fomentar essa nova cena da juventude negra e LGBT que está construindo muitas coisas criativamente. Queremos conseguir, de alguma maneira, dignificar mais esses trabalhos. Queremos colaborar para o processo de humanização dessas pessoas, para elas se entenderem enquanto artistas e profissionais. Queremos crescer coletivamente. A Batekoo se faz necessária e vai se fazer necessária, infelizmente, durante muito tempo porque ela surgiu de uma necessidade e se expande pro aquilombamento, para a construção de portas, de outras mesas que não as mesas da galera branca. Hoje em dia a Batekoo é isso, mas daqui dez anos vai que a gente queira abrir um negócio. O que eu gosto é que a gente construiu uma marca que nos dá liberdade para criar diversas coisas para a juventude negra.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Nairim Bernardo: é jornalista formada pela ECA/USP em 2018. Atualmente é graduanda em Artes Cênicas pela mesma instituição, bolsista CNPQ em um projeto de iniciação científica sobre trajes de cena afrofuturistas com foco em espetáculos brasileiros contemporâneos. Como atriz, atuou na peça *Amadores*, da Cia. Hiato, de 2016 a 2019. Participa de grupos artísticos que pesquisam teatro, performance e dança.

Capítulo 14

ENTREVISTA COM FÁBIA MIRASSOS

Fausto Viana e Tainá Macêdo Vasconcelos



A atriz Fábيا Mirassos. Foto: Camila Vech.

Estivemos na casa da atriz Fábria Mirassos para uma conversa sobre sua carreira e, especialmente, entender sua entrada no espetáculo *Luís Antônio Gabriela*, da Cia. Mungunzá de Teatro, de São Paulo. Em cartaz desde 2011, a peça retrata a história da travesti Gabriela, da infância ainda como Luís Antônio até seu último momento de vida. Em 2017, Fábria entrou para o elenco, assumindo parte do papel principal que vinha sendo encenado pelo ator cisgênero Marcos Felipe. A entrevista, que aconteceu em 23 de agosto de 2019, foi muito agradável e, antes de abordarmos especificamente a questão dessa montagem e do papel que ela assumiu, conversamos sobre assuntos que julgamos importantes para entender a trajetória de Fábria Mirassos. A conversa mostrou-se bastante reveladora no sentido do posicionamento que ela assumiu para sua vida e carreira. Com essa publicação, buscamos fortalecer o pensamento sobre teatro contemporâneo e as especificidades do nosso tempo.

Boa leitura!

Fausto Viana e/ou Tainá Macedo Vasconcelos: Como foi a sua trajetória de se reconhecer uma mulher trans?

Fábria Mirassos: Desde que eu era criança. O meu nome era Fábio, e eu parecia uma menina, então do que me chamavam? De mariquinha, bichinha... Só que eu – com 10 anos de idade – não sabia o que era isso. Só fui descobrir depois! Porque eu parecia uma menina, mas tinha nome de menino. Então por isso – só por isso – eu era um viadinho... Quando me dei conta, enfiei a mão na cara de um garoto na saída da escola. Porque também tinha aquele negócio de “Te pego na saída!”, e eu morria de medo. Eu sempre pedia pra alguém sair comigo. Até que um dia que eu falei: “Ah, você vai me pegar na hora da saída? Então ótimo, mas me pega, você vai ter que me

pegar mesmo!” e aí eu enfiei a mão na cara do garoto, quebrei o nariz dele e... fui expulsa da escola.

Isso aqui em São Paulo?

É. Eu morei a minha vida inteira em Cotia, e mudei pra São Paulo em 2014.

Mas você é de Cotia?

Nasci em São Roque, mas a minha família morava toda em Cotia, na Granja Viana. Ali eu cresci, estudei, trabalhei, casei, separei e aí vim pra São Paulo. Na sétima série (acho que era sétima) aconteceu a mesma coisa: mudei de escola e fui para o período noturno – porque com 13, 14 anos eu já trabalhava. À noite era muito ruim, porque era só “aquela” turma.

Mais barra pesada...

Aí eu cheguei – porque sempre fui grande, né? E já cheguei “macha”. Agora, imagina. Batata, né? Quinze dias depois estavam de risinhos, piadinhas, coisinhas e não sei o quê. Procurei o diretor e falei: “Eu saí da outra escola por causa de agressão, e eu não tenho problema nenhum, tá? Se não der com a mão, eu pego um pau; se não tiver pau, eu pego uma garrafa, o que tiver na minha frente; mas eu não vou apanhar”, porque eu sabia o que acontecia, eu tinha ouvido histórias. Você começa a ficar atento, é obrigado a sair de uma certa bolha.

Você tem que sobreviver, não é?

Você começa a ficar atento, a ouvir histórias... Como hoje, por exemplo: “A fulana foi assassinada na esquina da Rego Freitas!”, você começa a ficar atenta. Não é também que você tá pouco se lixando, mas você não presta atenção. Bem, na escola, o diretor não resolveu o problema. Um dia eu estava

na porta, na saída, e veio um garoto. Mas ele veio pra me bater mesmo, “Vai, você tem que virar homem, nã nã naã...!” Ah, meu bem... A primeira coisa que eu vi foi o cabelo dele: grudei no cabelo dele e daí eu só socava a cara dele no muro, e aí... De novo, fui expulsa da escola. E foi isso. Uma princesa! (*risos de todos*) Praticamente, é o que eu sou.

Mas escuta, nós temos várias curiosidades. Você, nessa época da agressão física, já se reconhecia como mulher? Você se relacionava com meninos?

Não, a primeira vez que me relacionei com um menino eu tinha 19 anos. Meu primeiro beijo na boca foi com 19 anos de idade.

Com menino?

Com menino. Aí eu tive esse negócio, que durou quase um ano, mais ou menos, com esse menino. Depois eu conheci o Gustavo, que foi o meu marido. Fiquei com ele até 2014. Foram 14 anos juntos.

Nossa...

Mas eu vou te falar uma coisa polêmica: eu nunca vou me reconhecer como uma mulher, Fausto! Pelo simples fato de que eu não sou uma mulher! Eu posso ser uma mulher trans, eu posso ser uma travesti, eu posso ser o que você quiser. Mas eu nunca vou dizer que eu sou uma mulher. Mulher é ela (*apontando para Tainá*). Aí você pode falar: “Isso é porque você aprendeu desse jeito!”. Talvez... Tanto que, assim, eu não sou uma pessoa com “questões”. Eu converso muito com o Marcos [Felipe] sobre isso. Com 14 anos eu era exatamente essa pessoa que você está vendo – menos o silicone no peito. Eu já pedia para que as pessoas me chamassem de Fábria. Tanto que tenho amigos que até hoje me chamam de Fabinha. Porque era Fabinha, porque eu era uma moleca, então eles me chamavam de Fabinha. Nunca tive grandes questões com o corpo, com o sexo, nunca...

Quando você fala “questão com o sexo”, você se refere à questão do genital?

Isso, de olhar pro espelho e dizer: “Meu Deus, por que eu tenho isso?” Não, nunca. A minha única questão da vida era pelo. Que foi o que me fez sofrer por muitos anos, porque eu era muito peluda, mas muito, tipo Tony Ramos. E branca, então imagina?

E o que você fez?

Laser. Eu tenho um apartamento aqui no meu corpo. Se colocar o que eu gastei com laser, daria para pagar um apartamento. Porque tem aquilo: eu nunca quis tomar hormônio, sempre tive muito medo. E tive muita sorte de ter sido criada na família em que eu fui criada, de ter tido a educação que tive, e de conhecer as pessoas que conheci. Porque o que eu não sabia, essas pessoas esclareciam! Então eu com 16 anos de idade, querendo tomar hormônio – óbvio, porque daí todo mundo falava que era a salvação da sua vida. Porque você acaba com os pelos, fica com cintura, o peito cresce, o cabelo fica melhor, a tua voz não engrossa... Isso para mim nunca foi a questão, mas pelo era. Eu fui conversar com uma amiga minha, e a mãe dela era médica, e ali a gente começou a fazer exames e tal. Ela me explicou o que acontecia quando você fazia o lance dos hormônios e falou: “Você quer?” E é isso, você vai trocar uma coisa por outra. “Se você quiser, a gente começa a tratar” – porque também tem isso, eu estou falando de 25 anos atrás.

Era outro momento...

Hoje você tem médicos especializados em transições. Naquela época, ninguém falava disso, ao contrário. Naquela época você tinha que ir pro psiquiatra, pra tomar doses de hormônio – no caso, masculino – pra você virar homem, que era o que estava no registro do seu nascimento. Então mudou “um

pouquinho” o tratamento. Você não tem informação, não tem apoio familiar.

Mas você teve apoio familiar.

Não, claro que não! Eu falei que tenho uma família bacana, fui bem-educada e bem-nascida, mas eu saí de casa com 17 pra 18 anos pra morar sozinha. Porque eu não tinha condições de viver lá. Porque eu sou daquela família tradicional que diz: “Enquanto você viver embaixo do meu teto, você vai ser o que eu quero que você seja”. Tipo: “Não te criei pra isso”. As frases clichês todas. “Eu prefiro um filho morto a um filho veado”, enfim... Terminei a escola e fui pra EAD¹. Prestei EAD, passei, e aí, na hora H, eu resolvi: “Não vou fazer EAD”. Por quê? Porque eu precisava estudar algo que me voltasse rápido. Eu já trabalhava em salão na época, era ajudante e já tinha um saláriozinho... Eu queria, tinha que sair de casa e saí. Eu precisava me sustentar, pagar aluguel, e não tinha vocação para prostituição.

Que é onde muita gente acaba.

Eu nunca tive vocação pra prostituição. Eu tenho vocação pra biscate, pra piranha – é diferente (*todos riem*). Mas não pra prostituição, entendeu o negócio?

Claro.

Eu faço *distribuição*, eu não recebo *para*. É só isso. Eu sou muito baixa... (*mais risos de todos*)

¹ Escola de Arte Dramática da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Não, não é não.

Eu pensava muito nisso e sentia muito medo. Quando eu passava pelo Jockey² na adolescência, eles me diziam: “Olha! É isso aí que você vai ser!”, e “vai ter que ir no programa do Sílvio Santos³, no show de calouros!”. A partir disso, que referência você tem?

É difícil...

Com uma mãe te falando: “Você vai ser isso aí!?”. A minha grande coisa de vida era “não ser!” Então eu falei: “Acabou, veado. Acabou EAD, acabou sonho, acabou”. E eu continuei trabalhando em salão.

Então você não cursou a EAD?

Não, eu não cursei a EAD. Nisso eu tinha uns 19 anos, eu acho, isso foi em [19]98, enfim... Eu fui fazer visagismo no Senac. Quando eu estava para entregar o meu TCC, em 2005, já era casada com o Gustavo, um jornalista, e o Gustavo foi entrevistar o Ivam [Cabra] e o Rodolfo [Garcia Vásquez] no Satyros, porque eles tinham ganhado um [Prêmio] Shell de figurino pela peça Transex – e eu fui com o Gustavo e falei para o Rodolfo: “Eu vou começar o meu TCC, posso fazer o visagismo de uma peça de vocês?”, e ele respondeu: “A gente vai começar o processo ali na Pça. Roosevelt. Se você quiser, você faz!”. Esse foi o meu TCC.

Que legal.

Por que qual era a minha pira? O ator de televisão, quando é chamado pra um trabalho, ele tem que emagrecer 30 quilos.

² A região próxima ao Jockey Clube é um conhecido ponto de prostituição de travestis na cidade de São Paulo.

³ O apresentador citado manteve durante muito tempo um especial, dentro do seu show, no qual travestis se apresentavam.

Emagrece. Tem que ficar careca! Fica careca. Tem que ficar loira? Fica loira! Ator de teatro, não! Porque ator de teatro também é professor; ele é cabeleireiro; ele é bancário; ele é administrador; ele é um monte de coisa! E ele é ator de teatro duas, três vezes por semana, enquanto está em cartaz. Então você não pode chegar pro cara e falar: “Você vai ficar careca!”. Só que o personagem é careca, e geralmente no teatro você não tem dinheiro. Porque quando tem dinheiro você contrata um cara que vai fazer uma prótese, como a que o Daniel Boaventura usava na *Sunset Boulevard*. Bota uma prótese, fica careca, fica perfeito. Só que você não tem isso, então como é que resolve? Na Polenta⁴, por exemplo, a Sandra [Modesto] coloca uma meia-calça na cabeça, e isso significa que raspou o cabelo da menina. Bota uma meia-calça e pronto.

E do visagismo foi para Os Satyros.

Eu fiz o visagismo e comecei a frequentar as oficinas do Satyros, porque eu fiquei muito encantada com todos. Fiquei encantada com a forma que trabalhavam, fiquei encantada com a coisa da inclusão, porque já tinha a Phedra [de Córdoba], a Bibi [Savana Meirelles] ... Porque as travestis circulavam ali, sim, havia as prostitutas, as que já estavam fazendo uma faculdade de artes, por exemplo, de artes do corpo, então tinham as performances. Escritoras que faziam saraus... E eu falei: “Ah! Então já é possível, tá se tornando possível, e eles estão viabilizando isso!”. Pra mim aquilo era muito maravilhoso. Me chamaram pra fazer o *120 dias de Sodoma*, que foi quando eu conheci o Lucas Beda. Ele tinha chegado a São Paulo, foi fazer o *120*, e aí fizemos o processo todo juntos...

⁴ “Por que a criança cozinha na polenta?”, espetáculo da Cia. Mungunzá, sob a direção de Nelson Baskerville.

Eu nem sabia que ele tinha feito o *Sodoma...*

Não sei se foi 2005 ou 2006. Mas eu não fiz. Porque chegou na hora do vamos ver e eu disse: “Não, não dou conta, não vou fazer...”. E aí o tempo ficou curto, ficamos muito tempo sem conversar por conta disso e eu falei: “Não é pra mim, já deu, vou cuidar da minha vida mesmo, tá tudo certo”. Eu era bem-sucedida na área de cabelo – sou – e ganhava dinheiro e estava ótimo. Fui alugando o salão, aumentando o salão, contratando funcionário. Eu me separei do Gustavo em 2011, mas a gente morou junto na mesma casa até 2014, porque a gente é muito amigo. A gente estava tentando entender esse negócio de não querer estar junto, mas querer estar junto! Tanto que até hoje a gente continua junto, porque não tem como!⁵ Em 2014 eu falei pro Gu: “Não, agora, tipo, já deu”. E ele queria vir pra São Paulo, pra ficar perto do trabalho, na Secretaria da Cultura, daí daria pra vender o carro... E eu falei: “Quer saber? Eu vou também”, e aí eu morava de um lado da Rebouças e ele morava do outro lado da Rebouças. Era ridículo, a gente atravessava a rua pra tomar café. Aí eu mudei – só que eu dei a entender que estava tudo bem, mas não estava – e aí eu volto a falar da história do medo. Você lembra o que você disse sobre o bom de ficar velho? (*Em brincadeira, Fausto comentou que ficar velho tinha um lado bom.*) O bom de ser velho é que você vai perdendo o medo.

Pois é...

E isso é maravilhoso, por que o que aconteceu? Eu tinha uns seis funcionários, mais duas pessoas que trabalhavam, mas não eram funcionárias, e tinha uma sócia. Tinha um nome, tinha um negócio e trabalhava 13, 14 horas por dia. E começava o mês devendo quase 30 mil reais, porque era: aluguel, conta, não sei o quê e era sempre uma tensão, um estresse. Tinha sempre muita briga com ela, porque eu queria

⁵ O Gustavo, ex-marido da Fábica Mirassos, constituiu uma nova família, com uma mulher cis e tiveram duas filhas. A Fábica é madrinha das duas.

fazer um trabalho diferenciado. Porra! Eu fiz o visagismo, depois filosofia clínica, eu queria trabalhar com gente na coisa do entender a pessoa. Porque é você que se coloca socialmente, e se coloca da forma que você quiser. Não é como aquele que está de barba, maquiagem e vestido e dizendo que é mulher ou dizendo que é qualquer coisa. Eu tenho que fazer esse trabalho com as outras pessoas! *(No início da nossa conversa, ao falar sobre o medo de agressão, relatamos o caso de um aluno que usava barba e vestido e saía nas ruas assim, sendo agredido com frequência.)*

Tentar abrir para que o outro perceba.

É começar a entender que é uma questão com os outros, não com você! Porque a pessoa ainda acha que não é com ela. Ela é agredida, ela é ofendida, ela é marginalizada, e ela ainda acha que a questão não é com ela. Então assim, como é que eu, nesse lugar de profissional de imagem, posso deixar de ver isso? Porque é isso também, você constrói a imagem que quiser. E nunca vai saber de mim o que eu não quiser que você saiba! Porque eu posso me...

Transformar?

No que eu quiser, com a imagem, com linhas, com formas, com cores, não é? E aí, como é que isso chega pra sociedade? Porque o povo tá cagando, eles não querem saber disso.

Então como é que você pensa isso? Como avalia esse processo educativo?

Ah, eu não sei ainda, Fausto. Eu penso muita coisa, mas preciso desenvolver. Eu sou muito, muito perturbada.

Como é que a gente faz para as pessoas entenderem?

Eu acho que teve uma época – hoje parece que tá um pouco mais tranquilo – que era assim: “Você vai me engolir goela abaixo e foda-se!”. E não, não é assim.

Não funciona, não é?

Isso também não funciona, porque a sua imagem já está agredindo. Você quieto, sentado, já tá agredindo. Então quando você ainda força essa situação é mais um motivo pra ser tratado da forma que tratam, não é? Ou maltratam, enfim... Em 2014, eu falei: “Bom então, pra mim já deu, né? Já tem bastante dinheiro, tenho bolsa Chanel, sandália Valentino, já conheci muitos lugares, já provei pra minha mãe que não ia ser puta”... Porque eu entendi também que esse caminho só foi feito porque eu queria provar que não.

Que não ia...

Que não ia ser, que eu ia ser travesti sim, porque eu era travesti, mas o que ela achou? Que eu ia ter aids, ia morrer drogada na rua. Eu não ia ficar caída na sarjeta, porque tudo isso que ela falava me fez fazer outra coisa.

Qual é a diferença para você de falar mulher trans e travesti?

É a mesma coisa. Eu digo que eu sou travesti porque quando eu me entendi como travesti não tinha mulher trans, não é? A “mulher trans” começou a existir há dez anos.

É verdade.

Ninguém falava disso. Travesti era travesti, eu acho que era até melhor. Era um negócio muito mais simples! Hoje começam uma personificação de coisas, nem eu entendo pra te falar a verdade. Às vezes, fico quieta numa roda de conversa porque

eu penso: “Eu não vou abrir a boca, porque eu não quero passar vergonha, e nem quero levar comida de rabo”, porque eu tenho esse humor também um pouco complicado pra algumas pessoas. Bom, em 2015, eu decidi: “Quer saber? Eu vou voltar para os Satyros”. Pra fazer oficina de novo e, em paralelo, vou diminuindo o trabalho. E vai chegar uma hora em que eu vou fechar, porque é tudo meio lento na minha vida. Eu penso, aí eu vou, até chegar o momento de dizer: “Agora pode fazer”. Eu já tinha avisado a minha sócia – ela achava que eu ia mudar de ideia. Aí voltei pro Satyros, estreei em 2016 com Justine, depois uma peça chamada *Babilon*; teve *Cabaret Fucô* e uma montagem baseada na obra do Lorca, sempre juntando a obra pra transformar em um espetáculo de teatro; daí fiz *Pink Star*, que foi quando eu conheci a Verônica [Gentilin].

A esposa do Lucas.

Isso, eles estavam fazendo um trabalho em Cubatão com dois meninos de lá, e eles queriam um travesti para fazer uma peça.

Era com o Teatro do Kaos, do Lourimar Vieira?

Não, os dois meninos tinham trabalhado com o Lourimar, mas saíram pra montar essa peça. Foi quando eu conheci a Verônica. Em 2017, surgiu o boato de que o Luís Antônio Gabriela voltaria, e que ela tinha falado no meu nome e foi isso, eu agora estou lá. Olha, essa história é ótima também: o Gustavo chegou com isso em casa em 2011 (*ela mostra a edição da peça Luís Antônio Gabriela*), porque foi lançado lá na [Livraria] Cultura, e ele chegou: “Ah, esse livro é lindo, leia e não sei o quê”. Eu dei uma olhadinha na história e falei: “Ai, gente... Me poupe, né? Mais uma travesti que foi abandonada pela família e morreu”. Tipo, grande bosta! “Eu não vou ver isso. Prefiro ler a *Caras*, ver as minhas amigas finíssimas, tomando champanhe na sacada do prédio. Sendo solidárias às vítimas das enchentes. É... Não vou ler desgraça de travesti nenhuma. Mal sabia eu, em 2011,

que em 2017 estaria lá fazendo o negócio. É muito louca essa história do Luís Antônio...

Você tinha visto a peça antes de ser chamada pra fazer?

Eu vi a peça em 2016 no Itaú Cultural.

E aí?

E daí que, com 15 minutos de espetáculo, eu já estava caída! Na cena da oração eu já...

Você adorou?

Meu... A peça é incrível! E também nunca tive questões com a peça, tá? De achar que o Marquinho não podia fazer – nunca tive isso – até porque – e vocês tomem muito cuidado com o que vão colocar na entrevista, hein? (*risos*) – eu sou a atriz que diz que ator pode fazer qualquer coisa. Concordo plenamente que a gente vive em um momento que a gente tem que, sim, estar lá. Mas eu acho que o ator pode fazer qualquer personagem.

Ou seja, você não teria nenhuma restrição quanto ao Marcos fazer?

Nunca! De forma alguma! Eu acho que agora é um momento que sim, eu tenho que estar lá representando essa Gabriela, e não ele como um homem cis.

E por quê?

Porque só assim a gente vai se naturalizando, né, Fausto?

Então você está encontrando uma forma de educar o todo?

Sim!

talvez essa seja uma forma.

Mas então é isso. É você chegar chegando e fazendo. Tem uma peça agora chamada *Máquina Branca*. Incrível, da Ave Terrena Alves, uma dramaturga travesti, que é maravilhosa e éramos eu e o Daniel Veiga, que é um homem trans! E assim, ele é ator, não é, “Ah, precisamos de um homem trans”. Ele é ator.

Fábia Mirassos em cena de *Máquina Branca*, direção de Luciana Ramin e Otávio Oscar.



Foto: Divulgação.

Sim.

Um jornalista que trabalhava na *Folha* veio me falar que ele tinha ficado muito feliz de me ver em cena, porque a mulher dele tinha me visto no *Luís Antônio* e comentou que eles tinham uma atriz trans pra fazer a Gabriela. “Mas ela é atriz, eles não colocaram porque ela é trans”, e ele ficou meio assim.

O que faz muita diferença.

“Será que ela é mesmo atriz? Será que ela é boa mesmo”? Porque o trabalho do Marcos é impecável... O trabalho dele em *Luís Antônio* é um negócio que eu falo: “Jesus!”, e agora fazendo, eu assisto ele, todo dia, e falo: “Meu, o que é esse cara fazendo o ele faz?” Tudo, gestos, perna, postura...

Mas me veio uma coisa: você entrar na companhia. Como foi a recepção para o seu trabalho?

Foram lindos! Todos!

Não houve nenhum problema? O que você sentiu em relação ao Marcos?

Eu vou falar um monte de coisas que vocês vão achar que eu estou sendo ator. Sabe, ator que fala: “Vivemos em uma grande família”.

“Foi um grande presente”, aquela conversa pra boi dormir...

Mas é verdade. Porque desde o primeiro momento não houve uma coisa forçada, não houve uma coisa *fakeada*. Eu me lembro que, no meu primeiro ensaio, estava todo mundo lá, inclusive os filhos deles.

Os guris, os pequenos?

É, o Caetano e o Gregório, e era uma loucura, eu tentando me concentrar com o negócio que eu nem sabia o que iria ser direito. E todo mundo falando, aquela zona, e ele virou pra mim e disse: “É, Mirassos, vai se acostumando porque é isso aí”...

É assim...

É assim que funciona a Mungunzá, isso é a Mungunzá. É muito louco porque é isso mesmo, eu nem queria falar, mas é sim uma grande família. A gente estava junto na quarta-feira; a gente se viu sexta, sábado e domingo, fazendo peça; depois da peça, a gente saiu pra comer, então... Assim.

Fica muito próximo.

E na quarta-feira estava todo mundo na casa da Verônica comendo empanada, e hoje a gente vai estar junto de novo. E é um negócio muito louco, porque eles me incluem em tudo o que fazem. Aí você percebe que é assim, eles fazem porque querem, não é por obrigação, não é pra constar quem é o mais legal. É tudo muito honesto, inclusive os quebra paus, tudo. Não é que seja às mil maravilhas, não. Mas é isso. Uma grande família.

E você tinha assistido o espetáculo.

Todos me abraçaram de uma forma absurda, e eu tinha muito receio pelo Marcos, porque eu pensava assim: “Gente, ele vai abrir mão de parte de uma personagem que ele faz desde 2011, né, pra dar pra uma pessoa que ele não sabe nem quem é”. E por obrigação, porque talvez, por ele, ele nem fizesse não, e eu entendi que ele quis sim.

Mas por que obrigação? Por que houve uma... reivindicação?

Em 2017 houve uma rixa feia com a Renata Carvalho, do MONART⁶, pedindo que atores cis não fizessem papel de trans. E ela brigou feio com o Contêiner⁷, inclusive ela apresentou

⁶ Movimento Nacional de Artistas Trans.

⁷ O site da Cia Mungunzá define assim o Teatro de Contêiner: “O Teatro de Contêiner Mungunzá é um espaço cultural e social autônomo, localizado no centro da cidade de São Paulo. Inicialmente pensado como

Jesus⁸ lá, e no final da apresentação, meteu o pau no pessoal de lá por causa do Luís Antônio. Porque é isso, a reivindicação dela é que a personagem trans seja feita por um ator trans, porque tem atores trans hoje. Aí é que está. Existem pessoas capazes de fazer, então não precisa colocar lá você e fazer.

E aí você chegou por indicação da Verônica?

Sim.

Fábia Mirassos no espetáculo *Luís Antônio Gabriela*.



Foto: Matheus José Maria.

‘apenas um teatro’, sede da Cia. Mungunzá, hoje é habitado por muitas linguagens, coletivos, movimentos e grupos”.

⁸ Nome de um espetáculo, *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*.

Não houve teste?

Houve. Porque o Nelson tinha uma outra ideia, de uma outra pessoa pra fazer. Houve, houve teste, inclusive foi um fiasco porque eu desembestei a chorar e não conseguia falar. Foi ridículo.

De nervoso?

Mico. De nervoso, não! Do texto mesmo, pelo que o texto diz, tanto que até hoje eu não presto atenção, durante a cena, no que eu estou falando, porque se eu parar pra ouvir o que eu estou falando, eu engasgo. Principalmente no segundo texto, que é a cena do banho. Aquilo ali pra mim é (*suspira*)... Eu assisti acho que 16 horas de vídeos. Porque eu descobri, por exemplo, que essa peça não é uma “peça”! Ninguém chegou e disse: “Vamos fazer esse texto sobre a minha história”; essa peça está em vídeo, tudo o que é falado nela está em vídeo. E tudo o que não está em vídeo, está em cartas, não existe nada inventado. E aí você vê a Maria Cristina falando aquilo que...

A Maria Cristina é quem?

A Maria Cristina é a irmã; você vê o Serginho cabeleireiro falando; você vê a dona Iraci, que é a madrasta, falando; você vê o Nelson falando, e aí tudo o que eu tinha ouvido no texto eu começo a ouvir das pessoas reais! E aí é muito louco, porque vai dando um negócio né? Você começa a ver que, por mais diferente que seja, a sua vida também é igual. Você entra num (*silêncio*)... Porque não é fácil.

É...

E aí eu fico meio assim na hora de fazer. Eu tenho muito medo de errar o texto, porque é muito texto, são monólogos. Eu não tenho interação: as minhas cenas sou eu sozinha, e eu tenho muito medo de esquecer alguma coisa, de errar. Não

é um texto que dá pra improvisar, por exemplo, porque na *Máquina* a gente tinha muito isso, né? Às vezes, esquecia um negócio e... Bom, a Ave dava muita liberdade também pra isso.

A *Máquina Branca*?

Sim, mas no *Luís Antônio* não tem como, qualquer palavra dita ali é muito importante.

Você e milhares de pessoas já tinham visto o texto montado. Como foi o momento em que as pessoas que viram o espetáculo com o Marcos o viram com você? Qual foi o feedback? O que te disseram dessa mudança?

Então, teve o pré, inclusive de pessoas bem próximas: “Ó, olha lá, hein? O Marquinho é muito bom, será que você dá conta? Será que vai conseguir?” O negócio era sério, a peça é muito boa, tipo, “Olha o tamanho da sua responsabilidade, olha o que você tá fazendo!” Eu ouvi isso de muita gente.

O que já é um pânico, não é?

Sim, porque eu tinha dez ensaios pra dar conta de um negócio que eles já tinham feito 400 vezes. Além do processo de um ano, eram 400 apresentações! E aí de repente eu tô entrando com dez ensaios... Então, sim, foi muito difícil, a minha estreia foi muito difícil. A Maria Cristina estava na plateia, na terceira fila, olhando pra minha cara. É...

Que dureza...

Então eu passei por todas as provas possíveis. Depois foi: “Nossa, é outra peça”, “Nossa, como foi importante você ter entrado”, “Nossa, como não sei o quê”. E teve o comentário desse Milton, eu me esqueci o nome dele. Acho que ele escreveu na *Ilustrada*. Azevedo talvez? Pode ser. Aí ele falou exatamente: “Isso é muito bom. Você ver uma atriz em

cena”, e quando ele viu a *Máquina*, na qual eu fazia a Branca, que é inspirada na Blanche do Tennessee willians e é a mesma trajetória, é a mulher que tá ali à beira da loucura e vai e volta, e vai e volta, e sofre abuso, e volta e acaba num manicômio. E ele assistiu e disse: “Meu, é incrível o trabalho que você faz”. É maravilhoso, porque aí eu falo: “Gente, se eu tivesse ido pra EAD com 19, 20 anos, talvez hoje eu não estivesse vivendo isso”.

Talvez a trajetória fosse outra...

Completamente diferente, e aí foi maravilhoso ficar mais velha e ter perdido o medo.

Fábia Mirassos e Marcos Felipe em *Luís Antônio Gabriela*.



Foto: Matheus José Maria.

O seu figurino foi feito especialmente pra você nessa produção?

Não, o macacão que eu uso na segunda cena era do Marcos. Era um macacão novo, mas tinha sido feito para o Marcos. Mas a gente provou, serviu aí eles falaram: “Fica com ele mesmo, que está novinho”. Era um macacão reserva. O collant sim, eu comprei aquele collant, e aí comprei um shortinho.

É roupa cirúrgica. Na verdade, é tudo roupa cirúrgica.

Comprei um shortinho e o collant, e a joelheira foi feita. A sainha de bailarina foi feita, mas é isso, eu cheguei já estava tudo pronto.

Algum outro aspecto do espetáculo foi mudado pra você? Alguma outra coisa, alguma cenografia? O que mais você acha que foi adaptado pra você?

Por causa da minha entrada?

É.

Bom, o início da peça foi mudado. Eu apareço, falo e saio. E no meio... Eu posso contar?

Claro, sem problema nenhum.

Aí o Marcos fez uma brincadeira, tipo de criança mesmo, e acaba a cena. Ele vem com a mala, abre a mala, e vêm a Virgínia [Iglesias], o Lucas e a Sandra vestem ele: colocam a saia de bailarina, põem o brinco, o colar, enfim, ele fica ali, paradinho. Daí eles levantam um pano de paetê que deve ter uns 2 metros, mais ou menos, e ficam fazendo uma brincadeira com a plateia. Nisso, eu entro; mas a plateia vê, e eu entro e troco de lugar com o Marcos e aí eles fazem como se fosse uma mágica. O Nelson solucionou desse jeito a minha entrada. Quando abaixam o pano, já sou eu, com a mesma

roupa, a sainha, o colarzinho, o brinco e tal. Aí eu faço o número do Bilbao, com a música, e a partir dali é ladeira abaixo...

Ladeira acima, pois é.

Não, porque eu brinco que ela entra pra morrer.

O espetáculo é muito puxado, eu acho.

Na verdade, eles me ensinaram na prática o que é ser ator, ator de verdade, ator que colabora, ator que é gente. O Lucas: eu fico vendo o Lucas em cena. Eu acho ele um gênio, como ator também, ele é de uma generosidade que eu nunca vi. Porque eu vim do Satyros – não estou falando mal, mas é muito difícil trabalhar lá. O Satyros tem muita competição e isso é gerado pelo próprio Rodolfo e pelo Ivam, já começa deles... Em cena não existe cumplicidade: eu sofri muito. Primeiro porque eu não tinha nenhum alicerce teórico de estudo, e lembro que cheguei a esquecer texto e não tinha ninguém pra fazer nada. Ninguém, eles estão pouco se lixando, querem mais é que você erre mesmo, pra poder falar, pra que você possa sair e alguém possa entrar. Porque tudo ali é muito rápido e rotativo. Eu fui pra Mungunzá com muito medo: tinha esse negócio, do Marcos me entregando um personagem que ele fez, que ele construiu, que ele atuou, e acho que ele faz...

Muito bem.

Não tem o que falar, é impecável, eu acho o Lucas um ator maravilhoso.

O legal é a trajetória dele no espetáculo né? Do começo até o final.

Nossa, gente, eu acho o trabalho dele maravilhoso. E eu não canso, e outra, eu não queria imitar.

É, você tinha que fazer a sua atuação.

Eu não queria imitar; mas por outro lado, eu tinha que estar atenta a gestos, à forma de andar, porque a personagem é a mesma; muda o ator, mas a personagem é a mesma. Você sabe a coisa mais maravilhosa, que eu escuto muito? “Gente, como vocês são parecidos em cena!”

Isso é bem legal.

Eles falam muito isso. O Nelson tirou uma foto e disse: “Vocês são iguais, parece o Marcos de peruca”. E, realmente, é muito engraçado isso, eu acho que consegui fazer um negócio bem legal nessa peça – mas eu só consegui por causa deles. Eu fico assistindo e... Todos são maravilhosos, mas eu tinha receio com os meninos – um medo que não tinha com as meninas. Primeiro porque eles são heterossexuais. Eu fiquei: “Como é que vai ser isso aí? Como é que vai ser estar junto? Como é que vai ser estar no camarim? Como é que vai ser conversar? Será que eu vou poder participar”?

Ficar à vontade?

“Como é que vai ser isso”? E eu acho que eles deviam ter esse pensamento... E nunca aconteceu nada, desde o primeiro momento, parecia que eu já estava ali, pela forma que eles me acolheram. Daí você vai conhecendo, tem uma imagem das pessoas e grandes chances de se decepcionar absurdamente. Ou tem chance de se apaixonar... Muito louco falar isso, né? Foi unânime, não tem nenhum que eu fale “Ah, esse daí é mais ou menos”, sabe, é unanime.

Eles são muito do afeto, não é?

Todos. Impressionante. Essa semana vieram todos aqui: a Virgínia veio cortar o cabelo; a Sandra (Modesto) veio pintar o cabelo. Na semana que vem, a Verônica vem com a mãe dela. É outra coisa louca, porque isso se estende. Por exemplo, fui acolhida pelo Lucas, mas eu não fui acolhida só pelo Lucas: fui acolhida pela irmã do Lucas, pela mãe do Lucas, pela Verônica, pela mãe da Verônica, a amiga de Verônica... Aí tem a Sandra, tem o Marcos, tem a mãe do Marcos, tem as crianças... No ano passado, acabou a temporada. Aí você fala: férias da companhia? Não! Foi todo mundo passar o final de ano junto, lá grudado! Gente, são dez anos, né? São dez anos! As mesmas pessoas.

Talvez por isso que dê certo.

E é muito maravilhoso, porque eu nunca vivi um negócio parecido com esse.

As histórias são assim! Uma das coisas que a gente mais gosta é justamente isso: você vai ouvir sobre o universo de alguém; depois, vem outro universo. É uma delícia.

Eu acho que tudo o que eu falo é uma mentira. Às vezes, eu fico ouvindo e falo: “Fábia, você é muito louca!”. Um dia eu estava falando com o Nelson [Baskerville] sobre isso, mas isso é estar vivo! Porque você vê novela – isso só acontece em novela, não é real, tem isso... Mas enfim, eu não terminei de falar! Aí eu fico vendo o grupo em cena e penso: “Gente, como é possível”? E o Lucas, de todos, nesse sentido, é o mais generoso. Ele é muito atento em cena e faz tudo pra todo mundo. Tudo. Ele ajuda, é ágil, é inteligente, é rápido... Eu lembro de um dia em que o Marcos tropeçou numa tigela que era de vidro e quebrou. Ficaram cacos espalhados. Ele deu um jeito de enfiar uma vassoura no meio da cena, varreu, o Pedro levantou e tirou os cacos e tudo mais e tudo

aquilo passou a fazer parte da cena. E eu pensei: “A pessoa tem que ser muito generosa pra pensar nisso”.

Olha, ainda temos umas perguntas cabeludinhas aqui.

A gente depila! (*Todos riem*).

A laser?!

Sim!

Qual é a melhor coisa de ser uma mulher trans, ou uma travesti?

A melhor?

A melhor coisa ou as melhores!

Estou elaborando. Eu acho que a melhor coisa é poder ser quem você é! Do jeito que você é! Porque assim: até entre as travestis, eu sofro uma certa discriminação, porque eu não sou igual. Tem aquela coisa de olhar assim de lado... Eu lembro que teve uma época que as meninas por gozação me chamavam de “ciszinha”. De cis, então era: “Ah, chegou a ciszinha!”. Tinha muito isso, porque eu estou em outro registro. Embora eu seja travesti, e tinha uma coisa de: “Ah, você não levanta a bandeira”, “porque você não milita muito!”, você “Ah, não sei o quê”. Eu falo: “Gente, eu acordo e vou pra rua. Se isso não é militar, o que é então?”. Eu pego metrô, com medo de apanhar e de morrer, todo dia!

Mas você tem esse medo? Você sente esse medo?

Tenho sim. Na rua; andando à noite, sozinha.

Espera, andando na rua sozinho à noite eu também tenho medo. Mas as pessoas olham diferente. Elas olham diferente, Fausto! Tem o olhar de dúvida, de pensar: “é ou não é?”; tem o olhar de: “Ah, se eu te pego!”.

De agressão sexual, você diz?

Não, só de sexual mesmo, sem agressão. Tem aquela olhadinha meio safada... E tem o “Ah, se eu te pego te encho de porrada”.

Certo. Entendi.

A gente sente. Não é assim: “Ah, eu sou uma vítima”, mas a gente sente.

Então isso é parte das piores coisas de ser uma mulher trans?

Não, não é. Eu acho que isso acontece com todo mundo, em diferentes graus. Porque uma mulher sofre essas coisas; se ela é uma mulher negra, ela sofre mais; se ela é uma mulher negra e gorda, ela sofre um pouco mais. E no caso do homem a mesma coisa.

O homem acho que é mais fácil, com homem é menos...

É, mas também tem.

Eu estou te perguntando isso porque você colocou numa escala: você falou que a negra tem um problema; a travesti tem um problema; e eu acho que o homem não tem esse problema.

Ah, eu acho que ele tem menos, mas acho que isso é fruto da nossa sociedade. Por exemplo, você pega uma travesti como eu e pega uma travesti negra: é óbvio que a outra vai sofrer mais que eu. Aí você pega uma travesti com a voz mais grossa: óbvio que ela vai sofrer mais do que eu. Aí você pega uma

travesti que ainda tem marca de pelo no rosto: óbvio que ela vai sofrer mais do que eu, mas eu não vou dizer que a sua dor é maior. Dor é dor.

Dor é dor, não tem escala.

É aí que a gente pensa no mesmo nível.

E quais são as piores coisas de ser uma mulher trans? Se é que elas existem.

Eu acho que é o social mesmo, o não poder transitar livremente. Você causa, você não traz paz para o olho da sociedade! Isso é muito louco. Você andar na rua não traz conforto; não é confortável para a sociedade olhar para você na rua. É como se você desestruturasse a sociedade. Eu fui fazer um teste para um longa na Casa 1 e encontrei a Paulette Pink⁹. Eu não a conhecia pessoalmente, só dos shows dela. A gente começou a conversar e veio andando juntas, porque ela mora aqui perto. Do jeito que as pessoas falavam e olhavam, parecia que estavam vendo um negócio que nunca tinham visto na vida! Então você pensa: “Nossa, gente, realmente eu não trago paz aos olhos da sociedade!” Eu já cheguei a essa conclusão. Acho que a pior coisa de ser trans – e não querendo entrar num lugar de vítima – é isso: você andar na rua sabendo que não traz paz pra quem te olha. Porque é isso, vai ter sempre um olhar. Um dia, Fausto, você vai andar na rua comigo e vai ver como é louco. Eu não sei. Será que é porque nunca viram uma mulher tão linda? (*risos*). É muito louco, ninguém passa ileso numa rua.

⁹ Paulette Pink é o nome artístico de Paula Sabbatini, uma atriz transexual brasileira.

Para o bem ou para o mal. Às vezes passar ileso é horrível, não é?

Para o bem ou para o mal, exatamente. Mas passar ileso, às vezes, é tudo o que você quer, porque aí finalmente você fala: “Nossa, trouxe paz para os olhos da sociedade”. Mas isso eu percebo que não acontece comigo.

Vamos falar de vida cotidiana? Como é o guarda-roupa de uma mulher trans? Estamos vendo você de calça jeans, camiseta branca de mangas compridas. Qual é o tipo de roupa que você gosta normalmente? Quando vai a uma festa, o que veste?

Meu figurino é sempre básico. Para as festas, eu uso roupas que geralmente eu possa colocar uma sandália baixa. Normalmente é uma rasteira: vestido longo e uma rasteira. Ou uma saia longa com uma camisa, uma coisa assim – mas com uma rasteira. Minhas roupas são muito básicas e simples, não tenho nada colorido. Não gosto de roupa colorida: é preto, branco, cinza, jeans e bege. Não existe exuberância. E normalmente eu não uso salto.

Não usa salto?

Não uso. Não gosto, é mais uma questão de conforto.

Mas quanto você tem de altura?

1,82 m.

Não precisa de salto!

Não, mas quando você tá com roupa de festa, já pensa num salto.

Então não há paetês, nem penas, nem boás, como as pessoas esperam?

Nem penas e nem boás! Eu acho que a roupa mais ousada que eu tenho é esse vestido aqui, que tem um certo brilho. Coloco uma sandália, e pronto! O resto realmente vou ficar devendo.

Como ficar devendo? Era isso que a gente queria saber.

Ah, olha, eles me zoam muito na Companhia. A Sandra fala pra mim assim: “Fábia, fala pra gente a verdade. Você não é travesti, né? Eles vão descobrir isso e a gente tá ferrado!”.
(*risos*)

Porque eles falaram que era uma travesti fazendo a peça.

Por isso. E eles me zoam muito porque essa era a piada: cadê o paetê? E nem maquiagem! Eu não tenho paciência, eu não sou uma pessoa maquiada na vida. O que eu faço de maquiagem em mim é o rímel, porque eu não sei se vocês repararam, mas eu tenho o cílio branco. Então eu passo rímel, todo dia. Não saio sem rímel.

Todo dia?

Todo dia. Acordo, tomo banho, passo o rímel. Eu tomei banho agora, então estou sem. Mas eu faço questão, e às vezes passo protetor porque tem um pouco de cor, dá uma uniformizada na pele e tal e acabou. É isso a minha maquiagem.

Batom não?

Batom não. Eu não sou muito do batom. Maquiagem de festa: ou eu faço algo mais escuro aqui em cima, puxado gatinho: gosto, acho bonito. Ou faço essa mesma coisa: pelezinha, rímel, aí eu ponho batom vermelho – gosto, mas é isso. De resto, acho que eu sou muito comum.

Mas é isso, você se sentir bem e acabou. É o que importa.

Mas é engraçado, porque gera muitas piadas entre os mais próximos. Você vê, na peça eu faço a maquiagem do Marcos em 15 minutos, já a minha levo 1 hora! Eu sou devagar!

Foi muito bom conversar com você e poder mostrar que você é uma pessoa como qualquer outra, “normal!”.

Sim, sim, não é uma entidade! É muito louco o que você está falando, inclusive usar o termo “gente normal.” Eu acho engraçado, porque isso também está dentro das piores coisas de ser trans: você também não é caracterizado como pessoa normal. Isso, no meu caso, assusta as pessoas. É um choque. Elas tentam o tempo todo encontrar uma fantasia, acham que você vai sair de um Kinder Ovo a qualquer momento!

E com um espartilho vermelho.

Com um espartilho vermelho de lantejoula e pluma! E é isso que as pessoas não entendem: você acorda, você toma banho, você come, você trabalha, você pega ônibus, vai à feira, paga contas. Como é que isso não é normal, não é?

E a parede da sua casa não é preta, ou preta com vermelho!
Não, é esse cinza clarinho. Até podia ser um pouquinho mais
escuro. (*risos*)

Fábia, muito obrigado!

Fábia Mirassos e Marcos Felipe em Luís Antônio Gabriela.



Foto de Matheus José Maria.

Conhecendo os autores deste capítulo:



Fausto Viana: é pesquisador de trajes de cena e professor de cenografia e indumentária na Escola de Comunicações e Artes da USP. É doutor em artes e em museologia e fez pós-doutorado em conservação de trajes e em moda. É autor dos livros *O figurino teatral e as renovações do século XX*; *O traje de cena como documento*; *Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion*; *Os trajes da igreja católica – um breve manual de conservação têxtil* e um dos organizadores dos livros *Diário dos pesquisadores: traje de cena*; *Traje de cena, traje de folgado*; *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*; *Roland Barthes e o traje de cena*, dentre outros.

faustoviana@uol.com.br



Tainá Macêdo Vasconcelos: Mulher latino-americana apaixonada pelas tradições culturais populares, pelos saberes e pelas visualidades. Atualmente, desenvolve pesquisa de doutoramento em teatro, pela Universidade de São Paulo, sobre trajes de cena do teatro popular.

macedo.vasconcelos@gmail.com

Capítulo 15

ASCENSÃO E QUEDA DE UMA PAIXÃO: NOTAS DE UMA BIXA EGOCÊNTRICA¹

Entrevista com Tulio Costa, por Fausto Viana (e Tulio Costa)



Foto do Facebook do Tulio. Fotos: Deri Andrade

¹ O título surgiu a partir de uma proposta de livro que o Tulio Costa fez em seu *Diário de Viagem*, que está publicado nesta edição.

Para começar: who is tulissimo?

"Uma ode à irreverência, um antro de egocentrismo, uma crítica à realidade." Eu sou assim, uma bicha problemática-problematizadora... Até que melhorei bastante desde 2017. É que sou um pouco viciado nesse lance de autoevolução, autodesenvolvimento, etc. É cada coisa que a gente inventa. Você já me conhece. Nesse sentido, a culpa tem seu lado positivo!

Por que a necessidade de ser tão expressivo?

Porque não tive outra opção senão me inventar como outro. Pela falta de parâmetros, pude inventar qualquer coisa (outra), isso que alguns chamam de @tulissimo e outros de tulio (em minúsculo mesmo). E alguns nem sabem o nome, mas sabem que existe... e outros tanto faz.

O que The dá prazer?

Nada me dá mais prazer do que me vestir no sábado de manhã. É um compromisso que eu tenho comigo e com a sociedade. Vestir-me. Cuidar do corpo é também pensar naquilo que nos veste. Deve ter carinho envolvido. Não espere do poliéster o mesmo que da seda. Sem contar que ninguém passa imune a um homem de dourado em cima de uma bicicleta rompendo a paisagem. Metamorfoses da paisagem. Que prazer!

Lembrei de quando estive em Maceió e a caixa de um restaurante, com humor, me perguntou se eu era gringo ou famoso. Não entendi muito bem: "Todos estão olhando pra ti". Não reparei em nada, na verdade, mas me diverti também. Confesso que há alguns anos tenho ignorado parte da realidade.

Gosto da certeza (ui!) de ser uma imagem única, tal como os objetos que encontro: perdidos no concreto. Tem muito esforço envolvido. Tempo. Trabalho. Garimpo. Encontro. Afeto. Dedicção. Essa busca pelo genuíno me move... Tão diferente da minha "produção artística", que é um grande compilado de "já visto" (entre artistas vivos e mortos e

novos). Nem mesmo essa invenção de mim, a qual me dedico fielmente há 30 anos, não é nova. Nada nova. Tem partes de mim que datam do século XIX. Ai, aii... Por que nos tratam como estúpidos? Mais que coerência, busco sinceridade!

É injusto que seu lifestyle provoque no outro um sentimento de inferioridade?

Não raro ouço que “eu não aceito que as pessoas vivam outra vida diferente da minha” (o que discordo completamente), mas não renuncio o meu direito de não querer que façam parte da minha trajetória. Isso faz de mim uma bicha-arrogante-escrota?

Maybe.

Mais sim do que talvez. Mas continuo não abrindo mão desse meu direito. Is it my fault? Eu não sei. Não sou tão boa assim. Diante disso, eu assumo minha parte da culpa na relação (cotovelos apoiados na escrivaninha improvisada com compensado barato: respiração única e profunda), também minha (trans)polaridade: meu discurso fazia-o se sentir a pessoa mais insignificante possível, já as minhas práticas de cuidado com ele o colocavam no lugar mais especial que um homem já ocupou ao meu lado. Como pode?

Tulio, qual é o seu trabalho mais importante?

O meu trabalho mais importante até agora tem sido esse. Um meme, uma caricatura. Não tive outra escolha a não ser inventar uma vida inteirinha para ser feliz. Isso responde à sua pergunta? Ficou claro a diferença da arrogância bicha para uma estratégia de sobrevivência? Acho que fugi um pouco (muito) do assunto.

Não, tudo bem. Por que se escolhe ser dessa ou daquela forma?

Eu não sei. Só sou.

Como (ou por que) você transformou sua prática artística em pesquisa acadêmica?

Por narcisismo. Essa foi a primeira resposta que eu pensei. No entanto, aprofundando esse questionamento, notei que estava sendo injusto comigo mesmo e com os meus antepassados. Também não dizemos coisas do tipo “egocêntrico” de outras escritas hegemônicas, que estão aí vigentes. A arrogância foi o peso que me deram para sobreviver.

Minha avó sonhou que eu era um professor entrando numa universidade de terno e valise na mão. Minha avó tinha o sonho de ser professora ou dançarina. Estudou até a quarta série e trabalhou na roça. A educação em casa sempre foi uma exigência (quase que para fazer jus a todos os outros que não tiveram essa oportunidade) e com muito rigor. Minha mãe engravidou precocemente (de mim) e interrompeu os estudos por alguns momentos, mas retomou, profissionalizou-se, fez graduação e pós-graduação. O desejo pela experiência do conhecimento atrelado a uma ânsia de viver melhor. Mestrado e doutorado eram coisas faladas em casa desde quando eu era pequeno, sem eu nem saber o que isso significava. Arriscaria dizer que minha mãe também não, pelo menos não na sua completude, mas imaginávamos.

Eu quero ser uma bixa intelectual como minha amiga @ma_schiele84. E fico feliz de estar em uma turma de mestrado na qual tenha tantas colegas bixas* – e aqui uso bixa num sentido bastante amplo do termo, mas deixarei subentendido. Nós vencemos: essa é a sensação que eu tenho. Nesse desejo de ser uma bixa intelectual, estudando pra caralho, comendo marmitta pra fazer cursos profissionalizantes e de vestibulares, circulando em cidades outras desde os 12, conhecendo pessoas, andando quilômetros a pé, sozinha, com esse corpo bixa desbravando uma cidade Tupã, vislumbrando que algo aconteceria. Tinha que acontecer. Eu sonhei.

Como “mercantilizar” um saber, uma experiência, que não é necessariamente uma matéria ou uma técnica?

Eu sou uma bixa intelectual e talvez a ficção (e a escrita) seja o lugar possível para se pensar essa imaterialidade. Seja pelo meu guarda-roupa, seja por estar de vestido e batom sobre uma bicicleta no centro de São Paulo, esse é o meu trabalho mais importante. Porque é. Quem sabe, um dia, eu consiga juntar tudo isso e ensinar alguma coisa para além da minha própria existência? E que pretensão chata essa, de querer ensinar alguma coisa! É que é difícil só passar. Só seguir. Só morrer pra gente como a gente.

É possível?

Eu sonhei. Nós sonhamos. Lembrando que tudo isso custa. Então, quando penso em transformar a minha vida-pesquisa (por mais banal que seja) em pesquisa acadêmica, eu vislumbro também poder continuar sentindo tecidos naturais, tomando meus cafés da manhã e – por que não? – convidando outrens para se sentarem à mesa? Não me interessa mais comer sozinho, gosto de cozinhar em quantidade. Fartura e abundância são muitos interesses.

Como é ser você?

Em 2007, uma amiga escreveu um texto sobre mim que ainda considero atual. Em um dos trechos, ela diz: “Se eu perguntar o que você sabe sobre a vida, sobre o amor, sobre as pessoas, sobre Deus, certamente me daria uma boa resposta. Mas se eu perguntar quem é você, ainda que me respondesse “quem é você, Túlio?”, eu responderia: “E eu lá sei!” (gargalhadas).

Mais uma vez. Como é ser você?

Das poucas certezas que eu tenho, uma delas é que sou uma bixa. Tenho pensado no binômio nem homem, nem mulher: bixa. Pois, segundo Paco Vidarte, “ser bixa vem antes de qualquer outra coisa” e isso pode parecer engraçado lendo por quem

não é, mas acaba delineando estratégias necessárias para uma vida (bixa) inteirinha... Uma delas é esse cheirinho de pêssego fresco com abacaxi do meu café da manhã, que estou sentindo aqui, sentado na escrivaninha, enquanto tento superar a melancolia dos dias e esboçar essa escrita impossível.

Tentando mais uma vez: como é ser você, Tulio?

Poderia dizer também, com certa precisão, que o cuidado e o autocuidado são coisas presentes: pelo café da manhã, pela escrita de si (na linhagem do cuidado de si, de Michel Foucault), pelo anseio do autoconhecimento e um desejo de evolução. Para que/onde não sei. Sei de tão poucas coisas e parece que sei cada vez menos sobre mim e sobretudo... Talvez esteja em crise de identidade. Mas, o que é uma crise para quem já nasceu em/na crise? Isso se dá, principalmente, quando nos deparamos com características nossas que escondemos em vez de assumi-las e superá-las. E aí essa característica indesejada volta com tudo, com força total, criando uma espécie de autorrepulsa de si mesmo. Ou até mesmo a sinceridade que eu tinha quando era adolescente (e aterrorizava Deus e o mundo), e hoje não consigo nem dizer algumas verdades para as pessoas que eu gosto e que não quero magoar (e prefiro eu mesmo sofrer). Estranho isso: como nós nos configuramos para omitir verdades das pessoas que gostamos. Então, tem um quê de covardia em ser eu. Coragem e covardia. Repulsa e atração...

Você questiona sua capacidade de sonhar?

Sonhar depois de adulto é um desafio que vez ou outra aparece por aqui e eu considero primordial para uma vida transcendente, mas é tão difícil quando a realidade (boletos, cobranças, “profissionalismo”, expectativas, formação, etc.) bate na porta. Eu me pego questionando isso, pois sou muito apegado às possibilidades reais, a uma espécie de objetividade nessa “invenção de uma vida inteirinhaaaa para ser feliz”. Menos fantasia e mais concretude. Menos

ideologia e mais execução. O que me deixa feliz, por um lado, por sentir a terra e os pés no chão e conseguir me deslumbrar com essa realidade ordinária que me circunda, que eu tanto amo e é tão presente no meu trabalho-vida; e me deixa mal também por não conseguir sonhar com a praia, com a praça aqui do lado, ou com a alta-costura, com os meus vestidinhos de seda de 20 reais. Os fracassos nos fortalecem, mas também nos cansam.

Ainda ressoa em você um desejo grande de viver da crítica, da moda (para não fugir mais?) e de arte – por que não?

Eu gosto de pensar. Mesmo nas minhas limitações conceituais, mesmo com meus estereótipos todos (que pouco a pouco vou digerindo num processo antropofágico), ou simplesmente “falando o que eu penso”, com todas as polêmicas que isso envolve e que, por vezes, pensei que era isso o que me consistia: falar/ser o que as pessoas querem/pensam, mas não tinham coragem. Não é essa a minha responsabilidade (menos ainda pretensão), pois me tornaria algo como o Bolsonaro é hoje para tantos, e me recuso a essa comparação, pois não sou mais tão ingênuo, nem medíocre e muito menos ignorante para tanto. Tampouco me interessa representar alguém (ou alguns). Prefiro fomentar que as pessoas pensem de/para/por si próprias. O caráter democrático da existência.

Você tem interesse nesses influencers e nessas “gentes famosas”?

Eu sou mais Isabel Divina (minha mãe), Juenir Mendes (minha avó); Valentin Ribeiro (meu pai); José Antônio de Sousa (meu avô); Isabela Valentina (minha irmã); Bárbara Wada (minha amiga); Hémon; Nina Porto (e o vestido de alcinha); Laura Passos (das mulheres mais inteligentes que conheço); Lucas Barros (meu amante); Deri Andrade (pra toda hora); Rafael Amorim (sonha comigo); Yuri Dias (ainda nem conheço pessoalmente); Gabriel Pessoto; Raylander Martis (lágrimas e café da manhã marrom); Bárbara Milano (e o ser), Caio Netto; Agnus Valente; Sérgio Romagnolo; Marcel Cabral (uma

referência); Iago Yan (conterrâneo); Sol Robles (da dinastia Robles); Yara Santana (determinada!); Pedro de Oliveira Rodrigues (um dos mais importantes, claro!); Conceição Rodrigues (e o desejo de viver); Felipe Loberto (e o ouvir); Guilherme Barros (e a existência); Heverton Lima (por me provocar); Simone Maia (por me proteger); Marcelo Subrin; Marjorie Vianna (uma grande escritora); Patrícia Vidal (uma grande mãe); Gabriel Godoy e Lara Bione (grandes irmãos); José dos Anjos (por não entender o que eu digo); Juan Pablo; Antônio Luz; Lucas Delfino; Carlos Achetoi (por não me amar de volta); Thales Henrique (pelo mistério); Guilherme Duarte; Miguel Maira; Beatriz Cruz (por me despir); Thalita Mendes, William Cruz; Fábio Bianconi; Louis Logodin; Arthur Silva (beleza real); Vini Costa (muso!); Bianca Matsusaki; Laíla Lemos; Ivo Hirata; Friedrich; Gusmão Ferrer; Flávio Rex (por não me deixar esquecer o futuro); Juliana Samberg; Arnold Pasquier; Aluane Lopes; Ricardo Luis Silva (o trapeiro-colecionador); Thais Blanco; Rafaela Barros; Bruna Costa (em meu quarto-ateliê); Ana Laura e Sebastian Bogado; João Santos (por me abraçar); Edmundo Rodrigues (pelo romantismo); Paloma Marques; Dudu Tsuda; Edy Savage; Adélia Zuliani; Clarissa Mendes; Cristina Rossi; Luna; Udison Cunha; Vitor Gracia (muso!); Galdi Rosa; Diego Andrade (e aquele único abraço no Festival Valongo 2017); Aline Motta e Hélio Menezes; Luanna Jimenes (e a judia ajoelhada no Bom Retiro); Marta Hermógenes (e o pedaço de mármore branco); Bruno Patrício; Manoel Luís (por registrar a real juventude além da Fort Magazine); Eugênio Santos (e a sua história de vida); Luccas Moraes (e sua escrita urbana); Rodrigo Madeira (por me rejeitar e nossas brigas de bar, claro!); Cris Miranda (e o sonho de constituir família); Luciana Martins; Jéssica Pádua; João Rafael (e nossas conversas profundas); Ruth dos Santos; Ágatha Tarrataca (resolver a pintura de uma cor só ou lidar com ela pro resto da vida, assim, feia); Madame Quelita (que descobri recentemente se chamar Priscilla); Paulinho, Elen e Lica Taveiros; Solano Diniz (pela liberdade); Sandra Santana; Emerson Meneses (pelo reconhecimento); Lucas Schmidt (pelo carinho absurdo); Marcos Walickosky (por me contestar); Ronnie Gismonti (e o

beijo de 2014); Ingrid Kawita (exemplo!); Kauan Machado (muso!); Luiza Meira Alves; Gabriel Galindo; Olivia Bonan; Jacó, Monique, Vinicius Salomoni e Paolo (na praia); Paulinha (musa londrinense!); Amanda ; Rosana Paulino; Nine Quentin; Carolina Velasquez; Lennon Kazuma e Renan Perussi (por me inventarem); Jeiziel Cassiano (ouvindo k7 de música gospel na caminhonete do seu pai); Antônio Barra (por se observar); André Ricardo; Mario Tommaso; Solange Porto; Maria Derivalda; Ana Rosa Andrade; Alexandre Heberte; Guilherme Itacarambi; Thais de Biagi; Nayara (de Tupã); Zepy Freitas (in memoriam) e muitos, muitos, muitos outros que passaram por mim e me fizeram sentir bem, bonito e grande. O que importa está do lado.

Como você lida com a religião?

MEU DEUS! Eu me gabo tanto de ser uma bicha cristã (ou evangélica) como se fosse alguma vantagem ou qualidade hoje em dia... O cristianismo é para mim, hoje, sem emoção. Porque a verdade não está lá. Apesar de continuar acreditando no Cristo como exemplo a ser seguido. Acho que é só o que me sobrou da religião. A imagem e a semelhança. Sem ansiedade.

Em que mundo você vive, Tulio?

Eu não sei. Mas é diferente deste. Porque, lá de onde eu venho, nós já pensamos essas questões há muito tempo. Isolamento; viver com pouco; abrir mão de; comer com cautela pra sobrar pro amanhã; pensar num guarda-roupa especial... Se vocês tivessem escolhido as peças certas, não estariam acompanhando lives de gente vendendo roupa durante a quarentena. Problematizações à parte, nem preciso dizer que não estou me referindo aos pequenos produtores ou àqueles criadores que acreditam fielmente em um novo modo de produzir e abandonaram tudo para viverem seus sonhos. Não é disso! Mas é daquela arrogância burguesa classe média que confina todo mundo numa redoma cafona de produtos “da moda” que ninguém precisa porque não são relevantes, porque não são belos. Nem em estética e muito menos em ética. Falta beleza,

essas pessoas não têm sensibilidade alguma para a beleza das coisas. Entende o que eu quero dizer? A BELEZA DAS COISAS. Lembro aquele ditado antigo: Era tão pobre, tão pobre que só tinha dinheiro. Lembrei também da minha querida amiga Yara, quando ela conseguiu uma bolsa do Ciência Sem Fronteiras para estudar na Itália, em Bolonha, e refletíamos juntos quando eles reclamavam da crise: “Imagina, Tulio? Crise pra eles é viajar uma vez por ano em vez de duas ou três; nós nascemos na crise. Nunca vivemos outra coisa”. Ela estava certa, mesmo discordando de alguns pontos. Por isso, digo que viemos de outro mundo, e vivemos de outro jeito... a solidão, pra gente, era um destino. Sozinha, no pequeno quarto que ela vive agora, em Milão, deve estar levando essa quarentena com familiaridade, assim como eu. Isolados, nascidos para a solidão. Em Londrina ou em Paris.

Tulio, devemos pedir perdão por um erro que possivelmente cometeremos novamente?

Eu achava que não, mas agora eu acho que sim. Sem vergonha de assumir as errâncias: aproveito para pedir desculpas ao Gustavo, novamente, por ter sido tão indelicado com ele. É que eu tenho dessas coisas. Sou um pouco triste, é uma forma de autodefesa, mas também sei amar

incondicionalmente. E como sei. Te amo, Lucas, na alegria e na tristeza. Amo também Gabriel (claro!) e Pedro (sempre!). Antônio, eu amaria mais se ele tivesse disponibilidade. E me amo acima de todos (fundamental!). Bicha egocêntrica-narcisista-mesquinha. Mas, é claro que essa deusa não aceitaria menos do que alguém à sua imagem e semelhança, não é mesmo? Nós merecemos o melhor sempre! O corpo é o templo. Lucas 1:37. Arrogante bem de leve, debochada eventualmente, mas bastante querida também.

Você já procurou psicoterapia? Ou práticas corporais como o ioga?

A coisa mais importante que eu perdi na minha vida foi a credibilidade com a minha família, mas aprendo muito rápido. É verdade: no fim do poço, não tem mais pra onde ir. Aí você sobe ou espera alguém começar a jogar terra, o que não é do meu feitio (risos). Precisei raspar outra vez a barba. Primeiro, porque achei que chegou no ponto de assumir uma beleza “original” em vez de disfarçar, e porque criei uma falha de pelos no meu queixo, resquícios de algo maior: “Quando os sintomas ficam evidentes, é sinal para preocupação”. Superei meu trauma estético com meu queixo pequeno, até tenho um formato de rosto agradável. É verdade também que o que eu tenho pra ofertar é isso. Esse projeto de vida que me dedico com muita paixão há 30 anos. Não tenho uma profissão, então, não me analisem pela minha “produção” e muito menos pelo pouco (material) que tenho: vocês não fazem ideia de como cheguei até eles. O que sobra é essa vida aqui: um organizar e guardar objetos; uma conversa defendendo o fim da sacralização do fim de semana, pois ele é muito pouco pra dar conta de uma vida; um diálogo profundo comendo pizza; uma alfinetada, um puxão de orelha, uma crítica; um dormir de conchinha com o futuro amante, já que ele não pode ser o marido do momento. A falta de profundidade aqui me chateia, pois tem muito de mim nessas palavras, tanto quanto nessas fotos, que, atualmente, tenho evitado postar. Eu tenho medos também. Muitos inclusive, mas hoje me deu vontade de escrever, para não sucumbir novamente. Gosto de escrever.

No prefácio no livro da Rosane Preciosa, ela diz: “A autora deste livro pensa o homem ou a mulher que pode vir a ser parcialmente produzido pelas roupas”.

No meu livro dela, eu grifei o PARCIALMENTE. Ontem, fiquei pensando que existem muitas similaridades entre as pessoas que compram e usam roupas que TODO MUNDO ESTÁ USANDO e aquelas que procuram roupas que sabem que ninguém nunca vai

ter. Exclusividade x inclusão/aceitação (?). Enfim, acontece. Muita coisa acontece em São Paulo, mas a cidade está muito doente, muito doída, muito pobre. E eu que inventei essa personagem metida a chic pra lidar com essa minha condição? Não tenho mais vontade de sair, mesmo amando a cidade e ela sendo a base de todo o meu trabalho e dos textos que alguns de vocês leem. Pedro diz que tenho sorte, e tenho mesmo: São Paulo une as pessoas. Ontem, fui prestigiar o trabalho de um amigo, não só por ser dele, mas porque a curadoria da mostra estava muito boa. Fiquei animado. Sou fascinado pela beleza dele. Gosto de vê-lo caminhando ao meu encontro. Lembro de quando eu o via constantemente na Cesário Mota Jr. (que hoje virou uma rua que eu desconheço!) e, uma vez, num encontro inesperado de casais (risos altos!!!), ele disse como gostava de me ver pela rua de batom vermelho, que me achava muito belo de batom e barba (talvez eu tenha inventado alguma dessas palavras! haha). Fiquei em choque. A gente se acha muito pequeno, às vezes... Não nos damos conta dos afetos que criamos nos desconhecidos. “Você inspira pessoas que fingem não te ver, acredite”, repostei anteontem.

Onde você faz suas compras?

Nos bazares: Maria Bonita, Huis Clos, COS, algodão, lã e seda. Tudo natural, bonito pra caramba. E um vestido de seda (pura) longo enviesado e de alcinha (claro!) pra eu passar o réveillon com os pés na areia, quase comprei dois. Dez reais, com cara de mil. Quem tem olho tem tudo. Nada do que eu visto passa dos 20... Com exceção da camisa Givenchy bicolor de 5 mil que caiu na pia com água e manchou inteirinhaaaaaaa. Ah, que tristeza!!! Tem coisas que nem a lavagem a seco consegue salvar, infelizmente. Mas, nesse caso, consegui mais uma vez.

Vamos falar um pouco do seu trabalho?

Sou um puto narcisista. Só sei falar de mim. Meu trabalho não é sobre a cor. Não sou um entusiasta da teoria da cor (e da luz), mesmo dando esses indícios... Roxo não é rosa, rosa não é vermelho! Quais os limites do rosa? O abandono, a beleza do abandono, do descarte, do encontro, do resgate, da insignificância, da sutileza, da materialidade; alguns resquícios de romantismo, bichice, homoafetividade, solidão, paixão, vazio, feminino, artificialidade, masculino (sim!), leveza, peso, obsessão, caos, tentativa de organização, acúmulo, sujeira, ficção, autobiografia... e meu próprio corpo-vestido, recolhendo essas impurezas-poéticas pela cidade. Esse corpo-vestido inventado. O quimono de seda vintage é luxuoso, minha imagem “de moda” flutua por uma “sofisticação”, mas não se deixem enganar, meus caros: estou muito mais para um andarilho do que para qualquer outra coisa. Estou mais próximo daqui do que de lá. Feliz de observar o quanto a minha formação “em moda” se faz presente no meu trabalho “de arte”. Essa é a coleção de roupas que nunca fiz, e que é articulada como tal: os objetos podem ser pensados isoladamente, como uma peça de vestuário ou um acessório, em pequenos conjuntos como num styling, em macroconjuntos, como num mix de produtos, ou no todo, como num desfile. Desculpem, me formei assim: chic. O resultado é publicitário, como diz Juliana, uma colega minha, mas que com muita generosidade também diz que é uma pintura expandida: observada pelas nuances de tons, texturas, volumes, misturas, vibração, composição, equilíbrio e tantos outros termos da área, tão bonitos que nem consigo recordar de tão emocionado que fiquei. É bom pôr um trabalho no mundo. Lembrei agora que, na primeira série, com 7 anos, eu respondi que queria ser pintor, quando a professora perguntou o que gostaríamos de ser quando crescer. Ela não entendeu muito bem e me indagou: “De paredes?”. Eu disse: “Não, boba, de quadros!”. Nunca pinte nada de fato, mas sou bom em articular, em juntar coisas. Para comigo, para com o outro, para com o objeto: Meu trabalho é sobretudo sobre afeto.

Fiquem perto dele que ele vai ser famoso. A gente inventa qualquer coisa para ser feliz, não é mesmo?

Tulio, como se dá essa relação Herculândia, no interior de São Paulo, e vestir-tão-diferente-do-que-se-espera-no-convencional?

Vestir-me é a coisa que mais me dá prazer. Eu amo me cobrir desses tecidos bons, bem costurados. E tem também essa fixação pelo chic. O chique “clássico”. Haha. Eu nasci em Herculândia. Ninguém entende exatamente, mas é sobre criar beleza, vestir magnitude e ousadia limítrofe, para não parecer louquinha. Não é sobre violência ou transgressão, não tenho mais 15 anos e os milleniuns fazem isso com perfeição. “Sem defeitos” ou looks que poderiam ser usados por homens e mulheres, mas que funcionam melhor em mim. De/para/por mim. Não sei falar de outra coisa.

Você é viciado na sua imagem?

Não sou viciado na minha imagem, só na minha vida.

E esses brincos? E o batom?

Esses brincos não fazem tanto sentido na orelha de outras pessoas. O batom vermelho idem. Não é qualquer brinco, não é qualquer batom. Passar batom não é simplesmente passar batom. Não é um ato de vontade simples, é uma exigência. É uma necessidade. Resistência não é simplesmente uma palavra da moda nos meios não-hegemônicos; resistência é o cansaço de se passar batom, é a energia de um universo inteiro contra você, porque realiza esse ato. Por isso, o banal não cabe em mim. O banal foi o futuro que me deram logo quando eu nasci. A história da minha vida é completamente banal: a bicha evangélica interiorana que tenta a sorte na cidade grande. Quantas dezenas de bichas assim você não conhece? Ainda tenho meus referenciais cristãos. Na imagem inclusive. Mas cada pequeno detalhe do que eu fiz disso tudo foi bem inventado. Bixa sofisticada. Vida sofisticada. Sofisticação

é sobre como eu amarrei tudo isso. É o que eu fiz da minha vida que tinha tudo pra ser meia-boca, mas eu me recuso. Eu disfarcei uma vida inteira de mediocridades pra ser feliz. Tem muita inteligência na minha construção, é disso que me orgulho. Desde muito pequeno, eu quis ser memorável. É uma das coisas que ainda se mantém. De batom vermelho, vestido e sobretudo Reinaldo Lourenço. Na bicicleta, sempre! (é mais seguro). E como não venho de família chic, eu inventei algumas regras que me cabem. Eu gosto desse contraste absurdo de usar um look de 10 mil e chegar suada nos eventos. Dá até um tesão. E o resto, vocês próprios criam nessa ficção coletiva que é o Instagram. Eu desejo muito essa vida que vocês criaram de/para mim. Gostaria de ser essa pessoa que, às vezes, vocês descrevem. ULTRABEMSUCEDIDAERESOLVIDA e sofisticada, e chic, claro! Até eu fico impressionado! Haha.

Talvez você já seja. Não?

Vai saber... De resto é isso, meu amigo: amai-vos uns aos outros como a ti mesmo (aliás, vocês se amam, né? Senão, não funciona). Ontem, saí sem batom, mas com brincos enormes. Cabelo raspado. Fui paquerado por alguns homens interessantes. As mulheres sorriam pra mim. Sem batom, sem cabelo. Só brincos e saia. É uma evolução. O que conseguirei eu quando me fantasiar de heterossexual no interior de São Paulo? Isso daria uma performance. Uma boa talvez. Bia Cruz aprovaria. Estou desejando um mês de paz e invisibilidade. Sem julgamentos. Vocês conseguem ver o privilégio? Um amigo quer me ver usando bermuda de tãctel. Digo que o máximo será havaianas. Mas talvez eu use um sapatênis e uma camisa social.

Estou exausto. Tiraram tudo de mim, inclusive o que eu nunca tive. Uma amiga diz que sempre serei destaque, independentemente do que eu estiver fazendo, não preciso performar. Respondo que uma bicha terá que fazer sempre três vezes mais, e que isso era apenas o resultado de uma vida inteira. Meritocracia ou boa sorte? Ela concorda e revida

dizendo que uma mãe solteira terá que fazer cinco vezes mais.

Cansaço. O interior te fará bem, diz outro amigo. Não é fácil ser uma imagem quando já se é uma. Está decidido. Queria não pensar. É esse o meu maior desejo-secreto-utópico. Não pensar. Um pouco de medo, um pouco de vergonha cristã. Queria ser invisível. Cansaço. Aço. Eu vivo numa eterna crise de identidade profissional, mas, talvez, deva mesmo assumir: designer de moda (?), com a ressalva de que estou mais interessado em projetar imagens de futuro, performar por meio do meu próprio corpo (principalmente), do que desenhar roupas. Precisamos produzir mais?

Como se faz para ser feliz como você?

É um exercício, e um comprometimento diário, meu amigo.

Vamos fazer um bate e volta de perguntas?

Começa.

A felicidade tem endereço?

O endereço é o corpo.

Uma frase de efeito?

Assumir o fracasso é o primeiro passo para o sucesso.

O que é lixo e o que é arte?

Eu não sei distinguir o que é lixo e o que é arte.

O que é ser normal?

O normal é muito difícil de ser identificado

O que é roupa?

Roupa é um objeto vivo! Cada roupa tem uma memória. Para mim, roupa não tem gênero nem tamanho, querido! (risos) Tem pra todos os corpos!

Tulio, muito obrigado pela conversa!

Capítulo 16

NOTAS SOBRE O DIÁRIO DE VIAGEM DE TULIO COSTA

Fausto Viana

Em 1520, um jovem contador(!) alemão chamado Matthaeus Schwarcz, aos 23 anos, começou a registrar em livro tudo aquilo que vestia, ou ao menos os trajes mais importantes, em uma atividade que durou 40 anos. O livro foi guardado e hoje pertence a um pequeno museu em Braunschweig, na Alemanha, depois de resgatado por uma equipe de pesquisadoras que escreveu *The first book of fashion* (Bloomsbury, 2015), recuperando um dos mais importantes documentos renascentistas sobre hábitos vestimentares – de quebra, elas ainda traduziram a obra, o que nos permitiu descobrir sobre a relação com o corpo, o casamento, as leis suntuárias e as relações trabalhistas – Schwarcz trabalhava para uma família poderosa, o que provocou, entre outros, conflitos quanto à aplicação das leis suntuárias.

Figura 1 – Na gravura 42 do livro original, Matthaesus é retratado aos 23 anos, em 20 de fevereiro de 1520.



Figura 2 – Ao se deixar retratar nu, Matthaesus anotou que tinha 29 anos e meio e oito dias, que tinha ganhado peso e estava arredondado. Data: 1 de julho de 1526.



Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trachtenbuch_des_Matthaus_Schwarz_aus_Augsburg,1520_-_1560.PDF. Acesso em: 13 Set. 2021.

O fato do livro de Matthaesus ser ilustrado torna-o muito mais atraente como documento que trata de moda e trajes. Mas sua importância rivaliza, por exemplo, com um documento um pouco anterior, de 1500: a Carta do Descobrimento, escrita por Pero Vaz de Caminha e que faz parte do gênero literário narrativas de viagem. Nela, sabemos que os portugueses trouxeram camisas, chapéus, barretes e outras coisas para o Brasil e levaram para Portugal cocares, cobre-nucas, tecidos feitos com penas. Os relatos são muito mais complexos do que as breves notas de Matthaesus, mas muito menores, considerando-se que o alemão teve 60 anos para fazer apontamentos e o português morreria pouco depois em Calicute, na Índia.

Assim, alçamos o nosso Tulissimo à condição de “herói da história”?

Não é bem isso, já que tampouco Matthaeus ou Caminha foram heróis, foram produtores de documentos. É a partir desse ponto de vista que desejo discutir o tão curto *diário de viagem* de Tulio Costa, do ano de 2019.

Em primeiro lugar, não posso deixar de ressaltar a efemeridade do documento produzido por Tulio e por toda uma geração de youtubers, blogueiros e assemelhados, como já discutimos anteriormente em *Uma catástrofe documental anunciada para a moda?*, no livro *Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion* (ECA/USP, 2017). O Facebook, a rede na qual Tulio publicou seu *diário de viagem*, é uma rede de compartilhamento, não de arquivamento. O objetivo do Facebook (do Instagram ou de outras redes) não é preservar a memória: ele apenas traz informações que serão descartadas em breve – e por “breve” queremos dizer no máximo 15 anos, contra os 500 de Caminha e Matthaeus. O Orkut, rede social que foi muito importante, durou de 2004 a 2014. Ninguém dizia que o Orkut desapareceria... como vai acontecer com o Facebook (fundado também em 2004).

Entre as temáticas do *diário de viagem*, uma se destaca: a relação de Tulio com a moda, a vestimenta e seu próprio corpo e as relações que se estabelecem entre o corpo e aquilo que o cobre. A relação entre o que se veste e a cidade em que se está e a que se vive – dimensões que, vamos perceber, são diferentes para o nosso performer.

Ele vai, aos poucos, abrindo – não, escancarando – sua intimidade para o leitor, que muitas vezes fica em dúvida sobre o que é fato e o que é invenção: “Mas, como disse em conversa com Pedro, eu já não sei mais o que é personagem ou realidade nas coisas que eu inventei. E tá tudo bem”, ele escreve, talvez corroborando a ideia de um dos maiores autores portugueses, Fernando Pessoa, que disse que o “poeta é um fingidor. Finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”.

Aquele que aparentemente registra os seus trajes de viagem é o já citado Pedro, que, já no registro do primeiro dia, fica subentendido que é seu parceiro numa viagem supostamente romântica. Vão a um casamento e Pedro ensina muitas coisas de bom-tom para o jovem saído do interior e formado em Moda. Aliás, moda é uma das discussões entre eles, informa-nos Tulio. Desta persona, Pedro – em performance fotográfica que registra os trajes do companheiro de viagem –, sabemos pouco: que, no aeroporto, beijou Tulio no pescoço, foi com ele para Berlim e andou por cidades portuguesas e até pela legenda inventada “Tulio Costa está em Mykonos, Grécia, no dia 18”. Temporal e financeiramente, para o Tulio daquele momento, quase impossível. Pedro tem um rival, Gabriel – ou vários?

Enfim, o leitor vai ter que ler e encontrar nas entrelinhas traços do discurso de tulíssimo e suas inquietações.... Que não são poucas, pois, nessa viagem, ele diz que

Vim para esta viagem em busca de algumas respostas e estou as tendo (sic): Não temos tempo a perder! Nenhum! Não pesquisei a fundo e nem sei exatamente o que configura o DECOLONIAL, mas sinto que minha experiência aqui tem sido em parte regida por esse viés. Nada será como antes. AUSÊNCIA. E volta a bixa problematizadora-problemática! (Risos altos!!). (Ver Diário de Viagem por Tulio Costa)

O diário a seguir é um entrelaçamento de duas performances simultâneas – o texto, fala, discurso, de Tulio e o discurso mudo de Pedro, por meio da fotografia. As imagens convidam não somente a apreciar os trajes de Tulio – um mix de roupas “masculinas” e “femininas” e as reações que provocam nas pessoas das diversas cidades –, mas também a entendê-las como filtradas pelo olhar de outro artista, que parece estar emocionalmente envolvido com seu “objeto” artístico, de “pesquisa”.

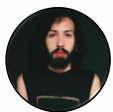
Disse Tulio, em determinado registro do diário, que ninguém deve controlar nossos corpos além de nós mesmos. Nesse momento, leitor, nem os corpos, nem as mentes, nem as ideias devem ser controladas.

Abra-se ao *diário*.



DIÁRIO DE VIAGEM

Por Túlio Costa



Tulio Costa está em **Ribeira - Rio Douro (Portugal)**. ...

Dia 1: ATÉ AQUI EU CHEGUEI. Quando sai de casa pouco antes de completar 18 anos, minha avó me ensinou a cozinhar feijão e me disse “meu filho, você não precisa ser o melhor, só precisa estar entre eles”. Até parecia que ela sabia das aflições que atingia aquela jovem gay assumida, e a infinita autocobrança para poder pertencer. O maior sonho da minha vida, até então, era conhecer Paris. Na segunda série, em 1999, eu havia encontrado uma cartilha no fundo da sala, perdida entre revistas de recorte, um encarte falando sobre alguns pontos turísticos e curiosidades da Cidade-Luz. Eu fiquei fascinado. Herculândia, 8 mil habitantes.

Quando eu vim pra Portugal em 2012, pelo programa Ciência sem Fronteiras (obrigado Dilma, obrigado PT), a bicha do mato não sabia muitas coisas, não sabia comer, não sabia se vestir, não sabia o que era nordeste e nem sabia o que era Brasil. Eu aprendi tudo aqui (sic). E também conheci Paris muito antes do esperado. Sonho de uma vida inteira.

EU SONHEI MUITO POUCO POR ISSO MINHA VIDA VIROU ESSA CATÁSTROFE. E eu tive que desaprender. Esse era o mood de retorno ao Brasil, não havia muita mais a almejar. **EU INVENTEI UMA VIDA INTEIRINHA PARA SER FELIZ** depois de adulto, e isso foi bem doloroso. Alguns anos desorientados. Sonhem grande minhas bichinhas.

Hoje, diante das aflições do aeroporto e das barragens nas fronteiras que não te deixam esquecer quem você é, eu sinto que não aterrissei. Mas atravessei as portas de vidro com dignidade, após ter as malas reviradas e minha hospedagem questionada, e fui recebido por um grande sorriso português impaciente. O abraço foi longo e apertado com beijos na pele macia do pescoço. Nem consegui pousar a mala laranja que comprei aqui anos atrás, e usava mesma camisa branca grã-fina, agora surrada pelo tempo. Passado e presente se conflitam. Eu não aterrissei e estou perdido ainda confesso. Mal consegui interpretar as paisagens. Nada parece tão deslumbrante quanto antes. E eu estou feliz por isso. Feliz também de não ser o centro de atenção do casal. Imagina eu, a discreta da relação? (RISOS ALTOS). Liberdade, alegria, viadagem e um país provinciano. E amor, muito amor. @pedro_d_o_rodrigues





Tulio Costa está em **Guimarães (Portugal)**. ...

Dia 2: O ar desta cidade é tão limpo que me faz doer os pulmões, a comida tão saudável que me dói o estomago. A cidade é cinematográfica, mas parece carecer de emoções. Cadê o drama brasileiro, o movimento, os riscos que tanto dá vida a cidade grande (e pequena)? Também não encontrei nenhum clipe ou outros fragmentos quaisquer. A cidade é higiênica demais. Limpam diariamente. Simultaneamente a 'parolice' da classe média portuguesa se assemelha à brasileira, sem graça, mesmo me dizendo o contrário: 'Brasileiro é brasileiro! Identificamos a distância...' preferi não entrar em detalhes porque concordei na surdina! Haha. É estranho. A paisagem, a cidade é tão diferente de São Paulo que eu nem consigo perceber, e também não tenho me esforçado muito porque já vivi aqui. Passado e presente. Inebriante. Penso que não só era mais deslumbrado como também mais flexível. Levantei mais cedo hoje para trabalhar (e isso inclui esse texto). Leio as notícias do dia como faço toda manhã e me deparo com "São Paulo vira noite durante o dia". Tem uma colina e um parque municipal logo em frente onde estou hospedado. Colinas verdejantes. Deveria estar pensando na Amazônia, mas só consigo pensar mesmo no quanto os paulistanos são egoístas: só falam disso porque a fumaça chegou. Talvez esteja sendo rude, mas já me incomodava esse modus. É que os paulistanos foram criticados aqui, pela sua indiferença e ar capitalista: você só vale pelo quanto você produz ou tem. Disse que demorei uns 5 anos pra ser aceito pela cidade, mesmo sem produzir grandes coisas. Mas não pretendo aqui ampliar esse assunto, pois primeiro não me interessa e segundo não tenho grandes argumentos e não gosto de perder (caso alguém decida entrar num debate, o qual eu ignoraria completamente), mas me faz repensar São Paulo. Desde que cheguei tenho refletido sobre essa maluquice de vender a própria vida, essas narrativas que venho criando. E esses objetos que colete. Lembrei de um texto do Philippe Artières, Arquivar a própria vida, indicado por Alexandre, que dentre outros elementos, destaca a intenção autobiográfica desta prática. Ia por um trecho aqui mas indico a leitura integral. Bicha acadêmica. Trouxe bastante trabalho pra cá. É estranho me expor e expor outros em contextos tão íntimos. Mas como disse em conversa com Pedro, eu já não sei o que mais é personagem ou realidade nas coisas que eu inventei. E tá tudo bem. Fiquei feliz de saber que Gabriel faz sentido para Além-mar. Um dos meus primeiros presentes foi uma bolsa da A.P.C. rosa com Gabriel bordado a mão em linha de algodão rosa. Pedro encontra Gabriel; Gabriel encontra Juan; Juan encontra Miguel; Miguel encontra Tulio; Tulio encontra Pedro. Fiquei impressionado com a repercussão do texto dia 1: vocês são tão apaixonadas... amam um romance Brasil-Portugal rs. (RISOS ALTOS). 🇺🇦 Pedro De Oliveira Rodrigues





Tulio Costa está em **Praia Estela. (Póvoa do Varzim, Portugal)**. ...

Dia 3: Pela primeira vez fiquei com receio de fotografar meu café da manhã, me pareceu de certo ponto exibido, subir em um banco para um melhor ângulo e retratar um luxo que não me pertence, mas ao mesmo tempo relaxei. Meu compromisso é registrar minhas manhãs e o pequeno-almoço é mais sobre o autocuidado e o estar presente que necessariamente o que se tem a mesa, que aqui é tão farto que corresponde a praticamente meu orçamento de alimentação do mês. All Bio. Observo que estou muito tagarela, não parei de falar desde que cheguei e os assuntos fluem naturalmente também... É um amor leve tudo o que acontece aqui. A experiência da praia foi chocante. Ainda sinto que não percebo a cidade, tudo funciona. Mas é como se eu nunca tivesse saído daqui. Nada mudou; Passado e presente. Me incomoda a relação do excesso de carros, mas ao que me parece, e como a cidade foi conduzida, seria impossível sem eles. As auto-estradas parecem tapetes, mas também paga-se por isso: barragens de quilômetros em quilômetros. Tudo tem um ar meio campestre, rupestre, desértico. Um paisagens lindas de pedras e vegetação seca. Sem essa enchente de pessoas das capitais... exceto alguns turistas franceses e eventualmente espanhóis. Dois Gajos gays bombados desfilam pela praia com corpos, de um certo olhar, deformados... Será que são portugueses? A relação de praias é bem diferente das que vivi no Brasil. Uma ventania maluca, necessário levar dois pára-ventos. A água (com)gelada que dói os ossos. Em contrapartida a tranquilidade que esperamos de um sítio desses: nenhum vendedor ambulante, nenhum importuno. Alguns senhores mais ousados desfilam nus para não pegarem marcas de sol. A distância entre um "puxadinho" e outro nos dá essa sensação de praia deserta. Comento sobre a beleza do menino de calções rosa-neon. Um Gato. Conceição se atém a leitura e exibe um corpo bronzeado, acabou de chegar do Algarve. Acompanhamos os três ao menino histórico que fica ao nosso pé. Uma criança viada, com gestos efusivos. Existe uma dessincronia entre seus desejos infantis e a de seus avós, que o acompanham. A criança foi impedida de ficar nua na praia pois "a polícia viria pegar" e depois, mesmo não querendo, foi arrastada aos gritos à água gelada, como se fosse uma obrigação. Os gritos eram de pavor diante daquelas ondas fortes. Foi estranho acompanhar essas cenas... deixem o menino. Aproveitei para dar uma guinada na leitura de *Ética Bicha*, de Paco Vidarte. Livro obrigatório. Tenho aprendido muito. Como acordei mais cedo para adiantar os trabalhos atrasados, acabei cochilando na praia. E logo mais a noite recebi mensagem do meu orientador de que estou em débito. Eu sei que estou, e ninguém se prejudicará por mim, fiquem tranquilos. Também achei um fragmento de plástico rosa em decomposição na praia. Achei-o belo. A questão é que nunca fiz uma mala tão enxuta é tão chic quanto esta que estou levando para Berlim. Bonito ver as camisas passadas e dobradas nessa mala de mão. Voltarei insuportável!!! (Risos altos)

📷 @pedro_d_o_rodrigues @ Praia Estela





Tulio Costa está em **Helmholtzplatz**. ...

Dia 4: o dia hoje foi um dia perdido, entre malas e traslados. Eu desejei muito essa viagem. Para quem me conhece fora dessas 24h, sabe que me planejo a 6 anos. 6 anos (!!!) planejando uma viagem. Meu Deus. O Brasil não foi necessariamente generoso comigo nesses últimos anos. Mas cá estamos aos trancos e barrancos com o apoio de pessoas que me amam e eu a elas. Há muitas coisas que a gente tem que abrir mão pra comer ovo orgânico no café na varanda. Muitas coisas. Mas aqui só arquivamos as coisas boas. As invenções de uma vida feliz, e que na prática, pelo menos a minha, é muito mais. Mas voltemos as malas. O ato em si é funcional, mas exige uma capacidade de síntese, não só dessa bobagem de estilo que tanto vendem nas revistas (de estilo rs), como se fosse possível comprar, mas sobre o que a gente quer propor. Experimentei alguns dos looks novos que me foram ofertados e outros que adquiri aqui. Há anos que não tenho esse prazer de vestir algo novo. Novo novo. Claramente não estou levando aqui em conta aquelas calças banais da Zara que tive que comprar pra levar ao trabalho e que não apresenta emoção nenhuma; exceto os vínculos sexuais que facilitam esses looks laborais; aqui não considero. Estou falando dessa experimentação, da exploração da subjetividade, da Moda enquanto linguagem (que eu e Pedro depois de anos discutindo chegamos a um acordo: sim, falávamos da mesma coisa com termos diferentes). Acho que não conheço ninguém que goste tanto de Moda como ele. Ele seria um trapeiro-fashionista, usando os termos da minha pesquisa em arte. E eu, bixa-trapeira-fashionista. O bixa deve vir antes de qualquer coisa, segundo Paco Vidarte e eu concordo. Que gostoso o vinho branco, o jantar simples na varanda a luz de velas, as conversas que vão de políticas de gênero à ideia do Belo. Regados de muito humor. É bom usar ironia com quem entende, evita o desgaste. Me sinto em casa, parece que nunca parti.

A europa vista de cima é tão linda... as nuances de verde, as quintas repartidas por estradas que formam curvas sinuosas e dividem a paisagem, montanhas rochosas com cataventos que capturam energia. Muita beleza. Lembro de Lucas Barros, e de seus patchworks artesanais, ou de uma de suas coleções antigas com impressão digital de vistas aéreas. Quero fazer uma viagem internacional com Lucas Barros, merecemos pelo que tanto trabalhamos. E em outro momento, minha mãe. Apesar de tudo, continuo achando mais linda São Paulo vista de noite pelos ares.

Ontem falamos da bolsa de couro que levei para minha avó e perfumes e também da época que trabalhei com Lucas Barros. Considero-a uma bixa talentosa. Eventualmente o nome do Deri é citado e, quando avistamos qualquer rosa, Gabriel. Eles falam dos amigos deles e eu dos meus, como se fossemos do mesmo bando. Intimidade. Também estou gostando se não ter internet full-time. Consigo escrever textos maiores (espero que leiam até o fim).

No avião uns adolescentes sentaram do meu lado, não descobri suas nacionalidades nem percebi nada do que estavam a dizer. Mas estavam alegres e me alegrei com eles. Os dois meninos que sentam na frente são tão belos que não consigo parar de olhar. Belos-jovens. Um deles está lendo um livro de ensaios de Walter Benjamin. Chic. Acho bonitinho pessoas aplaudirem quando o avião pousa em segurança. Em 5 minutos na cidade, passado com a beleza dos homens de Berlim. Quero morar aqui. 🇩🇪

Pedro De Oliveira Rodrigues

@ Helmholtzplatz





Tulio Costa está em **Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin.** ...

Dia 5: não tenho o que escrever hoje. São Paulo é tão cara que os gastos não mais te surpreendem quando você viaja. A cidade me dá medo porque tenho como referência o Brasil: me assusta essas ruas com luz baixa, esses parques abertos escuros sem grades e sem nada, as entradas dos prédios todas abertas, como se não temessem mal algum, bicicletas mal presas... Alguém corre em minha direção e eu já acho que é assalto. Difícil relaxar. Berlim tem 3,6 milhões de habitantes, parece piada perto de São Paulo. Ficamos muito tempo no transporte público, isso me aflige. Saudades da minha bicicleta... A mobilidade urbana parece ser incrível, numa convivência pacífica entre carros, bicicletas, trem, pedestres, patinetes... tem de tudo. Claramente não tem a velocidade de São Paulo. Não pretendo aqui também fazer comparações de melhor ou pior, mas quem mora em São Paulo sabe que as bixas amam venerar essa capital. Fomos a uma loja chic com artigos de marcas de luxo rs. Acho engraçado. É bom poder entrar nessas lojas sem julgamentos, mesmo sem comprar nada, não há julgamentos. No Brasil é impraticável. Foi legal ver também obras de arte em grandes dimensões. Por fim, é sempre mais fácil optar pelas meias pretas. 🖤 @pedro_d_o_rodrigues @ Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin





Tulio Costa está em **Pergamonmuseum. Berlim, Alemanha.** ...

Dia 6: ascensão e queda de uma paixão, pode ser o título do meu livro. Subtítulo: notas de uma bixa egocêntrica. Vocês comprariam? Não sei o que vestir amanhã. Hoje decidi usar um look clássico tulíssimo: vestidinho de alcinha e paetê. Um dos únicos que eu tenho. Colocamos Berlim abaixo. Se a cidade não propõe looks interessantes, que seja você a propor. Sugerir fazemos o trajeto a pé hoje. Melhor escolha. Estou completamente chocado com o brechó Pineapple Factory. Eu poderia ser aquela bixa latino-americana que abre um brechó em berlim, fala de brasileiros com um certo entusiasmo (os homens brasileiros (!!!) rs) e me chama de skinny bitch! Imagina? Entrar numa loja e ser “chingado”. Ri muito. Foi tão divertido. Fiquei completamente deslumbrado. Todas as marcas que mais amo (margiela, miyake, comme des garçons, yamamoto, vivienne westwood, balenciaga, vetements...) num brechó (?) completamente conservado, as peças todas catalogadas, impec! Estou passando mal até agora. Me impressiona o acesso na Europa. Imagina um estudante de moda fazendo pesquisa nessas lojas? Até da vontade de voltar a me envolver com isso... mas logo passa. Estilistas-artistas que deixaram legado. Eu sempre digo que comprar roupa é um investimento. Depois de 5 anos de uso você conseguiria vender a sua roupa pelo dobro do preço? Se não, talvez seja bom repensar. Isso é sustentabilidade pra mim. Polêmicas. Mas não irei por esse caminho. A cena do menino de vestido é tão estranha aqui quanto em São Paulo. De dia pelo menos. E os europeus são mais discretos ao ficarem desconsertados com algo do tipo. Com exceção de um senhor, e uma senhora, em momentos separados, que me referiram umas palavras em alemão. Eu sabia que era algo negativo, mas como não entendo nada dessa língua, entendi como: UAU!!!! INCRÍVEL!!! Eu inventei uma vida inteirinhaaaaaa para ser feliz com vestido de alcinha e paetê. Mas o que eu queria mesmo era aquele vestido vetements longo estampado floral. Eu seria outra pessoa com aquele vestido. O poder das roupas é demais. Fiquei chocado com o Pergamon e o Neues museum. Ambos comprovam o ideário dos museus europeus impecáveis com as peças que só conhecemos pelos livros de história da arte (importante destacar aqui que visitei o museu como olhar turista e expectador. Não quis problematizar os roubos, apropriação e formas de dominação que fundaram essas estruturas. Sou uma bicha deslumbrada mas não burra) The category is: opulence!!! Comemos um lanche vegano (!) na relva. Ao sairmos, um gajo nos pede orientações sobre a cidade. Estávamos exóticos, foi legal. Ser cool. Depois, comprei alguns básicos para renovar o guarda-roupa. Muita simpatia hoje, até consegui desconto na topman por ser estudante... também gosto deles perguntarem se precisamos (realmente) de sacolas. Dia intenso. As emoções seguiram até o meio da madrugada. Acabamos por ficar deitados, conversando. Em vez de sair pra dançar. Muitas emoções. Intimidade tem dessas coisas.

Obs. Geralmente sou muito cuidadoso com a escrita e revisão destes textos, como estou sem computador e sem tempo, estou indo pruma escrita mais dinâmica e livre. Ignorem as incoerências haha

Pedro De Oliveira Rodrigues





Tulio Costa está em **Berlim**.



Dia 7: é interessante não entender nada da língua. Me interessa muito a leitura dos signos pelos corpos e pelos gestos, e até mesmo pelos modos de fala que eu não consigo entender mas que dizem muito ou tudo. Até arrisco mencionar os contextos e as situações sem duvidar. Me orgulho da minha capacidade de aprender e desenvolver. Da minha atenção aos elementos e da capacidade de entender X juntando A com B. Que dia incrível foi hoje. Caímos num centro turístico hoje. Um memorial sobre os homossexuais mortos/feridos pelo nazismo e um outro sobre o holocausto. Me arrepio ao pensar as coisas horríveis que aconteceram nesse país. Para não esquecer o que foram. É necessário lembrar. Memória. Comemos sanduíches sentados num lugar qualquer. A cidade é incrível. Queria que São Paulo tivesse mais espaços para estar. Pouquíssimas pessoas em situação de rua. Muita gente amistosa também, São Paulo poderia ser um pouquinho mais simpática. Não custa nada e todos saem ganhando Fiquei com a impressão de que os paulistanos copiaram tão bem o lifestyle berlin (contexto eletrônico) que eles conseguiram melhorar. Os looks pelo menos. Muita coisa incrível aqui mas o São Paulo é mais livre, experimental. Serei condenado por essa fala mais verdade seja dita. Amo Brasil! Deveriam exportar os vendedores ambulantes para melhorar essa PARADE. Foi demais. Já amo Berlim também. Estou só defendendo minhas origens. O Deri vai ficar passado com a cidade; espero que consigam pegar um evento se rua. A reflexão que fica é esse manifesto: Fuck a beleza. Fuck a proporção. Fuck a moda. Fuck a estética. Fuck o funcional. Fuck everything!!!! Fuck o bom. O bom não é pra todo mundo e eu quero pra todo mundo. Unfuck the world, diz uma fita adesiva. A CPTM parou aqui ontem. Uma psicóloga nos orientou e praticamente nos levou até em casa. Andamos demais. Uma figura excêntrica no trem. Achei que veria mais. A cidade ama os trapeiros. Caixas de objetos não desejados são deixadas nas portas para que as pessoas peguem o que interessam. Vários sapatos. Peguei alguns objetos do chão hoje. A noite decidimos ir num bar gay. Como conseguem?? A cena é uma caverninha minúscula, sem ventilação. No primeiro o mood era vermelho-cabaré. Barman simpático mas não dava pra continuar. Umas gays bonitas mas mal vestidas: dá pra perder meia horinha. O segundo era mais minimal-chic, mas na mesma estrutura que o anterior. Um pouco mais fresco. Um casal flerta conosco, eram idênticos: carecas, de óculos, barbudos simpáticos. Eles começam a discutir por uma razão que não sei e saem. Senta um novo casal, jovens fofos, deduzo que seja o segundo encontro. Foi gostoso ficar admirando seu romance. Voltamos pra casa meio bêbados falando de nossas vidas. Um jovem bêbado nos aborda, damos risada e não entendemos bem qual é. Na volta, pegamos um catálogo de uma exposição que havia encontrado na ida, continuava lá me esperando: rosa. O dia foi incrível. Já este texto está uma grande merda, estou atrasado pra sair. Fuck everything!!!!

● Pedro De Oliveira Rodrigues Berlin, Germany





Tulio Costa está em **Mauerpark. Berlim, Alemanha.** ...

Dia 8: São Paulo perdeu, Berlim venceu! Supera São Paulo! Supera Tulio! Eu perdi também. Hoje acordei triste pois achava que era meu último dia em Berlim. Estava um pouco de ressaca e queria aproveitar a cidade que tanto me recebeu bem. Minha cabeça dói as vezes, não estou bebendo água suficiente. O look de hoje é um tradicional tulissimo: vestidinho de alcinha, meias combinando e boné... A cena do homem de vestido não é comum aqui, nem de dia, nem de noite. Acho que nunca fui tão elogiado numa cidade, nunca fui tão feliz. Cada sorriso, cada aceno, cada comentário positivo era uma resposta de que estou no caminho certo. Esse look é meio bobo, todo meu 'styling' é bobo e mal editado, mas é algo que só eu posso fazer, uma pesquisa de 28 anos. Que alegria! O sol escaldante queimava a pele: are you a cop or what? Delírios. Incrível esse free market no mauerpark; coisas que são difíceis de encontrar no Brasil aqui tem a baldes, vendem por quilo. Até perde um pouco a graça. Nada me deslumbrou completamente, exceto os kimonos vintage. UAUUUU! Tive que investir, é muito autêntico. Também me rendi a umas tendências de moda que já saíram de cena. Eu gosto de 'usar a moda' quando ela já foi por duas razões: os preços ficam menores e eu consigo assimilar se aquilo faz sentido pra mim. Apesar que, por 5 euros, nem precisa fazer tanto sentido. É só experimentação. Até as famílias tradicionais e pessoas que riram de mim eu levei com positividade: devemos trazer alegria pro mundo. Se não tem nada de bom a dizer, opte pelo silêncio. Voltamos a casa para comermos umas sandes e aproveitei para experimentar as peças novas. Decidimos ir a Discoteca: domingo as 3 (da tarde!) nos alertou a bicha do brechó chic. Em choque! Na fila, por um momento, achei que não nos deixariam entrar. Imagina, uma bicha de tule bordado no meio daquele cena dark-gótica-fetichista. Adorei o modo como o hostess aprovava ou reprovava as pessoas: um simples aceno! In ou Out! E eu estava me sentindo tão out out out out out que virei In. E não era só uma questão de roupa... mesmo achando isso incrível aqui: roupas de andar na rua não são permitidas; seja criativo, experimente, é o que recomendam. E acho um respeito com quem se veste. Se vestir é uma prática incrível de expressão. Era uma questão postura ética-política. Também não é permitido fotografar. As cameras dos celulares são bloqueadas com etiquetas adesivas, e isso só fomenta o imaginário do local, que é surreal. Fiquei passado. São Paulo perdeu, Berlim venceu!!! Em vários momentos eu olhava pra mim mesmo e me reprovava! Mas eles estavam amando: homens e mulheres juntos!!! Encontrei os meus, pessoas que não devem nada para os outros, apenas são. Entendi que me senti estranho pois essa não é uma realidade comum a mim: apesar de não ter nada a justificar, é como se 100% do tempo eu tivesse que estar preparado para algum ataque. Ali não. A liberdade me deixou estranho. Era livre e era mais um, mesmo sendo tratado como especial. Mas a gente aprende rápido. Ao contrário de São Paulo, não tem carão, e o flerte rola solta na cidade. UAU. Já disse isso e considero um grande feito me sentir atraente usando vestido. Sim, a bixa se acha e está voltando pior. Não temos tempo a perder. Sejam utópicos! 🇩🇪 Pedro De Oliveira Rodrigues





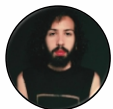
Tulio Costa está em **Soho House Berlin**. ...

Dia 9: eu chorei todos os dias nesta viagem a Berlim. Todos. Por dentro e por fora e por motivos diversos. Quando estive com minha mãe no Cristo Redentor ela me disse emocionada: “eu nunca imaginei que chegaria até aqui” essa foi minha sensação nessa viagem. Nós sonhamos muito pouco, por isso nossa vida virou essa catástrofe. Nos habituamos aos restos, por isso temos esse presidente de merda. Berlim era uma cidade pra se ler em livros de história. E tem memória em cada ponto da cidade. É muito dura a despedida, o rompimento.

Já consigo ler nas manchetes “a dama de ferro, rainha do gelo, obcecada pela carreira, se separa mais uma vez...” Atrás de mim no avião uma criança maravilhada descreve as cenas que ela vê. George Perec mirim. É tudo tão lindo!!! Ela exclama. Lembro do Pedro impressionado com o busto da Nefertiti: “me impressiona a capacidade humana de fazer coisas belas”. Beleza Real querido!!! Mas beleza inventada é boa também. Sou muito grato por tudo o que a vida já me deu (espero um dia poder retribuir) e por lidar com a minha vida desta forma, Madre Teresa de Calcutá. Vendo o lado positivo de tudo, balanceando tudo o que acontece... Pois é isso: juntamente com a invenção de uma vida inteira para ser feliz é necessário desmistificar todos os nossos ideais, um a um, se não, não há hipótese de felicidade. Adoraria desejar que as coisas positivas a nós, e imaginar que tudo será mais fácil, mas não será. Nem pra mim, nem pra ti. Mas estou me preparando para voltar mais forte ao Brasil. Me veio essa música na cabeça: “Quem sabe isso quer dizer amor?”. Muito amor eu sinto.

Obs. Tem sido uma loucura essa coisa do diário; mas estou aqui firme e forte tentando não julgar minha escrita e minha prática, sem deixar de aproveitar a viagem. No museu Hamburger Bahnhof: “Art is a mixture between concept and discipline”. I Agree 🍷@pedro_d_o_rodrigues @ Soho House Berlin





Tulio Costa está em **Café Vitória Porto, Distrito do Porto, Portugal.** ...

Dia 10: Não sei o que escrever hoje, estou num mix de cansaço e leve ansiedade. Está me começando a me incomodar essa ansiedade do não saber esperar. Deveria ter escrito um projeto mais deixei pro final mais uma vez. Estou de volta em Portugal, Guimarães. Revisitamos as comprinhas da viagem. Me dei de presente dois objetos “de luxo”: uma lapiseira Alemã e uma “campainha” para bicicleta de aço Japonês. Posso usar o termo buzina nesse caso? Ou Sino? Sei lá. Estou cansado para pensar nas palavras adequadas. Aliás, o que é adequado? Seguimos pro Porto mais ao fim da tarde depois de um almoço biológico, em “brasileiro”, orgânico. Arroz com cogumelos. Quando nos damos conta do que é ser Bixa e suas questões, percebemos um lugar de liberdade e aflição que é bastante triste. Ética Bixa - Paco Vidarte - N-1 edições. Leitura obrigatória. Somos bixas antes de sermos qualquer outra coisa. O Porto está melhor do que era anos atrás. E Já consegui reaver a beleza dos homens portugueses. Essa coisa da moda e globalização 'mete-me impressão'. Acho estranho uma gay em São Paulo, Berlim e Porto usarem a mesma roupa. E isso deve seguir pra outras cidades também. Em contrapartida, já não sei se a busca por uma identidade ou estilo é o caminho. Aliás, não é. Global e Local; glocal; termo um pouco antigo de quando estudava moda e pensava nessas questões para desenvolver as “coleções” para aqueles públicos-alvos fictícios que a academia ama utilizar: classe meia alta, mulher viajante, bem sucedida, com filhos e marido e o caralho a 4. Me poupe, se poupe, nos poupe. É ofensivo isso. Falta inteligência. Me entristece as gays que pararam no GLS! Juro que faço um esforço para assimilar e entender mas... enfim, tentarei não julgar, acho que cada um constrói a felicidade como pode e sabe até onde deve chegar. Mas incomoda a Madre Teresa. Me sinto bastante doutrinado pelo Paco Vidarte. Vim para esta viagem em busca de algumas respostas e estou as tendo: Não temos tempo a perder! Nenhum! Não pesquisei a fundo e nem sei exatamente o que configura o DECOLONIAL, mas sinto que minha experiência aqui tem sido em parte regida por esse viés. Nada será como antes. AUSÊNCIA. E volta a bixa problematizadora-problemática! (Risos altos!!) Mas prometo ser menos problemática desta vez. Falei de minha pesquisa com um artista que conheci aqui anos atrás... Nem tinha dimensão do que era “arte” quando estive aqui antes e agora estou eu enfurnado, pé dentro-pé fora; nesse métier. A sua exposição Preto e Branco reverberou em mim uns 4 anos depois... maluco isso, né? Arte, estética, linguagem, sadismo e masoquismo... Fantasiar ou vivenciar? Nesse caso, sadismo. Ele ouviu com atenção minhas colocações e me deu umas referências e eu tentei defender São Paulo como uma boa cidade a se pesquisar. Pérolas aos Porcos: sobre São Paulo e seus habitantes. Estou cansado. O meu rosto fica todo torto quando dou risada. Mas me soube bem aquele vinho branco. Acho que eu cresci um bocado destes anos para cá. Vida longa aos artistas!

👤@pedro_d_o_rodrigues @conceicaorodriguesverde @ Café Vitória





Tulio Costa está em **Guimarães**. ⋮

Dia 11: passei o dia todo escrevendo um projeto e dei uma pausa a tarde para corrermos no mesmo parque que corríamos 6 anos atrás. Ele lembrou-se do ponto onde eu havia desistido de correr na primeira vez. Hoje sou mais atlético. Na reta final sempre apostávamos corrida: somos competitivos. A noite ceviche, champanhe, figos frescos maduros com mel, guacamole, bulgur, e de repente: “quero ficar no teu corpo feito tatuagem / que é pra te dar coragem / pra seguir viagem / quando a noite vem / Quer ser a cicatriz risonha e corrosiva / Marcada a frio, a ferro e fogo / Em carne viva.”
Projeto enviado. Eu amo um homem. 📧@pedro_d_o_rodrigues





Tulio Costa está em **Príncipe Real**.



Dia 12: minha cabeça fervilha amanhã quando acordei. Tive infinitas ideias de escrita mas não sei se lembrarei delas. Acordamos bastante atrasados para pegar o comboio até lisboa. Culpa minha em partes, mas estou fazendo um exercício de não me sentir sempre culpado. Pelos primeiros sinais Lisboa, definitivamente não é minha cidade. É muito turística. Em determinado momento durante as caminhadas eu pensava em tristeza e pessoas tristes: qual será a cidade mais triste? Tenho tido minhas preocupações mas nenhuma delas envolve tristeza. Difícil ser triste comendo postas de atum e gelado italiano. Mas é possível. Existe algumas boas vantagens em ser brasileiro. Para não esquecer quem somos. Desaprender. Inventar uma vida inteirinhaaaaaa para ser feliz. Levei uns belos escorregões nessas pedras portuguesas: bonitas mas perigosas! A cidade poderia ser mais pedestrian. Adorei a Mariana. Temos o mesmo perfil de humor, consciência política e autoironia. Importante rir de nós mesmos. Bixa; paneleira é o que eu sou. A salada e o vinho verde me soube muio bem. Dormi como um anjo hoje; um anjo que sou. 🍷@pedro_d_o_rodrigues @ Príncipe Real





Tulio Costa está em **Lux Frágil Lisboa, Portugal.**



Dia 13: é incrível o quanto somos conservadores. Na primeira oportunidade que temos para destilar um bocado de nossa burguesia isso acontece. É chocante! Pior de tudo é que não nos damos conta dos bárbaros que somos, dos comentários dissimulados, olhando só para nosso umbigo. Cadê Consciência de classe? Distorção da consciência. E da classe. Ontem me identificava e agora não mais. Me dando o direito de mudar de opinião a cada 15min: mas sem bipolaridade ou esquizofrenia. Um único flerte até o momento, no restaurante. Um homem de vestido. Risadaria no metrô. Nenhum desejo de habitar essa cidade. Lisboa é decepcionante e cafona. Assim como foi o MAAT. A luz da cidade é tão forte que não consigo abrir os olhos. Pérolas aos porcos. Chilique de casais heterossexuais: ciúmes públicos. Me poupe. Se poupem. Héteros são uma merda mesmo, né? Socorro! Queimemos 80%!!! Saldos. “Queima de estoque, fogão na promoção”. Lisboa me faz venerar São Paulo. Ontem conversamos sobre racismo e homofobia em espaços de trabalho. Na porta da discoteca, o segurança passa uns valores absurdos para um grupo de rapazes gringos negros que desistem de entrar. Portugal é racista. Nos deixaram entrar de graça. Segunda vez que isso acontece em espaços elitistas com esse vestidinho de alcinha Pierre Cardin: Viva Nina Porto! Viva a audácia! O ambiente é heterossexual e hostil. Meu rosto congela. É a forma como meu corpo reage a situações de tensão: congela. Existe uma coisa da tensão nos espaços públicos e coletivos que só o brasileiro entende. Meu semblante fica fechado e meu pescoço fica tão duro que preciso mentalizar o relaxamento. Pedimos uma cerveja. A mais cara que pagamos até agora. Ficamos na lateral e eu tento ler o espaço. Aflição. 3 pessoas, eu digo 3 pessoas em menos de 15 minutos, vem até nós com ar simpático (o que é sempre suspeito pra mim) perguntar discretamente sobre drogas. Um deles até fingiu-se de gay para melhorar a dinâmica. E um amigo oacompanhou com “tics paneleiros” (que eles devem aprender nas telenovelas): Oi??? É real isso??? Não estou a perceber!!! Isso só havia me acontecido a 10 anos atrás em Londrina, quando ia montada pra balada e as gays paulistanas apareciam por lá e queriam algo mais empolgante. Pra decepção geral eu sou um tanto quanto careta. Uso roupas ousadas para disfarçar um pouco. Interiorano. Ordinário. Fiquei em choque. É foda! É constrangedor! Mas não quis estragar a noite. Fomos a pista dançar. A música era fraca. Depois de Berlim a fasquia está bem elevada, entendemos isso como problema. As gays se aglomeram no meio da pista, me sinto mais em casa agora. Algumas gays arriscam o flerte. Estou acompanhado. Uma gay bonita elogia meu estilo com um gesto meio italiano: “mamma mia!” Repete duas vezes. Eu agradeço com outro gesto. Duas pessoas, um menino e uma menina, perguntam onde comprei o vestido: só tem no Brasil! Vejo um grupo rindo e comentando do vestido. Em que ano estamos Lisboa? Outras duas elogiam minha atitude. Saldo mediano. Lisboa deve ser a cidade mais cafona que já visitei. É deprimente o descuidado com a vestimenta e a vulgaridade assumida. Mas como eu disse num dos textos anteriores, se a cidade não te apresenta grande coisa, que seja você a interessância do espaço. Acho que essa palavra nem existe mas eu gosto já dela! Kkkkkkkk. Deixa viu: Interessância e Lisboa. Uma gay dança com a raba no chão no meio daquela gente mesquinha: aplausos. Tava bem doida a bixa! Por fim demos umas boas risadas de tudo aquilo. Vou apresentar Gabriel é uma ficção em outubro na unesp. Vida longa aos homossexuais!!! @pedro_d_o_rodrigues @Lux Frágil





Tulio Costa está em **Osteria cucina di amici, Lisboa, Portugal.** ...

Dia 14: sinto que perdi o Timing da escrita de hoje e, agora a noite, me bate um pouco um cansaço. Mas o que eu queria dizer era sobre as experiências das viagens ou melhor a viagem como experiência. E a importância dos referenciais que são além das nossas realidades e que, de certo modo, nos ajudam a configurar um ideal de bem viver. Uma comida italiana impecável ou um vestido envelope de seda. Precisamos re-sensibilizar nossos corpos para reivindicar o que é nosso. Acesso. Nos privar do que é bom é a forma mais cruel de colonização, pois começamos a nos habitar com o mínimo, o básico, qualquer coisa para não morrer de fome e frio. Não podemos naturalizar a falta de acessos. A vida é boa. Fantástico. Não deixem nos esquecer disso. Uma senhora de idade avançada fica chocada com o meu look, que considero bem basiquinho: preto/vermelho/cinza. Também tenho pensado nas artes produzidas em outros países e na relação com alguns artistas contemporâneos brasileiros. Trabalhos bastante similares... será que eles se conhecem? Copiaram os trabalhos uns dos outros? É possível ser feliz o dia inteiro? Hoje foi. Gostaria muito de detalhar os prazeres daquele restaurante italiano... mas perdi o timing. Me perdoem por hoje. 🇧🇷@pedro_d_o_rodrigues @ Osteria cucina di amici

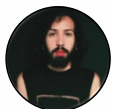




Tulio Costa está em **Carnide, Lisboa, Portugal.** ...

Dia 15: me despeço de Pedro e Conceição no metrô. O look do dia é menino-meigo. Pedro me olha com sorrisos alegres. É estranho estar sozinho quando você condiciona a sua vida a 2 (ou a 3 nesse caso). Dei umas boas gargalhadas ao chegar no quiosque; ao estilo brasileiro. Sou bem brasileiro. Paulista por ser um bocado mais metido e brasileiro e latino-americano. Me sinto tão grosseiro perto deles mas Conceição disse que sou elegante. Ao mesmo tempo sinto que não sei me comportar. É meu lado rebelde. Sei mas não quero. E as vezes defendo algumas coisas baseando na minha memória, teimosia ariana rs. Claramente confirmo os dados logo depois pois não sou bom em sustentar inverdades além daquelas que eu mesmo inventei. Ficarei mais uns dias em Lisboa. Sigo sozinho para a casa de uma amiga brasileira. Fácil de chegar mas entro em pânico quando ninguém atende a campainha. Tento encontrar um café e peço o wifi. Tomo um imperial enquanto espero. Ela chega tempo depois. É bom encontrar um brasileiro legal para compartilhar as aflições brasil-portugal e portugal-brasil. Defendo minha pátria claramente, mesmo as condições não sendo as mais favoráveis. Seguimos para uma feira local com atividades folclóricas. Não é muito a minha onda. Mas conversamos sobre tanta coisa... quais os limites do desejo para com o outro (Lacan)? Até onde estamos dispostos a abrir mão em pró de algo futuro? As aflições da juventude para com o ser adulto (?). Como pensar nossa identidade em relação a uma localidade que não é a nossa? Memória, afeto e história no pensamento decolonial. Falamos como a arte pode ser um ponto fundamental para o pensamento de si. Ela é da psicologia. Rememoramos os tempos da AIESEC e suas problemáticas que só conseguimos observar hoje a distância. Sinto um quê de tristeza. Seu namorado é muito educado! Um brinde aos portugueses educados que me tratam bem. Duas senhoras dona de barracas na feira brigam: a da sandálias e a da pipoca. Uma acusa a outra de não ter o direito de estar ali por não ter pago o espaço... superem o capitalismo minha gente!!! Nem as sandálias nem a pipoca são tão boas assim. Porquê estamos demorando tanto para pensar num outro sistema de produção e economia? Ela é muito meiga... as pessoas que nos conhecem pelo Instagram não sabem de nada do que acontece na prática. Ela fica curiosa sobre Gabriel. Colocou uma fronha rosa no travesseiro do meu quarto e pediu para pintar o prédio de rosa também! Muito chic essa recepção a la brasileira. Lembramos dos tempos de Londrina também. Saudades do Fábio e da Paulinha. Saudades de Gabriel e do Juan e do Miguel e do Pedro... principalmente do Pedro... nem sei o que escolher no mercado sem o Pedro... é louca a capacidade desses homens alterarem nossas vidas - pra melhor sempre (no meu caso)! - e eu adoro seus nomes genéricos. Não tenho pensado no Brasil nem no meu trabalho. Casas agradáveis e iluminadas com vista para a natureza, tenho sorte. Primeira vez que durmo sozinho nesta viagem. Estava exausto. As vezes nos esquecemos de dormir quando viajamos. Minhas unhas estão crescendo. É a única parte do meu corpo que não gosto tanto. Ouço barulhos a noite, do vento talvez. Durmo com as luzes acessas e acordo de madrugada para apagar. Dormi mais de 12 horas. Quantas coisas para um dia que eu não fiz nada. Agora, aqui sentado confortável enquanto escrevo esse texto ouço as plantas do meu lado esquerdo fazerem barulhos... acho que estou um pouco doido. 🇵🇹 Pedro De Oliveira Rodrigues @ Carnide, Lisboa, Portugal





Tulio Costa está em **Finalmente Club, Lisboa, Portugal.** ...

Dia 16: Hoje eu queria usar rosa. Sabia que o look não era o mais adequado, pois seria o dia mais quente da semana mas insisti mesmo assim. Eu estou bem sensível nessa viagem. Chorei pelo Pedro, chorei pelo UberEATS, chorei por estar aqui com uma amiga brasileira. Eu chorei pelo rosbife. Mas não era só sobre o rosbife, era sobre tudo o que ele simbolizava: miséria de uma classe dominante e gananciosa. Recebi meu primeiro, e talvez único, elogio na rua, de duas gringas, alemãs deduzimos. É legal essa coisa de elogiar os looks alheios, vou incorporar quando voltar. Eu senti que ensinei algo para berlim. Quando eu me visto assim eu sei que estou ensinando algo para São Paulo e Lisboa. Em Berlim é diferente. É como se fosse o auge de uma vida. Posso morrer agora mas não quero. A europa faz isso comigo, eleva a fasquia para eu me adaptar depois. O dia foi tão incrível e passou tão rápido. Estou de ressaca por isso não consegui escrever nada antes de agora. A Laila foi incrível!!! Adorei conhecer a cidade por ela e principalmente conhecer mais dela e de mim mesmo em nossas conversas tão ricas. Não esquecerei tão cedo o dia de hoje, pelos litros de cerveja que bebemos, pela reparação histórica rs, e por me sentir vivo numa balada gay que abre às segundas-feiras com show de jovens drags: parabéns lisboa. Um pontinho ao menos. Estou exausto e decidi ficar mais um dia. Ontem baixou a bixa brasileira em mim rs não faço a mínima ideia do que isso significa mas me diverti. Não sou brasileiro sou paulistano. Chorei e me diverti. 🍷@lailaalemos @ Finalmente Club - Página Oficial





Tulio Costa



Dia 17: me sinto numa cena de filme. Portugal-cinematográfica, obrigado por me tratarem tão bem.





Tulio Costa está em **Mykonos, Greece.**



Dia 18: Minha preocupação está em viver o que nunca vivi. Experimentar o que não me é permitido. E me joga nesses enlaces cinematográficos que Portugal me proporciona desde o primeiro momento. Hoje me despeço de Lisboa. Poderia ficar mais um dia, não visitei os meninos. Quem imaginaria hein? Essa cidade dando a volta por cima... mas preciso também colocar minha responsabilidade nesse feito. Simpatia, abertura e um jeito de estar "dos homens do norte". Acharam que eu fosse português, do norte. Não sei exatamente o que isso significa mas pareceu positivo, mas sou só (sic) uma bicha brasileira, paulista metido a besta, fudida, que esta recebendo tanta coisa boa ao mesmo tempo que não está sabendo lidar... O Brasil não tem sido necessariamente generoso comigo, e de certo modo eu desaprendi o que é bom. E reaprender o bom não é tão simples quanto parece, não é só usufruir e por a vida a caminhar. Responsabilidades. Que situação. Claramente a liberdade tem seus preços: me sinto bem, me sinto mal, só tenho evitado me sentir culpado. Sinceridade e melancolia são duas características dos portugueses assumidas por eles próprios. Talvez eu tenha um pouco da primeira e tenho evitado a segunda. Assuntos intensos, profundos. Gosto da qualidade dos diálogos que tenho aqui. Não sei porquê insisto nos brasileiros que me tratam tão mal, devo ter minha parcela de culpa. Amo Brasil, mas passei a gostar um pouco daqui. Sensível demais - versão Maria Bethania. Canivetes, peixe a beira mar, mousse de manjerição com morangos, vinho branco (uma taça apenas, passei dos limites ontem). Agora, no trem, como pizza amanhecida de berinjela e courgetes e queijo de ovelha curado, foi o que consegui pegar na geladeira, estava atrasado. Gelato al pistacchio. Supresa na plataforma: não perdi o trem. Quero chorar. Estou triste por estar feliz. Eles tiraram tudo da gente, até a possibilidade de felicidade. Mas essa bixa-cadela-viralata vai inventando a felicidade a cada migalha que me dão (claramente terminei de ler o livro *Ética Bixa - Paco Vidarte*, recomendo fortemente!!! Comprem hoje - tem PDF online também - esta automenclatura fará sentido após a leitura rs eu juro!). Acho que algumas coisas só são boas porque tem data pra acabar, por isso as viagens são o que são. Faz sentido expor minha vida assim, desse tanto pra vocês? Texto Autocensurado. O mundo da volta. Não sei se voltarei melhor ou pior. Estou melancólico. Viajar é demais, reprograma nossas insignificâncias. E como somos apegados as nossas insignificâncias... Fui numa exposição de arte contemporânea inteira rosa. Saudades do Gabriel. Em nossas conversas, mesmo o mais absurdo parece tão natural. É muito boa a sensação de alguém gostar de você. De alguém demonstrar gostar de você. Alguém que você não espera, aquele tal, gostar de você com vestido e tudo, mesmo você dizendo para não se apaixonar. Sabe? Eu avisei. Eles tiraram tudo de mim. Adoraria ser uma dessas bichas que jogam tudo pro alto e a vida segue, como eu aconselho a vocês e na minha prática pessoal sou um tanto mais pés em ovos. Cheguei no ápice da sensibilidade nessas férias. Trabalhos atrasados. Roí todas as minhas unhas na viagem. A vida é muito boa! eles dizem.

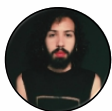




Tulio Costa está em **Castelo de Guimarães**. ...

Dia 19: Coloquei uma roupa vibrante para me dar um pouco de energia, estava um pouco down. Ontem recebi no Instagram um lembrete de 2 anos de UberEats. Eu fiz de tudo para me sentir vivo, livre e independente. Minha mãe abdicou de tudo para cuidar de mim e de minha irmã. Poderia dizer que este momento foi um divisor de águas na minha vida, mas pensando agora, eu tenho uma sensibilidade tamanha para pensar que qualquer outra vivencia também foi divisora. É isso o que me motiva viver, essa sensação de que estou na minha melhor fase sempre. Não tenho apego ao passado, mesmo tendo um excesso de memória para coisas que não deveria mas esqueço algumas coisas que só me dou conta quando me relembram. Coisas espaciais. É claro que alguns marcos são mais significativos que outros, como minha primeira experiência em Portugal e a experiência do UberEats, que hoje me faz chorar, num mix de sensações. O mundo da volta. Toda essa discussão que está sendo abordada hoje sobre a terceirização de trabalhos e a ausência de posição de “empresas modernas de tecnologia” eu vivenciei na prática e fui bem sucedido. Mas a questão não é essa, a questão é: O que diferencia um garoto de programa indiano e um brasileiro em Portugal? Ontem eu revi Beatriz, uma vizinha aqui do apartamento onde estou hospedado em Guimarães. Beatriz morava com Luisa, uma amiga muito querida, que faleceu a uns dois anos, não me recordo. Luisa era uma das pessoas com mais desejo de vida que conheci aqui. Livre, independente, viva. Já tinha rodado boa parte do mundo e me contou as histórias de quando iam pra Holanda, Dinamarca, Suíça* (ou outro país daquela região, não me recordo ao certo) colherem framboesas nas férias, ela e outros professores para complementar a renda e aproveitavam para viajar uma semana pelo país. Fico emocionado. A vida é muito volaz. O que Beatriz e Luisa não sabem é que elas mudaram completamente a vida de uma jovem-menino-bixa-do-interior-do-Brasil, elas me ensinaram beleza. A minha própria. Toda vez que abria a porta para atendê-las, Luisa me elogiava como se eu fosse uma estátua de mármore grega. Eu nunca havia me sentido bonito até então. Me achava interessante, diferente, mas não bonito. Elas repetiam tanto aquilo, e eu ficava completamente sem graça, tímido, com aqueles elogios gratuitos, que em determinado momento eu comecei a acreditar. A INVENÇÃO DA BELEZA. E aí o resto vocês já conhecem, virei essa bixa abusada, descontrolada, sem limites. Ontem Beatriz refez essa cena, seguido de minha timidez e abraços e beijinhos. Como ela pode gostar tanto de mim e me conhecer tão pouco ao mesmo tempo? Me sinto uma farsa por saber que posso desapontá-la. Me ofereceram um quarto aqui na cidade, já tenho um espaço para aqui viver caso seja meu desejo. Quero trazer minha mãe. Conversamos sobre Brasil-Colônia. Ninguém, além de nós próprios, deve controlar nossos corpos. Nenhum padrão vigente deve configurar quem nós somos ou inventamos ser. Superemos o perfeito. É um exercício constante não controlar o corpo alheio. Fui pedido. A roupa do casamento está escolhida. Comemos um Tajine de peixe delicioso e brindamos com espumante tinto presente de um desconhecido. Tenho defendido assuntos importantes, meus amigos brasileiros ficariam orgulhos, pois eu também estou: Viva a expressão dos corpos, um brinde a Luisa! 🇳🇵 Pedro De Oliveira Rodrigues @ Castelo de Guimarães





Tulio Costa está em **Serralves, Porto, Distrito do Porto, Portugal**.



Dia 20: Uma portuguesa sensual bronzeada com vestido envelope transparente e abertura frontal prolongada. 3, 6, 9, 12, 15 luminárias defronte ao painel de espelhos: 6 x 12 pequenos, 12 grandes. O rapaz magro com tatuagem de beijo no pescoço pisca para alguém que não vejo. Duas meninas discutem a relação com ar triste, uma beija o braço da outra. Três rapazes sobem se agarrando pela escada: héteros. Cabelos de mauricinhos sem fim. Duas horas em um centro comercial e me baixa George Perec. Eu perdi totalmente o timing para a escrita deste texto, não esperem grande coisa. Pior que o dia foi surreal e estou aqui no dilema de escrever que fracassei e não escrever nada ou tentar retomar as memórias de 3 dias atrás para narrar qualquer coisa de jeito. DR, choro e Cigarettes after sex tem sido a base diária desses últimos dias. Seguimos para Serralves, finalmente exposições de arte de jeito. Estou sendo injusto em partes porque no museu CHIADO vi uma exposição muito bem-acabada e toda rosa, isso me alegrou, mas essa fundação é realmente muito bela e tem uns trabalhos muito bonitos de se ver. Ligia Pape inclusive. Olafur Eliasson sambou com aquela película espelhada que a gente nem sabe como está ali; só dizem para não tocar pois é frágil, e tocamos, obviamente. Fiquei aflito. Mas era demais. Demais. Obra com cara de coisa cara. Haha; Não tem no Brasil. Seguimos para o quarto que alugamos para a passar a noite. Fomos atendidos por uma bicha brasileira absolutamente chapada. Acho que nada irrita mais alguém que mora em São Paulo que um atendimento lento. Não estava naquela vibe. Fiquei com um mix de sensações também sobre aqueles modos de estar e o profissionalismo. Questões pessoais sobre PROFISSIONALISMO. Rimos depois da situação no quarto, sem ar condicionado, com decoração duvidosa e acabamento precário.

Fomos pra um jantar de aniversário, de um casal de designers que conheci aqui anos atrás. Imaginei uma festa moderninha com pessoas descoladas e cai numa festa tradicional classe media portuguesa. Eu usava um vestido preto longo, o de sempre, e a jaqueta de cobra que o Rex me deu. Estava claramente descolado entre os casais, e crianças, branquinhas, limpinhas e 'bem educadas'. No fim, um outro casal veio a ter conosco e iniciamos uma conversa, foi bacana a simpatia e a abertura. Gostei da menina. E dos pais do aniversariante, austríacos. Lembrei-me do Friedrich, saudades dele. Em roda, conversavam, em inglês, sobre globalização e os assuntos envolvendo as cidades e suas transformações. Mencionando eventualmente o Brasil. Eu fiquei em silêncio atento. Tomamos Hendricks. Comi porco e vegetariano. Sobremesas mil, bolo de chocolate da Conceição, o melhor sempre. Simples de tudo. O difícil é ser simples. Partimos para uma noite homossexual no Porto. O primeiro, um bar Gay-friendly, vezes mais gay, vezes menos. Acho curioso o modo como as pessoas se sentem a vontade para tocarem meu corpo quando uso esse vestido. Nesse dia foram só mulheres. No segundo bar, o publico era de idade mais avançada: carão, falta de interação, musica datada. Fizemos uma brincadeira para escolher os TOP 3 da noite, versão apocalipse. É maluco pois, ao primeiro momento, você olha e está tudo ok. É um padrão 'agradável'. Mas quando você começa a observar as nuances da branquitude, parece que não tem uma dentro. Dançamos um bocado, mas sentei ao som das musicas brasileiras. Trem das 11 e burguesinha não dá nesse contexto. 2019. Observei os rapazes sambarem. Fui abordado por duas pessoas numa conversa estranha sobre meu vestuário. Tentei ser respeitoso até a segunda pergunta, mas achei mais sensato me afastar, pois o caminho estava indo pra onde não deveria. Odeio ser rude, mesmo quando as pessoas precisam. Prefiro fazer o papel de indiferença e evitar os conflitos. É chato falar o obvio. Sinto que voltou a bixha problematizadora-problemática. Vou tentar amenizar (já disse isso em outro texto, mas agora é sério! Haha). É muito acessível as baladas e bares aqui, você paga um valor baixo de consumo obrigatório, isso facilita a circulação noturna e propicia uma boemia que é bacana. Pessoas interessantes nas ruas, mas nos lugares fechados nem tanto. Deveríamos ir embora mas arriscamos uma último danceteria: uma baladinha de bichas jovens. UAU! A juventude realmente sabe pra que veio. Beleza, abertura, interação. Uma travesti toca meu peito e num ato de silencio e inexpressão me dá seu aval. Respondi no mesmo tom. A galera ficou mais empolgada com a roupa e nós também. Um rapaz, no segundo andar, numa dança ultra sensual, tenta me seduzir fazendo gestos felinos. Uma rara incrível. Foi muito divertido. Seguimos a pé pra casa. 📍 @pedro_d_o_rodrigues @ Serralves





Tulio Costa está em **Casa da Música (Porto, Portugal)**



Dia 21: enjoy the silence. @pedro_d_o_rodrigues @ Casa da Música





Tulio Costa está em Fafe.

...

Dia 22: Minha cabeça não para um segundo. As vezes consigo sentir ela fritando, criando essas conexões malucas de referencias que hoje em dia consigo compilar em textos como esse ou em coleções (como o rosa) e isso acaba me apaziguando um bocado. Expressar minha relação com o mundo. Senão a gente surta. Fazer para não enlouquecer e antes feito que perfeito. Amaria entregar qualquer coisa e seguir a vida, mas sou demasiado exigente, comigo mais do que com os outros. Não acho que devemos exigir nada dos outros, o que cabe a nós é alterar os modos de relações caso seja necessário. A ideia de perfeição mais prejudica que atrapalha no fim das contas. Desfaçamos-nos todos os ideais para sermos um bocado mais felizes. Choro e DR todos os dias. Antonio disse que se 99% das pessoas te dizem que você é uma coisa, é porque talvez você o seja mas não quer aceitar. Mas é difícil lidar com o autoconhecimento e fazer isso virar algo maior e positivo e construtivo. Esperança de uma vida inteira ser alguém melhor. Eu mesmo me considero uma farsa, uma grande farsa! Anulando boa parte da minha natureza em prol de um bem comum, mas estou bem assim. Até beber tem me dado problemas físicos. Meu corpo está reagindo contra minha vontade em prol de mim mesmo. Que doidera. Antonio fala baixo e com tanta sabedoria, eu consigo perceber que houve uma mudança drástica de posicionamento de vida ali. Foi isso o que me cativou: saudades de nossas conversas no minhocão... lembro a primeira vez, os flertes e tal... eu tive que voltar a bicicleta e iniciar a conversa, mas isso passado uns 3 dias, era a noite, eu voltava do trabalho. Ele também e estava sentado na mesma posição. Saudades dele. Mas a questão é que hoje foi o dia mais temido da viagem: conhecer a família do noivo. Reconhecer na verdade. haha. Já havia tido uma experiencia apavorante anos atrás, mas agora tudo correu mais tranquilo. Que delicia esses almoços de família tradicional para celebrar mais um ano de vida da matriarca. Ri muito! Muito mesmo!!!! Lembrei da minha família, anulando todas as outras divergências: reis e rainhas do shade. Era farpas pra todo o lado: Alphaville/Al favela. Claramente entrei na onda. Chorei de rir. Chorei de rir no meu look chiczinho comportado bom moço de família portuguesa conhecendo os pais do noivo. Foi demais. Já disse que bebi demais? Acho que bebi todos os dias dessa viagem: vinho verde, vinho branco, Champagne, cerveja, gim, e uma cachaça deles que não sei o nome e que é muito forte... Pedro, qual é mesmo o nome daquele sobremesa francesa da festa? Lembrei. Bavaroise. Foi fixe. Fiquei um pouco alto mas mantive a compostura, não poderia envergonhar minha nação. A noiva partiu o dente da frente: brindemos a Madonna dos pobres! Completamente sem limites essa família. Depois falam dos brasileiros!!! (RISOS ALTOS!!! ALTÍSSIMOS!!!). Me divirto. Fui aceito pela família. Muitíssimas reflexões nesta viagem. Ciúmes do Gabriel, imagina? Pedro me ensinou o mais importante: sonhar grande e sonhar belo: a base de todas as coisas. Acredito que o ponto central de todos estes conflitos estejam mais relacionados as nossas semelhanças que em nossas diferenças. Não sou grande fã de espelhos. O jantar foram sobras, com sopa de beterraba e feijoada vegetariana bio. ALL BIO. Saudades de comer uma comida ordinária, mas logo passa. Vesti um look excêntrico 'Prada' para a volta noturna. Minhas referências de moda são muito limitadas... Geralmente fazemos uma caminhada pós-jantar. Nem reparei no envoltos pra variar, mas achei um clipe no meio do Breu. Um olho é um olho. Pedi para fazermos o trajeto de anos atrás, passando pela ótica antiga e pelas lojas com roupas caras para "jogador de futebol", sabe qual é? Aquela com roupas de preços exorbitantes e logos em todas as partes, para não deixar dúvidas. Cafonérrima a loja e a vitrine. Mas salvamos o casaco de tricô Valentino incrível, a bota "de papel laminado dourado" a la Margiela, mas que é da Yves Saint Laurent, e a bota cowboy da Off-White (não entendemos essa bota na loja porque, aparentemente não tem público pra isso na cidade, enfim). Sentamos para tomar café. Na volta, me dou conta de que estou utilizando palavrões em excesso: bagulho e Caralho! Haha Nem são necessariamente palavrões, mas, eles são muito bocudos aqui no norte e eu acabei pegando a onda. Conhecendo outros lados de mim. 🍷

@pedro_d_o_rodrigues @ Fafe





Tulio Costa



Dia 23: Passei a manhã toda em casa tentando finalizar o artigo. É difícil escrever. Academicamente então, putaquepariu, articular os argumentos de uma área que não é a tua é super difícil, mas tenho desenvolvido um prazer pela escrita, principalmente aqui nesse diário. Gostaria de escrever pra alguma revista, algum site... quem sabe? E pretendo lançar um livro em breve: ALOKAAAAA!!!! Conceição disse que irá para o lançamento no Brasil. Faremos um grande tour pelo Brasil: Sao Paulo, Inhotim, Goiânia, e alguns dias numa praia na Bahia ou Alagoas, ainda não fechamos essa parte. Mas esse lance da escrita complicada... um artista precisa de disciplina, esse foi um modo de forjar a minha. Escrever todos os dias. Geralmente escrevo no dia seguinte, depois do café, sobre o dia anterior. Mas já cheguei a finalizar o texto no próprio dia antes de dormir, e de esboçar boa parte da estrutura no decorrer dos trajetos, isso também ajuda. Mas quando se perde o tempo... os dias se misturam e não falamos coisa com coisa. (Como se existisse coisa com coisa aqui nesses relatos rs). Parece que o Instagram voltou a mostrar as curtidas, né? Vou postar uma foto de cueca pra tentar melhorar minha situação... Tem alguém me lendo aqui? Estou cansado, escrevendo esse texto atrasado. Apareci brevemente no filme refúgios do Juan, vestido prata, pele prata, dentes pratas, alegria prata. Prata é o material dos porta-lenços que o Pedro gostaria de comprar. Pedro-prata: Felicidade. Mas pode ser ouro também. Falamos da reforma do apartamento e do novo sofá com tecido do Raf Simon pra não sei quem companhia, coisa chic menina... Não tem no Brasil! E teve boatos que ele estava na pior... Minha cabeça rodeia com a quantidade de articulações que eu faço. Sou inteligente ou sou triste? Quantas coisas... eu dificulto um pouco a minha vida, mas não consigo ser diferente. Combinações de mapa astral. Femicídio e e extermínio da população negra no Brasil. Sertão. Casamento. Bolo de chocolate (com base de amêndoas) e sorvete de natas (decidiu de ultima hora não trazer o de baunilha de Madagascar). Ler e aprender. E ensinar. E respeitar. E sorrir e AGRADECER. Dormi muito bem essa noite, obrigado.





Tulio Costa



Dia 24: Hoje foi o dia em que mais dormi na viagem. Acordei ressaqueado do bom vinho maduro de ontem e decidi dormir mais um pouco no sofá, abraçadinho. Mais duas horinhas. Acordei revigorado. Depois do café da manhã de Eros, foi dia de compras. Existe um prazer em fazer compras que só quem ficou praticamente 5 anos sem comprar grandes coisas consegue sentir. Me senti renovado... já era um desejo meu a tempo rever meu guarda-roupa e agora, vou dar um pequeno passo para. Ainda me mantenho fiel a algumas coisas, poucas coisas e boas: 95% cupro, 70% algodão orgânico, 100% seda, um pouco de linho pra não perder o hábito. Um corpo que se envolve em bons tecidos nunca mais querará saber de outra coisa, o mesmo para bebidas e comida. É a base da sustentabilidade pra mim. Reduzir e aproveitar. Usar até acabar. E viver o que é bom. Ainda bem que aceitavam cartão. Vim com dinheiro restrito, mas deixei uma reservinha no banco. Até tive pesadelos com isso hoje mais cedo, mas lembrei que estava tudo sobre controle. UFA! Depois tive um sonho erótico com Gabriel, bemmm gostosinho. HAHA! RISOS ALTOS! Pior que foi gostoso mesmo. AFF, lembrei que neste mesmo sonho aparecia a Janaina Paschoal. SOCORRO!!!! Últimos dias aqui e já começa bater a tristeza. Sentirei saudades e espero voltar antes do esperado. Hoje conversamos sobre coisas aleatórias e sobre meus relacionamentos. Disse que sou sortudo de tanta gente boa e inteligente e bonita e amigável e incrível e fantástico se aproximarem de mim. São Paulo tem muita gente foda! Ele dá os créditos ao universo e eu reivindico os meus: uma vida inteira construída para atrair gente boa! Tem muita gente escrota também, mas eles não se dão comigo logo de cara. E eu agradeço. Gente medíocre ao pé da gente não nos ajuda em nada, não nos acrescenta em nada. Sinto que ensinei alguma coisa a Portugal e aprendi muita coisa também. Arancini a luz de velas, vinho de ontem. restô-dontè. Encontro duas bolsas novas na calçada que foram pousadas por alguém que não as queriam mais, decido trazê-las pra casa, mas era o início da caminhada noturna, então, escondi-as dentro da casa de alguém, no quintal. Estava usando meu vestidinho novo, bicolor: "só fica bem em você que não tem curvas". Muitas regras por aqui: "TEM QUE SER!". Feliz de ter nascido numa família "sem regras", nos vemos uma vez por ano e estamos em paz. Feliz também de poder comer mais que dois pedaços de carne hoje em dia... à época, se pegássemos mais poderia faltar pra alguém. Acreditam que eu achava que isso era regra universal, comer só dois pedaços de carne? Fui descobrir isso com a Barbara poucos anos atrás: Ela ama carne e disse que o Pedro seria meu eterno marido, e o Deri meu eterno namorado... engraçadinha ela, rs. Também me disse outra coisa muito foda: "Ele não quer, mais ele vai!" Como uma mãe falando pra um filho que nem tudo é como ele quer e que devemos experienciar o novo. Saudades dela. Que difícil tentar comprar um presente pro meu pai... espero que sirva. "Fôdasse!!!" Era o que tava estampado na cara do português ao me ver de vestido hoje a noite. Existe aqui um jeito específico de pronunciar essa palavra que não consigo traduzir em escrita. Na volta, lojas clássicas com bordados vimaranenses que eu amo de morrer: avistamos uns lenços brancos com nomes bordados minúsculos em linha azul marinho. Quando eu digo minúsculo, é minúsculo mesmo!!! Abaixo para ler os nomes, e um deles era Gabriel! Haha Fiquei em choque. Muito lindo aquele lencinho, mas muito caro. Apesar das minhas críticas todas, acho muita beleza nessas tradições, ora das cidades, ora das famílias... Mas de forma geral vejo beleza em muita coisa, em quase tudo, essa sim é a minha grande sorte. 🇵🇹

@pedro_d_o_rodrigues





Tulio Costa



Dia 26: work in progress 🇵🇷@pedro_d_o_rodrigues @ Quinta Fernando Horta





Tulio Costa



Dia 27: Flores flores flores. Hoje foi o dia que, segundo minhas preocupações iniciais, seria o segundo dia mais tenso da viagem: trabalhar em algo que nunca tinha feito antes. É maluco isso da gente achar que não sabe fazer as coisas, até fazer... Lembro que quanto fui trabalhar com o Lucas, depois de anos trabalhando com PCP, não conseguia fazer um alinhado bonito. Aquilo me deixou tão frustrado na época, porque sempre fui bom em coisas manuais e queria muito ser memorável naquilo, e fui. Hoje me passou essa lembrança. Nunca trabalhei com flores e casamento. Lucas também gosta de flores: brancas. Obrigado

Pelo arranjo de nosso aniversário. Fiquei pensando em tantas coisas enquanto aprendia a fazer essa função... primeiro na condição da flor e sua função, nesse caso, de beleza, pela beleza. Estética pela estética. É bom fazer algo que não tenha nenhuma outra função que não seja apenas estética. Te dá liberdade de experimentar. Gostaria que experienciar mais isso com meu corpo e meus trajes. Hoje o dia todo foi uma grande aula pra mim. Lembrei das aulas do Agnus e suas experimentações tridimensionais... observar o objeto de todos os ângulos, pensar a volumetria das flores, do suporte, as cores, as texturas, o movimento, a dinâmica dos elementos ali inseridos... movimento, equilíbrio (ou desequilíbrio)... tem muita rebeldia nas flores, e provocação e inteligência no modo como elas podem ser manipuladas... Lembrei também do Romagnolo falando sobre pintura, e o exemplo do pintar cada folha da árvore uma a uma. Isso faz diferença nos arranjos: fica evidente quando você desmembra as flores menores e insere uma a uma, do que quando você tenta, grosseiramente, enfiar todas de uma vez. Fiquei feliz em fazer esse trabalho. Uma outra questão discutida e que fiquei refletindo são as "lembrancinhas de casamento" ou de qualquer outro evento. Essas lembrancinhas são uma grande porcaria que não servem de nada. O balúrdio de dinheiro gasto em flores, comidas e música e roupas é isso que faz a lembrança do evento. As flores servem para criar uma experiência estética. Essa é a grande lembrança. É o que será falado anos depois (sendo bom, ou sendo ruim) e a comida e bebida também, claro! Ser memorável como um arranjo de flor bem feito. Gostei mesmo de trabalhar com essas matérias que até então não dava grande importância... tem a questão do cheiro também, mas não sou particularmente fã de cheiro de flores. E as texturas, as nuances... é apaixonante. Gosto mesmo de trabalhar em equipe na construção de algo grandioso como esse. Uma data tão importante para alguns... fico pensando no meu casamento... será que seria uma noiva histórica? Só sei que quero ser surpreendido, em bom. A decoração da igreja é transgressora. Por mais respeitoso e cristão que eu seja, soltei um caralho lá dentro quando o copo com flores tombou, não era justo. Espero que elas estejam firmes amanhã. A igreja católica me assusta. A noite, ventania, interior de Portugal... MISERICÓRDIA diz a placa de acrílico no altar, encomendada pela noiva. Risos!!! Fartei-me de rir com a Tia do noivo... Foram muitas horas de trabalho... Espero comer o bolo verde real amanhã. Últimos dias aqui. Surpresas me esperam no Brasil. Tenho tosse seca, deve ser psicológico: Misericórdia!,@pedro_d_o_rodrigues





Tulio Costa está em **Quinta Fernando Horta**



Dia 28: The wedding day e eu gostaria de falar sobre vômito. Tudo bem pra vocês? Um dos dias mais especiais da viagem e eu vou falar sobre isso... sou mesmo doidinha. Mas vou falar bem dele! Haha. Pois não interpretarei aqui o sentimento de vomito que eu senti com os convidados de destruíram aquele arranjo lindo da mesa, que eu interpretei como um ato de selvageria e anti-sensibilidade, não para com o trabalho que tivemos para desenvolver aquela escultura, mas pela destruição da beleza em si, das flores. Destruir algo tão frágil e delicado é muito baixo. Mas enfim, estava cansado, dormi pouco, e fiquei extremamente ansioso para fechar as malas. Malas pequenas, grandes volumes. Odeio fazer malas de volta de viagem. Sempre tem que deixar algo para trás, ou vir com trocentas sacolas extras, correndo o risco de passar vergonha ao entrar na cabine do avião. Esse foi o meu caso. Detesto ser chamado a atenção. Faço o possível e o impossível para evitar. Mas desta vez tive que correr o risco, fechei as malas a tempo, mas não o suficiente para comprar o lenço-gabriel. Fiquei chateado. Para piorar não o parabeneizei em seu aniversário que será daqui dois dias. Sou mesmo horrível. Me sinto mal até hoje. Mas meu look, masculino (e tem disso de roupa de homem e roupa de mulher?), está impecável hoje. O casal mais bonito do evento. Mas quis falar sobre vômito porque eu vomitei. Foi necessário. O gim não bateu bem, confirmando que não era dos bons. Nunca havia ido nesses casamentos chics que começam de tarde e rodam a madrugada, regada a comida e bebida sem fim. Em algum momento temos que vomitar, não tem jeito. E é aquele vomito necessário para continuar, sabe? Aquela coisa que você não gosta de fazer, mas que depois sua vida melhora e você consegue seguir (um pouco mais) em paz? Aquela verdade que você diz pro seu chefe ou no almoço da família de domingo... Colocar um ou dois dedos na goela pra expulsar aquele restinho de peixe que eu comi com a faca errada ou o boeuf wellington que comi com 'a mão certa', mas que tive que pegar a faca do vizinho... Aliás, lembro agora que também comi o boeuf do vizinho, que não quis por alguma razão... sou mesmo uma grosseira brasileira. Uma bruta. Bicha do mato. Se recompor, limpar a roupa, lavar o rosto e voltar pra pista de dança pra se acabar mais um pouco. De agora em diante apenas água. Dançar dançar dançar. Esgotar o repertório de movimentos brasileiros que eles tanto gostam e inventar pra si mesmo as coreografias que eles sabem melhor que você. Aliás eu não sei nada, só me mexo. Depois que descobri que dança está mais para liberdade e movimento dos corpos que qualquer outra regra, consigo me expressar mais. Sem medo, sem vergonha. Um corpo esguio, latino-americano, homossexual, dançando com trajes elegantes na pista portuguesa. Me diverti muito. Aos passos de funk sou desmascarado: “você é brasileiro?” Pergunta a menina com o corpo da Anitta. Pelo visto consigo arrebitar minha raba de um jeito especial... “sabe fazer o quadradinho?”. Pois não sei. Até treinava anos atrás com minha irmã, em nossa casa em Herculândia mas desaprendi. Ela sabe: ficamos colegas, mas tive que partir pouco depois, mesmo sem querer... tinha um avião pra tomar. “Não faz a europeia bixa, o funk é o MPB de hoje!”. O vômito aqui representa aquela liberdade, aquela verdade que se quer dizer, aquele incomodo que precisa ser dito, expresso, pra não te matar. É necessário vomitar para poder dançar. Dançar sem camisa, deitar no chão, dançar com homens e mulheres suados, sensual ou desengonçado. Dançar lambada, dançar axé, dançar música cafona portuguesa e brasileira. O vômito aqui é o mesmo que gritar: ESSE SOU EU PORRA! ME ACEITEM, ME ENTENDAM! E talvez funcione: fui recebido com muito amor. E eles amam você também, independente de tudo.

👤@pedro_d_o_rodrigues





Tulio Costa



Dia 29: Eu amo um homem. Ele tem nome e sobrenome. Um sobrenome que poderia ser meu. Amo um homem que me apresentou The XX e jantares a luz de velas, os cantos exóticos das mulheres búlgaras. e Chico Buarque e o Brasil, mesmo ele não sendo daqui. Hoje posso dizer que conheço mais que você. Amo um homem que me alimentou com orgânicos cortados por deuses de manhã, e que ficava horas na cozinha preparando coisas que eu nem sabia que existia, correndo o risco de eu nem gostar o quanto ele esperava. Me desculpe, meu paladar ainda não é muito apurado e não sei comer com as mãos certas. Amo um homem que me vestiu com as melhores roupas e que me ensinou o que é bom, e o que é mal (sim, em vestuário isso existe!). E os cheiros todos. E que admira minhas ousadias. Amo um homem que me amou mais que todos os outros e que continuará amando, mesmo eu tendo me rebelado. Me desculpe mas a vida tem dessas coisas, e eu complico um pouco também. Mas desejo também que encontremos outros. Mais que um oceano que nos separa, existem outros oceanos que talvez você nunca vai entender, porque não precisa. E nem eu. Mesmo com todo o nosso esforço. Amo um homem que me apresentou ao meu corpo, e que me fez chorar em diversas circunstâncias. Amo um homem que me ensinou a beleza. E o sonho. E eu aprendi direitinho. Amo um homem que inventou uma vida inteirinhaaaaa pra ser feliz e hoje se vê confinado nela. Isso me faz pensar na vida inteirinhaaaa que eu inventei também. Pra ser feliz, claro. Merecemos. A vida é boa. “Você deve acreditar / No que é lindo / Pode ir fundo / Isso é que é viver”. Amo mais o homem do dia 29 que do dia primeiro. Amo mais este homem de hoje que o de 6 anos atrás. Fiquei feliz que você se surpreendeu com minha evolução em Berlim, São Paulo te faz aprender rápido. Feliz de ter te ensinado um pouco, poderia ensinar mais e mais mas, as vezes, sou bruto ao ensinar. Amo um homem que se abriu e me apresentou suas verdades. Hoje me sinto um pouco estúpido por ter agido com tanta imaturidade e violência. E talvez o que me incomoda seja exatamente todas as semelhanças que você bate o pé em defender e eu, fui obrigado rever. Faz parte. América Latina. Meu buraco é mais embaixo. Mas fiz de tudo para você me entender. Você precisava me conhecer, fiz questão disso, mesmo utilizando estratégias arriscadas e perigosas. Sou assim, um tanto animal. Me desculpe e obrigado. Trabalharemos juntos em breve. Por fim, mesmo você achando a Gal popular: “Baby, baby, I Love you!”. EU TE AMO.





Tulio Costa



Dia 30: o sonho acabou / foi pesado o sono pra quem não sonhou
📷@fotografoalluna @ São Paulo, Brazil



Nossa capa:

O QUE IGUALA A ESCRAVIDÃO AO MEIO DE TRABALHO ATUAL – SEU ALGOZ] ESTE AINDA NÃO É MÃO PARA QUALQUER TRABALHO QUE SEJA. REPRE AS VIAS DE PASSAGEM (AS DE LAZER SERIA ATIVIDADE INÚTIL): QUEM AS PISA SÃO AS MESMAS MÃOS, AINDA QUE SOBRE RODAS, FAZENDO A GIRA DO ENGENHO. REPRE AINDA A COR DESSAS MESMAS MÃOS. AS VIAS COMO VASOS COMUNICANTES EM QUE PASSAM MERCADORIAS (E NÃO FALO APENAS DE COISAS – ALIÁS, FALO MENOS DELAS DO QUE DA SUBSTÂNCIA AMORFA QUE AS TRANSPORTAM). [O QUE IGUALA A ESCRAVIDÃO AO MEIO DE TRABALHO ATUAL – A INVISIBILIDADE DA GIRA] TALVEZ VOCÊ, PASS[E]ANDO POR UMA DESSAS VIAS, TENHA VISLUMBRADO UMA ESPÉCIE DE SOMBRA, OU MESMO UM ESPECTRO – UM SUSTO –, QUE TENHA SE APRESENTADO A SUA DISTRAÇÃO COMO UM INCÔMODO OBSTÁCULO QUE SE SUPERA COM UM ESNOBE E SIMPLES DESVIO DESDENHOSO. ESSAS COISAS SE PASSAM, MAS É BREVE. NADA QUE ATRAPALHE A TRANQUILIDADE FORMAL DA ORDEM. AFINAL, A RODA SEGUE A GIRAR. ELA GIRA COM SANGUE OPACO, TRANSPARENTE MESMO, DE COISAS SEM IMPORTÂNCIA, SEM QUALQUER SUBSTÂNCIA OU CORPO QUE SIGNIFIQUE. COBERTO POR CARNE E PELE BARATA, ENTRE TONS DE PRETO E NADA, COM SEQUER ALGUMA IMPORTÂNCIA. ALGO UNIFORME COMO O GIRO DE UM ENGENHO [O QUE IGUALA A ESCRAVIDÃO AO MEIO DE TRABALHO ATUAL – A VIOLÊNCIA DOS CÃES DE GUARDA QUE AS PROTEGE] ÀS VEZES ESSA ORDEM PADECE DE ALGUM RUÍDO. MAS FELIZMENTE HÁ AQUELES QUE TEM OLHOS – E DENTES, PRINCIPALMENTE DENTES – PARA ENXERGAR ESPECTROS DESORDEIROS. UM OLHAR E UMA MORDIDA – MODOS E MEIOS SUFICIENTES PARA SE REESTABELECEM O PLENO E PACÍFICO FUNCIONAMENTO DA GIRA. (OUTRAS VEZES, A MORDIDA NÃO PEGA FUNDO, SENDO NECESSÁRIO, DIGAMOS, UMA "DESAPARIÇÃO FÍSICA" – UM EXEMPLO, MAIS PRECISAMENTE.) PALMAS PARA O AR, UM ESTOURO MAIS ALARMANTE – A MÁQUINA GIRA SEMPRE, COM TODOS OS APARELHOS EM SEU DEVIDO LUGAR. EM SEU LUGAR DEVIDO. [O QUE IGUALA A ESCRAVIDÃO AO MEIO DE TRABALHO ATUAL – O SILÊNCIO REFÉM DA GIRA] [ISSO, ATÉ QUE A GIRA CAIA FORA DESSE CÍRCULO QUE [A] SUSTENTA. ENTRE NOITES CHIADO PISCARES DE OLHOS GESTOS CIFRADOS] A GIRA²²⁷.

(CARDOSO, 2017, inédito, em PESTANA, 2019, p. 212).

Imagem: performance EX-VOTO, com Diogo Cardoso e San Pestana.

Foto: Sandro Cajé.

Desenvolvida a partir de questionamentos e experiências pessoais, e vivências dos dois performers no meio acadêmico na Universidade de São Paulo. A performance ocorreu em dias históricos, entre dois pontos significativos da cidade.

EX-VOTO 1.0: Data: 14 de maio de 2017 – domingo¹. Local: Av. Paulista. Ponto de partida: Casa das Rosas. Ponto de chegada: Última Casa Grande da Av. Paulista (próximo à Rua

¹ Escolheu-se o domingo 14 de maio e não o sábado 13 de maio, pois a avenida fica interditada para automóveis.

Frei Caneca). Participação: Ayelen Medail. Registros: Sandro Cajé e Ayelen Medail.

EX-VOTO 2.0: Data: 11 de outubro de 2017 – quarta-feira /11 de outubro de 1492 – último dia de liberdade. Local: Av. Brasil. Ponto de partida: Igreja Nossa Senhora do Brasil. Ponto de Chegada: Monumento às Bandeiras. Participação: Júlia Ruiz. Registros: Diego Martínez e Júlia Ruiz.

EX-VOTO 3.0: Data: 25 de janeiro de 2018 – quinta-feira (feriado pelo aniversário São Paulo). Local: Centro Histórico de São Paulo. Ponto de Partida: Solar da Marquesa. Trajeto: Catedral da Sé (onde ocorria a missa de aniversário da cidade), Largo do São Francisco, Largo do São Bento, Pátio do Colégio. Ponto de chegada: Monumento à Fundação da Cidade de São Paulo. Participação: Ayelen Medail. Registros: Ana Musidora e Ayelen Medail.

As três edições têm em comum certas reações dos transeuntes. A maioria das pessoas brancas “não via” Cardoso, embora muitas se mostrassem perplexas e aparentassem compreender a imagem que tinham diante de si, a maioria não se chocava com o lugar de Cardoso na ação, ao contrário, se regozijava e saudava a figura de SanPan. Muitas pessoas sorriam. Acenavam. Batiam continência. Apontavam para a figura, mostrando-a para as crianças, como se fosse o Mickey Mouse ou algo assim. Por outro lado, a maioria das pessoas negras, das pessoas trabalhadoras e das pessoas em situação de rua enxergava a imagem integralmente, algumas expressavam suas impressões: “é vassalagem que fala, né?”, “porque não é a branca carregando o preto?”. Um grupo de garotos ouvindo “isso é arte! É o que você quiser!”, vindo de uma mulher branca, refuta: “ela é uma polícia”. Outro estende a palma da mão e profetiza: “tá defendido em nome de Jesus”.

Mesmo diante das indagações, nós não interrompemos a ação. Nas três vezes que performamos, fizemos o trajeto do começo ao fim, buscando memorizar e registrar o que escutávamos e víamos.

Reminiscências em minha mente, principalmente da experiência no centro de São Paulo no ano eleitoral que culminou na presidência de Jair Bolsonaro, foram se tornando estarecedoras com o decorrer dos meses. A partir do aniversário de São Paulo, passei a ter maior compreensão da complexidade da nossa ação, a imagem é carregada de potência, mas ela por si só pode ocupar um lugar dúbio: evidenciava o que queríamos criticar, mas não necessariamente a crítica atingia quem precisa. Era necessário aprimorar as ações que realizávamos no decorrer da trajetória.

Pretendíamos realizar encontros e aplicar a performance-pedagogia para aprimorar o trabalho, porém, não realizamos mais a performance em 2018. Entre a indigestão da situação política e as demandas pessoais (de trabalhos, de preservação da nossa amizade e de cuidado com nossa saúde mental), Cardoso e eu adiamos a quarta edição da ação, que não sabemos se ocorrerá.

ECA USP
2021