



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN**

**MARINA PESSÔA GOMES DE OLIVEIRA**

**ALINHAMENTOS DA ARTE VESTÍVEL NO BRASIL**

Recife

2023

MARINA PESSÔA GOMES DE OLIVEIRA

## **ALINHAMENTOS DA ARTE VESTÍVEL NO BRASIL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Design.  
Área de concentração: Planejamento e Contextualização de Artefatos. Linha de pesquisa: Design, Cultura e Artes.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Simone Grace de Barros

Recife

2023

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

O48a Oliveira, Marina Pessôa Gomes de  
Alinhamentos da arte vestível no Brasil / Marina Pessôa Gomes de  
Oliveira. – Recife, 2023.  
140f.: il.

Sob orientação de Simone Grace de Barros.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.  
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design,  
2023.

Inclui referências e apêndice.

1. Arte vestível. 2. Arte vestível no Brasil. 3. Arte vestível no século  
XX. 4. Alfred Gell. I. Barros, Simone Grace de (Orientação). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-171)

MARINA PESSÔA GOMES DE OLIVEIRA

## **ALINHAMENTOS DA ARTE VESTÍVEL NO BRASIL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Design.

Área de concentração: Planejamento e Contextualização de Artefatos. Linha de pesquisa: Design, Cultura e Artes.

Aprovado em: 28/08/2023.

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Simone Grace de Barros (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Oriana Maria Duarte de Araújo (Examinadora Interna)  
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Paola Barreto Leblanc (Examinadora Externa)  
Universidade Federal da Bahia – UFBA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Agda Patrícia Pontes de Aquino (Examinadora Externa)  
Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Dedico esta dissertação e empenho aos povos originários e aos meus entes queridos que partiram, mas que ainda me orientam muito na vida: Vozi – Seu D’annunzio, Tia Deni, Ednardo Pinheiro e Mestre Biu Alexandre.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a mim mesma, por ter tido coragem de enfrentar meus fantasmas e ser tão teimosa nos meus objetivos.

À minha mãe, Colette Dantas, por ser minha base, sempre, pela força e por acreditar em mim.

Às minhas irmãs da vida, Juliana Zikan, Rariela Salustino e Mhoi Bombom por me apoiarem e serem verdadeiras e amorosas em seus apontamentos.

A minha família, em destaque aos meus primos Wraja e Davi, que estiveram comigo durante esta trajetória e souberam muito bem me dar o amor que eu precisava.

Aos meus queridos colegas de pós-graduação, minha dupla Beatriz, Jorge, Manoel Alexandre, Luiza, Gutianna, Moema e Juliana.

Aos amigos internacionais, que mesmo de longe vibraram comigo cada momento, Nayetesi, Cecília Zugaib, Isabela Scalioni, Mulele Matondo, Juliano Harb, Ibrahim Sersawi, Dirar Kalash, Sasa, entre tantos.

Ao professor Luciano Bonfim, por me presentear com seu livro que tanto esclareceu sobre o cangaço.

À Ana Lourdes, pela colaboração em conversas e indicações.

À Verônica Alkmim França por me conceder a entrevista e imagens, além de ser tão gentil em nossos *chats*.

À Vanessa Alcântara por suas fotos maravilhosas e carinho de sempre.

À minha pequena gata, Azizaa, que sem suas bagunças, carinhos e brincadeiras não seria possível eu terminar tudo isso!

À Simone Barros, minha orientadora, pela cumplicidade e confiança.

À Oriana Duarte, Maria Claudia Bonadio, Paulo Cunha, Hans Waechter, Virgínia Cavalcante, Rodrigo Vilalba Caniza, entre outros, pelas trocas sobre meu tema, pelos conhecimentos e paciência com minhas inúmeras perguntas.

À coordenação, professores e técnicos da pós-graduação em Design, muito feliz por ter participado deste lugar tão especial na UFPE.

Ao reitor Alfredo Gomes pela atenção e escuta durante meu período na Diretoria de Cultura (PROExC/UFPE).

A todos que de maneira direta ou indireta colaboraram para meu desenvolvimento durante esse processo, que agora se torna uma semente, graças ao carinho de cada um que cruzou meu caminho!

In Lak'ech!

Daí a força da questão de Espinosa: 'O que pode um corpo?'.  
De que afetos ele é capaz?

Os afetos são devires: ora eles nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto e superior (alegria).

Espinosa está sempre se surpreendendo com o corpo. Ele não surpreende de ter um corpo, mas com o que o corpo pode.

Os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação.

(Gilles Deleuze. *In*: NAKAO, 2005, p.141-142)

## RESUMO

Esta pesquisa aborda a Arte Vestível no Brasil, principalmente do século XX, segundo definições internacionais e nacionais, com o intuito de realizar um reconhecimento histórico e, ao mesmo tempo, revelar este segmento contemplando a pluriversidade brasileira. A arte vestível iniciou-se quase como um processo retroativo à indústria, com produções de características mais artesanais e individuais, que indicaram caminhos mais autênticos de representação, onde a relação entre indivíduo e sociedade estava na contramão da industrialização. Na observação destes fenômenos, foram incluídas novas ideias e argumentos, como as teorias de Alfred Gell (1945-1997) sobre "arte e agência" e de Nicolas Bourriaud (n.1965) com a "estética relacional". Separamos três grupos de observação, os quais estão correlacionados, são eles: agência da arte vestível; arte vestível relacional; e efeitos da arte vestível. Nestes, são abordadas vinte possibilidades de arte vestível, por artistas, artesãos, fazedores e comunidades. Entre eles nem todos são considerados arte, como os estudos sobre arte vestível ainda são escassos, esta pesquisa propõe discutir e trazer à tona novas questões, além de uma atualização sobre o passado, por uma visão contemporânea, adicionando assim objetos vestíveis como arte. Os questionamentos sobre serem ou não objetos de arte, são evidenciados pelo fato dos exemplos surgirem de pessoas que normalmente agem em oposição aos opressores, conhecidos como marginalizados ou excluídos, com características de serem contestadores, criativos e por pensarem fora da curva. Diante às ideias de Gell, sobre objetos de arte terem vida, observamos a vida dos objetos de arte vestíveis, apontamos caminhos para novas pesquisas e acolhemos os mais diversos meios para ampliar a definição e segmentação da arte vestível no Brasil.

**Palavras-chave:** arte vestível; Brasil; Alfred Gell; século XX.

## ABSTRACT

This research addresses Wearable Art in Brazil, mainly from the 20th century, according to international and national definitions, with the objective of historical acknowledgement and, at the same time, revealing this segment contemplating the Brazilian pluriversity. Wearable art began almost as a retroactive process to the industry, with productions of more artisanal and individual characteristics, which indicated more authentic ways of representation, where the relationship between individual and society was antagonistic to industrialization. In observing these phenomena, new ideas and arguments were included, such as Alfred Gell's (1945-1997) theories on "art and agency" and Nicolas Bourriaud's (b.1965) theories on "relational aesthetics". We separate three observation groups, which are correlated, they are: wearable art agency; relational wearable art; and wearable art effects. In these, twenty possibilities of wearable art are addressed, by artists, artisans, makers and communities. Among them, not all are considered art, as studies on wearable art are still scarce, this research proposes to discuss and bring up new issues, as well as an update on the past, from a contemporary perspective, thus adding wearable objects as art. Questions about whether or not they are objects of art are evidenced by the fact that the examples arise from people who normally act against oppose the oppressors, known as marginalized or excluded, with characteristics of being challenging, creative and for thinking outside the box. Faced with Gell's ideas about art objects having life, we observe the life of wearable art objects, point out ways for new research and welcome the most diverse means to expand the definition and segmentation of wearable art in Brazil.

**Keywords:** wearable art; Brazil; Alfred Gell; 20th century.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>DEFINIÇÕES E ENTRELAÇAMENTOS INTERDISCIPLINARES</b>	<b>17</b>
<b>3</b>	<b>CORRELAÇÕES NA ARTE VESTÍVEL DO BRASIL</b>	<b>31</b>
3.1	AGÊNCIA DA ARTE VESTÍVEL	33
3.2	ARTE VESTÍVEL RELACIONAL	64
3.3	EFEITOS DA ARTE VESTÍVEL	74
3.3.1	<b>Roupa Performance</b>	<b>76</b>
3.3.2	<b>Moda – Desfile Show</b>	<b>80</b>
3.3.3	<b>Trajes de Cena – Figurinos</b>	<b>88</b>
3.3.4	<b>Trajes de Folgedos – Rituais</b>	<b>99</b>
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>123</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>127</b>
	<b>APÊNDICE A – Entrevista com Verônica Alkmim França</b>	<b>133</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como tema a **arte vestível**, conhecida internacionalmente como *wearable art*. Um movimento artístico que se propõe a desenvolver vestuários únicos, de produção exclusiva, utilizando técnicas artesanais, artísticas e performáticas para se desassociar das produções industriais da moda. No Brasil, tal segmento foi absorvido com outras nomenclaturas por artistas e curadores, como: “roupa de artista”, “roupa arte”, “objeto de arte vestível”. Essa dissertação se concentra na dimensão sociocultural do Brasil, com o objetivo de entender como a relação entre arte, moda, artesanato e performance configura a definição e os múltiplos resultados da arte vestível. A partir de uma visão contemporânea, procuramos compreender como a arte vestível atuou no Brasil do século XX e quais são suas correlações processuais.

A hipótese levantada é que a arte vestível opera em diferentes meios de expressão, por processos únicos, e através da relação entre o objeto vestível e a sociedade, que é fundamental para a ação proposta por este gênero. Sugere-se que as obras vestíveis são compostas por diferentes técnicas e agências, que dependem de sua proposição de origem e de suas ações relacionais. Além da estética, a composição geral da arte vestível pode ser um *índice* do acúmulo de relações sociais com intencionalidades, tanto por parte do criador quanto do próprio objeto, de acordo com a teoria de Alfred Gell (2020). Portanto, o artista é um agente, a obra de arte é um índice e os efeitos são resultados das ações propostas pelo agente e pela agência do objeto na sociedade. Investigamos e discutimos sobre as intencionalidades carregadas pelas obras vestíveis, relacionando-as com a sociedade e as mudanças que ocorrem paralelamente no contexto de cada uma.

Para o desenvolvimento lógico da pesquisa escolhemos o método de abordagem abductiva, que oposto à ideia de apresentar respostas exatas e comprovadas, apresenta uma operação cognitiva para produzir uma hipótese, através de inferências ambíguas, não lineares, com o intuito de produzir dúvidas e novas ideias. Na abordagem abductiva em certos aspectos, dois ou mais objetos têm uma forte semelhança, podendo intuitivamente deduzir uma hipótese, porque apresenta

apenas uma sugestão, segundo Peirce (CP5.181)<sup>1</sup>, os julgamentos não são controláveis, e assim não são plenamente conscientes. Mesmo sendo falível, é indubitável o julgamento perceptivo como a abdução.

A interferência abductiva se transforma no juízo perceptivo sem que haja uma linha clara demarcada entre eles: ou em outras palavras, nossas primeiras premissas, ou juízos perceptivos, devem ser encarados como um caso extremo das interferências abductivas, das quais diferem por estar absolutamente além de toda crítica [...] A inferência abductiva se dilui no julgamento perceptivo sem qualquer linha de demarcação mais claras entre eles, ou em outras palavras nossas primeiras premissas, os julgamentos perceptivos, devem ser encarados como um caso extremo de inferências abductivas, das quais diferem por estarem totalmente à margem da crítica (Peirce, CP5.181).

Escolhemos a abordagem abductiva com a intenção de investigar diversos alinhamentos da arte vestível no Brasil de maneira panorâmica, inclusiva e intuitiva. Embora esta temática não tenha sido muito explorada, como um segmento no campo das Artes ou do Design, buscamos uma melhor compreensão através de várias possibilidades, não se limitando a uma resposta exata ou precisa. Para isso, selecionaremos entre os meios artísticos e culturais, artistas, artesões e obras de arte vestíveis que proporcionaram uma relação com a história sociocultural em diferentes aspectos, e que apresentam características semelhantes no modo de operar por meio de ações, relações e efeitos. Incluiremos novas ideias e argumentos para a observação dos fenômenos que apresentam características similares com a *wearable art* internacional, mas que podem apresentar novas perspectivas a partir da investigação nacional.

Existem, no Brasil, diversas produções com vestuário que se aproximam do que poderia ser identificado como arte vestível, como no Carnaval. No entanto, existem poucas publicações, esclarecimentos ou relações diretas com o gênero. Esta constatação nos direciona aos objetivos específicos: apresentar conceitos e características da arte vestível no contexto internacional e nacional, discutindo sobre o vestir-se com arte; argumentar sobre o fenômeno da arte vestível no Brasil considerando os conceitos de Arte e Agência, do antropólogo Alfred Gell (1945-1997), e as ideias sobre Estética Relacional, do curador Nicolas Bourriaud (n.1965);

---

<sup>1</sup> *Collected Papers* são manuscritos de estudos peircianos, que se encontram sob os cuidados do Departamento de Filosofia da Universidade de Harvard, que ao todo somam 90 mil. Esta universidade publicou, em 1931-35 e 1958, oito volumes, aqui atentamos ao volume V – Pragmatismo e Pragmaticismo; a referência normalmente usada é CP, para indicar *Collected Papers de Charles Sanders Peirce*, por exemplo – CP 5.181, o primeiro número corresponde ao volume e os demais ao parágrafo.

desenvolver um breve panorama sobre a arte vestível no Brasil, explorando a agência do artista, a relação com o objeto vestível e os efeitos que ela proporciona no contexto sociocultural, do artista, da obra e do destinatário (espectadores), evidenciando seus modos de operar no século XX.

Percebemos que é possível identificar como a arte vestível atua, ao aproximarmos nosso olhar às múltiplas produções brasileiras, considerando os diversos meios de origem e os efeitos no contexto em que agem. Por isso, optamos por utilizar a nomenclatura em língua portuguesa – **arte vestível**, a fim de facilitar a compreensão do assunto, colaborar com outras pesquisas, e revelar novas perspectivas sobre as obras de artistas, artesãos e designers, que realizaram experimentações e produziram arte vestível no século XX. Porque, ao mesmo tempo em que se discute a nomenclatura em inglês *wearable art* ou um termo em português aproximado, como "rouparte", as produções intensificam-se em experimentações ao longo do século, na arte e no design. Também, inspiram novos olhares sobre artefatos que podem ser vestidos como objetos de arte na atualidade.

Para esta investigação, focaremos na arte como vestuário em meios artísticos e culturais, e os ditos tradicionais e populares. Os quais fazem uso do “vestir” com a ação humana, que dá vida a eles, seja propositalmente, previamente ensaiado, ou espontâneo e casual. A relação entre o artefato vestível e o ser humano será questionada e abordada, através de exemplos que mostram algumas variações no modo de operar da arte vestível. Logo, apresentando o ponto de vista de quem veste ou que participa seja ativa ou passivamente, como espectador ou *performer*, e o ponto de vista de quem agencia a obra, de quem usa um corpo como suporte para sua arte.

Mesmo com poucas discussões, destacamos uma pergunta que é bem esclarecida na consagrada competição WOW – The World of Wearableart Awards, “o que é arte vestível (*wearable art*)?”. A WOW acontece desde 1987 na Nova Zelândia, sendo uma grande incentivadora da produção e premiação deste segmento. Por causa de uma revista catálogo desse evento, diversas inquietações surgiram, nela, “espetáculos” vestíveis de diversos artistas e designers do mundo, revelaram-se em diferentes temáticas, com semelhanças à *performance art*. Também, porque, à nossa primeira vista, essa categoria figurava uma junção entre design de moda, arte, artesanato, traje de cena e de folguedo, em todas as produções.

Esta provocação trouxe reflexões sobre os vestuários que intencionalmente tiveram esta relação entre arte, performance, design e artesanato, se seria possível

definir o que era e o que não era arte vestível, ao investigá-los na diversidade dos meios expressivos da história do Brasil. Outra questão que levantamos foi, como os limites e as interseções entre esses campos caracterizam a arte vestível. De fato, foram muitas perguntas para encontrarmos uma direção sobre a arte vestível no Brasil. Contudo, buscamos incluir os diferentes meios que utilizam o vestuário além das suas funcionalidades, principalmente os que representam intencionalmente suas culturas e contextos, ou que são contrárias às ideologias que lhe foram impostas.

No recorte material evidenciamos os objetos vestíveis, principalmente os munidos de intenções artísticas, que se desenvolvem por processos estéticos, semióticos, subjetivos e relacionados à sociedade, e seus contextos históricos e culturais. Nossa intenção é focar na ação do objeto de arte vestível na sociedade, no conhecimento acumulado nele e, nas diferentes manifestações e meios, onde existem possibilidades de se constatar tais obras.

O recorte espacial abrange parte do território brasileiro, pois levanta índices de diferentes regiões, e permite observar de maneira inclusiva a arte vestível. Para isso, usamos como exemplos alguns artistas relacionados com artesanato, artes plásticas e design de moda, que produziram com a intenção de promover ao vestuário características híbridas entre as áreas, na contramão das produções industriais ou ditas de “massa”. Nesta conjuntura, observamos que essas produções atípicas começaram a acontecer diante das mudanças decorrentes da Revolução Industrial do século XIX, as quais motivaram o surgimento dos movimentos vanguardistas como o Modernismo e, na sequência, o Pós-Modernismo no Brasil.

Optamos pelo recorte temporal a partir dos anos 1900 até os anos 2000, porque revela a arte moderna e pós-moderna, onde nas artes iniciam-se diferentes fusões de linguagens. Dessa forma, focamos na relação social que ocorre através da arte e da cultura, em movimentos contra a industrialização mundial, na ruptura com o passado, na reinvenção da arte e na “não arte”, e nos novos fatores do Brasil à *wearable art* internacional.

Assim, exploramos alinhamentos que possam abranger a variedade das produções existentes no século XX, de diferentes pontos de vista sobre a ação do objeto vestível na sociedade, com a intenção de promover o reconhecimento, o incentivo e a preservação da memória deste segmento no Brasil. Nosso propósito não é demonstrar uma evolução linear da arte vestível brasileira, mas sim, uma renovação

das possibilidades críticas do vestuário como expressão artística, indo além do uso habitual de suas funcionalidades.

Com base nisso, os métodos de procedimentos definidos são principalmente bibliográficos, visando a obtenção de dados por meio de biografias, livros, teses, dissertações e artigos científicos. Estes, são complementados pelos métodos históricos e documentais, que têm como função instrumental auxiliar a análise de dados e fatos para compreender o contexto histórico em que ocorreram, segundo Alberti (2006). Nesse sentido, consideramos documentos relevantes para o período em questão, tais como jornais, revistas, vídeos e entrevistas.

Para a análise, utilizamos o método estruturalista para identificar as estruturas gerais do todo, analisando suas partes. Partimos do pressuposto das definições da arte vestível, usando diferentes exemplos que se aproximam dos conceitos de *Art to Wear*, por Melissa Leventon (2005), *Roupa de Artista* (2009a), de Cacilda Teixeira da Costa e *Wearable Art*, por Dame Suzie Moncrieff (2011, 2013, 2021). Também, são estabelecidas as correlações entre as artes vestíveis no desenvolvimento desta pesquisa, onde integramos esta análise aos argumentos de Alfred Gell (2020) e Nicolas Bourriaud (2009). Por meio desse olhar contemporâneo, sobre as produções da arte vestível no Brasil, buscamos mostrar a diversidade deste segmento associado aos diferentes meios, sem ignorar as causas e os efeitos do objeto sobre o indivíduo e sobre a sociedade, especialmente considerando que ocorrem principalmente no tempo-espço efêmero.

Os cursos acadêmicos na área de moda no Brasil, assim como, as produções científicas e a profissionalização do setor são recentes, sendo consolidada como matéria do design na virada do milênio, como relata Ana Mery Sehbe de Carli (2010). E ainda, sobrepõem-se muitas lacunas e caminhos para pesquisar a arte vestível sob a perspectiva do design, tornando-se um grande desafio. Embora seja possível encontrar alguns estudos de caso, que relacionam alguns designers de moda e artistas plásticos à esta prática. Entretanto, dentro do campo do design são produzidas mais dissertações e teses sobre *wearable tech*, as quais estão mais relacionadas à tecnologia aplicada aos materiais, às formas e às funcionalidades digitais, relacionadas ao estilo de vida contemporâneo e ao mercado, do que relacionados à arte e/ou às artes performáticas.

No aspecto de contribuição para os setores profissionais de artesãos, artistas e designers, exploramos a aliança entre eles, como aliados, para compreender como

aconteceu essas interseções nas produções de arte vestível. Neste sentido, os profissionais da arte vestível poderiam se classificar de maneira independente, gerando seus próprios eventos e incentivando patrocinadores e/ou órgãos públicos de cultura, ao investimento, à propaganda, aos estudos e ao estímulo e à valorização da prática.

Sobre a organização desta dissertação, a segunda seção é dedicada às definições, conceitos e direcionamentos para investigar a arte vestível (*wearable art*). Utilizamos de argumentos da autora – Melissa Leventon (2005), da fundadora da WOW – Dame Suzie Moncrieff (2011, 2013, 2021), da brasileira – Cacilda Teixeira da Costa (2009), entre outros, para definir as teorias acerca do tema e, entender como a arte vestível foi experimentada à medida que surgia na história da arte e do design. Para atualizar a visão sobre a arte vestível, usamos os conceitos de Arte e Agência (2020), do antropólogo Alfred Gell, e sobre Estética Relacional (2009), do curador Nicolas Bourriaud. Com estes, pretendemos gerar novas perspectivas de observação sobre arte, design e artesanato, atuando juntos como uma obra de arte vestível, por suas características conceituais e processuais<sup>2</sup>. Mostraremos novas perspectivas através de exemplos abrangentes e inclusivos – provindos de diferentes meios, como manicômios, povoados do sertão, danças, performances, folguedos, encenações teatrais, artesanatos, desfiles, eventos e festas, entre outros. Estes, serão revisitadas por suas vestimentas, revelando a diversidade da agência deste segmento, seus contextos e os efeitos gerados na sociedade.

Propomos na terceira seção um breve panorama das **correlações na arte vestível do Brasil**, por perspectivas contemporâneas da arte, estética e antropologia, as quais, consideram certos artefatos objetos de arte. As correlações traçadas estão baseadas nos conceitos de Nicolas Bourriaud e Alfred Gell, aos quais, aplicamos sob o contexto brasileiro, para abrir a discussão sobre o que poderia ser arte vestível, e garantir que suas múltiplas direções criativas e seus diferentes meios sejam investigados como obras de arte. Entre esses, estão os meios artísticos, populares e ritualísticos, os quais expressam em seus contextos, representação como “personificação”, interpretação e/ou homenagens, através de vestuários específicos.

---

<sup>2</sup> Características processuais são aspectos que se referem ao processo de produção ou criação de algo, em oposição às características resultantes do produto final. Essas características podem incluir a metodologia, os materiais, a técnica, as influências e inspirações, entre outros elementos que contribuem para a criação do resultado. No contexto da arte, as características processuais podem ser particularmente importantes para entender as escolhas do artista e o significado por trás de sua obra.

Sobretudo, consideramos outros meios junto a esses, como moda, desfiles, traje de performances, figurinos e outros.

Dividimos essa seção em três partes. A primeira parte, intitulamos **Agência da Arte Vestível**, pois aborda a intencionalidade e o contexto da criação da obra de arte vestível, bem como a agência do próprio objeto. Por aqueles que criaram peças, mesmo não tendo conhecimento desse movimento artístico, embora ainda assim, tenham contribuído para o desenvolvimento de uma possível arte vestível do Brasil. Além de artistas que tinham conhecimento do segmento ao realizarem artes vestíveis, ou até arte não vestível (*unwearable art*). Na segunda parte, **Arte Vestível Relacional**, consideramos as obras de artistas que elaboraram suas criações com a intenção de promover a interação do público com o objeto vestível, seja de caráter sensorial ou expressivo, coletivo ou individual. A terceira parte, subdividida em quatro subpartes, denominamos **Efeitos da Arte Vestível**, onde levamos em consideração os figurinistas, os estilistas, os artesãos, os artistas e os “fazedores”, pois entendemos que existe outra intenção, de criar para ser visto, assistido e vivenciado pelo público, no entanto, em função de uma agência mais complexa. Assim, incluímos nas subpartes os meios, nos quais a arte vestível pode possivelmente ser reconhecida, mesmo que não tenha sido realizada necessariamente para ser um objeto de arte, todavia, compõe obras de entretenimento, de representação sociocultural ou devoção.

Na primeira subparte, “Roupa Performance”, apontamos exemplos em que, o artista tinha como objetivo utilizar sua vestimenta como foco principal da performance, ou seja, sua intenção performática estava no que vestia e nos efeitos que almejava no público (espectadores) através disto. Na segunda subparte, “Moda – Desfile Show”, trazemos artistas e estilistas que foram além das criações em série. Os que buscaram incluir a arte na moda, onde a intencionalidade, era de fato realizar roupas únicas e que, possivelmente, representavam os anseios dos espectadores, ou lhe deram voz. A terceira subparte, destacamos os “Trajes de Cena – Figurinos”, considerando figurinistas e artistas que produziram com o fim de potencializar os seus próprios contextos socioculturais, romper os padrões impostos e representar a cultura brasileira. A quarta subparte, dedicamos aos “Trajes de Folguedos – Rituais”, levando em conta que estes são de grande representatividade sociocultural em diversas regiões, pois mantêm viva as memórias do passado e as inferências do presente.

## 2 DEFINIÇÕES E ENTRELAÇAMENTOS INTERDISCIPLINARES

As presumíveis primeiras obras de artes vestíveis, no Brasil, indicam caminhos autênticos de representação e contracultura por suas próprias singularidades, já que fazem parte de contextos que surgiram antes ou na contramão da industrialização e/ou da generalização cultural. Quase como um processo retroativo ao industrial, através de características mais artesanais e estéticas contrárias aos vestuários do cotidiano – adequados e aceitos pela sociedade.

O progresso das cidades estava relacionado às indústrias que aparentemente sugeriam o crescimento urbano, entretanto, atraíam outros problemas socioculturais e econômicos, os quais interferiram diretamente na arte e no design, e na própria maneira de pensar a sociedade. Isto possibilitou movimentos de contracultura, que se posicionavam contra as produções industriais e a generalização dos indivíduos.

Observamos que, a interação proposta pela arte vestível não se limita apenas ao corpo que a veste, mas também incorpora os espectadores. Nessa participação, existe uma abertura para múltiplas interpretações da obra, proporcionando, às vezes, uma coautoria ou uma nova interpretação, quando alguém a veste dando vida e corpo à obra, ou interage com aqueles que as vestem. Por meio de um olhar transversal e contemporâneo, entre design, arte e antropologia, pretendemos evidenciar o modo de operação do segmento na decorrência das mudanças na sociedade, desde a Revolução Industrial, mas que se intensificaram artisticamente após o Modernismo no Brasil.

Por meio da pesquisa, da investigação em produções existentes e categorizações é possível observar que diferentes meios artísticos usaram o “vestir” como expressão artística específica de um contexto. Embora a palavra “*wearable*” seja traduzida por “adj. que se pode usar” (*In: Dicionário Larousse, 2009, p.399*) portanto, vestível, vestuário, vestimenta, usável no corpo, entre outros, sugere também, amplas possibilidades de interações no “vestir o corpo”. O mercado do *wearable tech*, por exemplo, apresenta-se em acessórios usados no corpo, como relógios, fones de ouvido, pulseiras, coletes, ligas e objetos vestíveis. Principalmente no setor fitness, na saúde e ciência, a tecnologia nos *wearables* é utilizada para coletar dados, transferir informações, sinalizar diagnósticos e outros. Outros direcionamentos diferentes foram difundidos, como no gênero *fiber art* dos anos 1970, que, apesar de

ser confundido com técnicas como *patchwork*, *quilt* e estamparia, porque segundo Aline Basso,

[...] diz respeito às obras produzidas com fibras animais, vegetais ou sintéticas, em fios ou tecidos, através de técnicas diversas como feltragem, tear, trançados, crochê, tricô, costuras etc., visando à elaboração de superfícies e volumes têxteis sem finalidades funcionais. Ou seja, é como se fossem telas e esculturas têxteis. Muitos artistas também trabalham com instalações baseadas em tecidos e fibras. Devido à grande liberdade em termos de formas, muitas vezes se confunde a *wearable art* com arte têxtil (2014, p.24-25).

Diferente da *fiber art*, temos a *wearable art*, que seria uma arte vestível, ou um vestuário de arte, ou uma roupa arte, que vai além do uso cotidiano da moda, mas que paralelamente usa do fator performático, que os desfiles também utilizam, e potencializa a arte e o design (POTTON, 2013). Segundo Cacilda Teixeira da Costa (2009a), o objetivo primordial da arte difere da moda porque:

A arte remotamente originou-se do adorno, assim como na vestimenta e a moda, cada um em seu devido tempo, no entanto as intenções e a atitude dos artistas diferem dos objetivos dos profissionais de moda, que perseguem ideais próprios e agem por meio de outros programas de ação, relacionados à indústria, ao comércio, publicidade e consumo, enquanto a arte trabalha com os estratos mais profundos do conhecimento e da sensibilidade humana (Costa, 2009a, p.75).

Arte vestível tecnicamente é um vestuário prioritariamente feito à mão, porém este objetivo não é uma regra, mesmo os mais luxuosos são artesanais, ou tecnológicos, ou alternativos, ou peças produzidas em edições limitadas, que podem ser exibidas em galerias ou museus, e integram a categoria de roupas produzidas para **uso em performances**, acrescenta Melissa Leventon (2005). Neste sentido, são diversas as possibilidades de utilização, ainda que o objetivo da criação fique à cargo da expressividade, dos materiais utilizados e da comunicação através deles, da performance e, principalmente dos fatores culturais do artista, o qual pode apontar inúmeros argumentos para sua obra (Leventon, 2005).

Nos anos 1920, sob a análise da arte e da tecnologia, a Bauhaus experimentava performances, ou balés mecânicos – como eram chamados. Alguns destes, como os figurinos da Oficina de Teatro, eram “projetados de modo que a figura humana se metamorfoseasse em um objeto mecânico” (Goldberg, 2015, p.96). Nesses espetáculos, os figurinos limitavam a movimentação do performer, mas geravam outras ações através da forma, do material e da interação com a cena, pois...

[...] os trajes iam desde 'figuras flexíveis', com figurinos cheios de penugem, até aqueles que envolviam o corpo em aros concêntricos, e, em cada caso, as próprias restrições desse tipo complexo de vestuário transformavam totalmente os movimentos tradicionais da dança (Goldberg, 2015, p.97).

Figura 01 – *Das triadisches Ballett*, direção de Oskar Schlemmer em 1922.



Fonte: Internet, site Arte que Acontece<sup>3</sup>.

No capítulo cinco do livro *Artwear: fashion and anti-fashion*, Melissa Leventon (2005) aborda a *wearable art* como além do uso formal e cotidiano das roupas, explanando sobre pequenos grupos que criaram roupas conceituais para as artes performáticas. Nos anos 1970 (Leventon, 2005), muitas peças foram criadas para o cinema, teatro, dança e *performance art*, porém algumas não foram desenvolvidas com esta finalidade, apesar de terem sido usadas posteriormente em algum desses segmentos. Leventon (2005) cita artistas como Debra Rapoport, Yoshiko Wada, Corky Brown, Issey Miyake, Ruth Pelz, Nick Cave, Pat Oleszko, Joseph Beuys, entre outros, e grupos como o Friends of the Rag, que exploravam os vestuários em suas potencialidades artísticas com formas, materiais e conceitos que colaboraram com o design de vestuários, incluindo-os nos museus, festivais e nas ruas, entre os anos 1970 e 1990. Neste período, a performance como forma artística ganhava cada vez mais espaço e destaque no cenário cultural, principalmente por sua capacidade de romper com padrões e de estabelecer novas formas de expressão. De acordo com Renato Cohen (2013), existe uma ruptura da representação teatral na performance,

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/conheca-nove-criacoes-feitas-a-partir-da-colaboracao-entre-arte-e-danca/> Acesso em: 15 jan. 2023.

que de certa maneira opera contra o realismo. Entre espetáculos espontâneos com grande liberdade de criação e espetáculos mais formais com roteiro preestabelecido e ensaiado, a performance possibilita inúmeras formas de execução (Cohen, 2013).

Os espaços onde são realizadas as performances não são os habitualmente usados para encenação teatral, pois para Cohen (2013) o artista continua inconformado com a realidade, visando sempre chegar a uma realidade que não pertence ao cotidiano. Desta maneira, a *collage*<sup>4</sup>, através do processo de livre associação, resgata na performance “a sua intenção mais primitiva, mais fluida, advinda dos conflitos inconscientes e não da instância consciente crivada de barreiras do superego”(Cohen, 2013, p.62). Essas rupturas de padrões proporcionam uma utilização mais elaborada dos signos quando eliminado o discurso mais racional, para obter uma resposta mais emocional, como argumenta Cohen (2013). “Muitas vezes o espectador não ‘entende’ (porque a emissão é cifrada) mas ‘sente’ o que está acontecendo” (Cohen, 2013, p.66), dado que o discurso narrativo é rompido, o espectador passa a não se interessar mais pela história e sim “como” aquilo está sendo feito. Apontando assim a característica principal da performance, de romper com a representação (dita mais teatral, por Cohen, 2013) e reforçar o instante, o momento que acontece a ação, “como” ela acontece.

À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e, portanto, para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco. [...] Na performance há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo real). Isso cria a característica de rito, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão. [...] A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador. A característica de evento da performance (muitas vezes os espetáculos são únicos, não se repetem, ou quando se repetem são diferentes) acentua essa condição, dando ao público uma característica de cumplicidade, de testemunha do que aconteceu (Cohen, 2013, p.97-98).

Nas performances, muitas vezes o próprio vestir é a ação proposta, quando um artista realiza o ato de vestir-se com algo que pode estar carregado de significados, como uma placa com informações diretas, ou quando o objetivo da performance é

---

<sup>4</sup> Segundo Cohen (2013), atribui-se *collage* como invenção de Max Ernst, por inspiração no *papier collés*. *Collage* deve ser entendido como além de colagem, pois engloba a seleção de imagens, a picagem e a montagem, sendo a linguagem e a colagem apenas uma parte do processo.

questionar o contraste com um determinado contexto espacial. Assim como na performance, a arte vestível precisa de um corpo para ser vestida ou a "ideia" de um corpo; também requer espectadores, que podem até se tornar coautores dela. De fato, é importante "dar vida" às artes vestíveis, independentemente de onde elas surjam, pois são obras de arte que ganham vida por meio de *performers* ou espectadores.

Outro levantamento é sobre o vestuário como metáfora, a "roupa não vestível"<sup>5</sup>, com a disfuncionalidade de objetos funcionais, movimento muito recorrente da arte contemporânea, como fez Joseph Beuys com *Felt Suit* em 1970, ao colocar um terno de feltro pendurado por um cabide na parede, tirando sua principal função – vestir. Leventon (2005) indaga que os estudos em moda se tornavam mais sérios, assim, a arte vestível que não pode ser vestida, geralmente se concentra na natureza simbólica do vestir, pelo fator metafórico ou ilustrativo, com foco nos significados da roupa, evitando a moda e objetificando a vestimenta ao retirar sua função principal. "As peças de *unwearable* (não vestíveis) de artistas de *wearable art* são geralmente feitas de forma que, tecnicamente, possam ser vestidas, embora na realidade não possam" (Leventon, 2005, p. 140)<sup>6</sup>, muitas vezes por conta da dimensão ou disfunção dessas obras. Leventon (2005) diz que, existe muita coisa em comum entre *wearable* e *unwearable art*, mas que a linha entre elas é porosa.

Além disso, à medida que as fronteiras entre *artwear*, moda e arte mudaram ao longo da última geração, a questão de usabilidade versus conceito forneceu uma fonte contínua de tensão criativa e desafio para o designer, o artista e o possível usuário (Leventon, 2005, p. 149)<sup>7</sup>.

Essa ambiguidade entre usável e não usável levou designers a produzirem com materiais modernos e ousados, como embalagens de doces, latas, reciclando roupas íntimas e até dinheiro, assumindo colocar em risco a função, segundo Leventon (2005). Sobre isso, a autora cita o artista Miyake, quando ele diz: "a questão não é se essas roupas são usáveis (vestíveis) ou não. O que conta é a comunicação" (Leventon, 2005, p.149)<sup>8</sup>. Ao mesmo tempo que Melissa Leventon (2005) usa o termo *wearable art* (arte vestível) em seu livro, também utiliza *artwear* (*rouparte*) e *art to wear*

<sup>5</sup> Roupas não vestíveis referindo-se a **arte não vestível** do inglês *unwearable art*.

<sup>6</sup> Tradução nossa de: "Unwearable pieces by wearable artists are usually made so that technically they could be donned although in reality they cannot" (LEVENTON, 2005, p. 140).

<sup>7</sup> Tradução nossa de: "Moreover, as the boundaries between artwear, fashion, and art have shifted over the past generation, the issue of wearability versus concept has provided a continuing source of creative tension and challenge for designer, artist, and prospective wearer" (LEVENTON, 2005, p.149).

<sup>8</sup> Tradução nossa de: "The issue is not whether these clothes are worn or not. What counts is communication" (LEVENTON, 2005, p.149).

(arte para vestir). Ela (2005) diz que essa discussão, sobre qual termo usar, é contínua e que existem diferentes pontos de vista para cada escolha.

Por exemplo, a galerista Julie Schafler Dale da *Artisan's Gallery* em Nova Iorque, preferiu o título *Art to Wear* para seu livro cânone publicado em 1986, por achar que o termo invertido era mais digno da obra, como conta Leventon (2005). Apesar do termo *wearable art* ter passado por uma fase em que o desejo era ampliar seu sentido, incluindo diversos trabalhos considerados amadores, que se tratava de pinturas feitas em roupas pré-fabricadas, ou aplicações de obras de arte prontas sob vestuários, assim, muitas pessoas foram contra essa generalização (Leventon, 2005). Melissa Leventon acredita ser positivo que aumentem as ideias que constituem o termo, mesmo que ao acaso, e que, “embora muitos tenham tentado, ninguém chegou a um único termo alternativo que tenha sido tão amplamente aceito quanto *wearable art* e, ainda assim, o sentido inverso ‘*art to wear*’ permaneceu em uso ativo” (2005, p.25)<sup>9</sup>.

Através dos múltiplos direcionamentos da comunicação dos vestuários de arte, encontramos diferentes museus e festivais, que expõem essas obras, considerando seus aspectos mais subjetivos. Um dos fenômenos culturais mundiais mais inspiradores, do gênero arte vestível, tem acontecido na Nova Zelândia há mais de 30 anos, o *World of WearableArt* (WOW), o qual trata-se de uma competição anual em forma de espetáculos performáticos e exposições, que explora a conjunção entre performance, moda, artesanato e arte. A variedade das peças produzidas segue as seções temáticas determinadas a cada ano, que já se dividiram entre: arquitetura, monocromia, era Elizabetana, *Avant-garde*, *Aotearoa* (cultura tradicional da Nova Zelândia), seção aberta, entre outras. A diversidade dessas seções temáticas gera uma infinidade de possibilidades criativas ao design final, com o uso dos mais inusitados materiais e técnicas na construção física e conceitual dessas obras vestíveis, as quais são expostas em grandes espetáculos performáticos na WOW.

Em 1987 na Nova Zelândia, numa área rural de Nelson, a escultora Suzie Moncrieff precisava de algo “novo” para lançar uma galeria de arte, numa velha casa de campo em ruínas, recém reformada, como conta Craig Potton (2013). Moncrieff imaginou um show, onde obras de arte seriam expostas sobre corpos em movimento,

---

<sup>9</sup> Tradução nossa de: “Though many have tried, no one has come up with a single alternative term that has been as widely accepted as *wearable art* and so it and the inverse *art to wear* have remained in active use” (LEVENTON, 2005, p.25).

mais do que modelos desfilando em passarelas, ela queria que toda atmosfera contasse uma história, e, para isso, era fundamental criar um clima com luzes, performers e música, como uma peça de teatro emocionalmente audaciosa. Tanto o público quanto os artistas ficaram entusiasmados com a ideia da arte vestir corpos humanos com formas bizarras e incrivelmente belas (Potton, 2013). Seguem alguns exemplos em imagens:

Figura 02 – Vencedor do prêmio Supremo WOW, 2019 – *The Lady Warrior*, Rinaldy Yunardi, Indonésia.



Fonte: Internet, site WOW<sup>10</sup>

Figura 03 – Seção Branca, 2019 – *Huaxia Totem*, Sun Ye, Miao Yuxin e Yuan Jue, Donghua University, China



Fonte: Internet, site WOW<sup>11</sup>.

Para mim, a felicidade e a energia do WearableArt™ é que ele permite que os designers saiam dessas restrições e vejam o corpo como uma tela em branco na qual eles podem desenvolver qualquer ideia que os atraia. Quanto mais provocativo, heterodoxo e original, melhor. As roupas não precisam ser comercialmente viáveis. Eles nem precisam se levar a sério. A única coisa que as obras devem ser é vestível (Moncrieff, 2011, p.12)<sup>12</sup>.

Tais restrições citadas por Moncrieff (2011) estão relacionadas às roupas cotidianas e à indústria, que para ela só encorajam a conformidade e o aumento do

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.worldofwearableart.com/> Acesso em: 13 mar. 2021.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.worldofwearableart.com/> Acesso em: 13 mar. 2021.

<sup>12</sup> Tradução nossa de: "For me, the joy and energy of WearableArt™ is that it enables designers to step out from these constraints, and to see the body as a blank canvas on which they can develop any idea that appeals to them. The more provocative, unorthodox and original, the better. The garments do not have to be commercially viable. They do not even have to take themselves seriously. They only thing they must be is wearable" (MONCRIEFF, 2011, p.12).

consumo de grifes e em massa, sendo roupas seguras, confortáveis, industriais e geralmente não tão exóticas. Por outro lado, a arte vestível está cada vez mais sendo encontrada em diferentes movimentos, com diferentes usos, mas que mantém o aspecto performático, que parece sempre acompanhar as obras. Assim, podemos destacar as roupas usadas em shows de *drag queens*, shows musicais, e, até mesmo algumas usadas na passarela da moda, as quais foram peças únicas e inusitadas.

Figura 04 – Seção Aotearoa, 2019 – *Natural Progression*, Dylan Mulder, Nova Zelândia.



Fonte: Internet, site WOW<sup>13</sup>.

Figura 05 – Prêmio de Sustentabilidade, 2019 – *Engolfed*, Leanne Day, Nova Zelândia.



Fonte: Internet, site WOW<sup>14</sup>.

O fotógrafo e editor da WOW, com inúmeras publicações desde o surgimento do evento, Craig Potton (1993) acredita que o debate sobre “o que é *wearable art*” reabre questões como “o que é arte? A arte é vestível?” E, as respostas sempre serão carregadas de subjetividade e paixão, embora, em síntese, venham da área da comunicação e estética, alguns trazem para as obras suas relações com espiritualidade e moral, e outros buscam inspiração nas culturas tradicionais (Potton, 1993). A infinidade de resultados de arte vestível, que vão do bizarro ao belo, ao ultrajante, ou angelical, são elaborados sem nenhuma preocupação com venda ou restrição de função, logo, Potton (1993) defende que, sem dúvida, a criatividade é levada a outro nível.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.worldofwearableart.com/> Acesso em: 13 mar. 2021.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.worldofwearableart.com/> Acesso em: 13 mar. 2021.

Existem outros festivais e exposições de arte vestível pelo mundo, como o Australian Wearableart<sup>15</sup> (com menos tempo de existência do que a WOW), e vários museus que se dedicam a conservar e preservar a história dos vestuários. Diversos são os direcionamentos que a roupa pode conduzir na história e conservação dessas obras, para isso existem museus para cada segmento, como o Museu Nise da Silveira, no Rio de Janeiro, que é conhecido pelas obras de Bispo do Rosário; o Museum at Fit<sup>16</sup> (Fashion Institute of Technology) em Nova Iorque, que abrange desde a moda de décadas passadas, como *artwear* e *wearable art*; o Museu de Arte de São Paulo (MASP), onde aconteceram diversos desfiles e exposições de coleções, em destaque a exposição da Coleção Rhodia em 1971, que uniu artista, designers e as novas tecnologias da indústria têxtil; o Museu Carmen Miranda<sup>17</sup> com trajes completos de shows e filmes, além de vários acessórios; e ainda o Museu do Traje e do Têxtil<sup>18</sup> na Bahia, pioneiro no segmento de indumentária no Brasil, iniciando suas exposições em 1933, com peças doadas pela sociedade baiana.

Podemos observar então, que na preservação da memória do vestuário apresentam-se diferentes objetivos, e que entre esses é possível identificar uma linha que possivelmente revela a arte vestível produzida no Brasil, mesmo que em diversas áreas artísticas, da performance teatral, musical, da dança, além das artes plásticas e do design de moda. Redescobrir essas produções no Brasil, pode revelar o próprio termo arte vestível no país, reconduzindo à caracterização deste segmento, ao exercício da conservação e à preservação desta cultura e de suas memórias.

Através do movimento denominado *Art Nouveau*, que teve origem na *Arts & Crafts*, sob o comando de William Morris (1834-1896) na Inglaterra, novos vocabulários foram integrados, como fez o arquiteto belga Henry Van de Velde (1863-1957) entusiasmado em realizar vestimentas denominadas *Künstlerkleid*, ou seja, “vestidos artísticos” ou roupa de artista, que segundo Cacilda Teixeira da Costa (2009a), são termos usados até hoje. No século XX a moda expande-se mais como fenômeno autônomo, chegando a mudar o status dos costureiros (COSTA, 2009a), que de artesãos passaram para “criadores”, posteriormente estilistas.

---

<sup>15</sup> Disponível em: <http://australianwearableart.com.au/> Acesso em: 23 mar. 2021.

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.fitnyc.edu/museum/index.php> Acesso em: 23 mar. 2021.

<sup>17</sup> O Museu Carmen Miranda no Rio de Janeiro conta com 3.348 itens, sendo 1391 fotografias e 461 peças de indumentárias, entre elas 220 bijuterias, 11 trajes completos de shows e filmes, 08 cintos, 05 bolsas, 27 pares de sapatos e 38 turbantes da artista. Disponível em: <http://funarj.rj.gov.br/espaco/museu-carmem-miranda/> Acesso em: 23 de mar. de 2021.

<sup>18</sup> Disponível em: <https://institutofeminino.org.br/traje-textil/> Acesso em: 23 de mar. de 2021.

Em quase todos os movimentos de vanguarda foi sensível uma forte interação dos artistas com a vestimenta, explorada em suas possibilidades plásticas, performáticas ou de provocação, conforme característica de cada grupo. A maioria dos artistas, entretanto, procurou isolar seu trabalho das tendências da moda e da alta costura, no sentido de criar obras em que o vestuário tivesse seu espaço específico de objeto artístico – fora da moda. Mas outros como Sonia Delaunay e os surrealistas, interagiram com ela (Costa, 2009a, p.37).

Isso demonstra que a arte vestível transcende os limites entre linguagens artísticas, técnicas, temáticas e contestações da realidade, seja na moda ou fora dela, na arte ou na cultura popular, na tradição ou no ritual. No entanto, retomando a ideia de como esse fenômeno ocorre e por que ocorre, as respostas superam o significado das metáforas que elas proporcionam, mas não se referem ao valor monetário delas, e sim, simbólico. Considerando a ideia de Alfred Gell (2020) – que todo objeto tem uma “família” – o papel social que a arte vestível proporciona, revela um certo acúmulo de relações que se estabelecem entre pessoas que pode ser identificado como um índice. Assim, o objeto torna-se um “ser”, que carrega consigo esse acúmulo de relações ancestrais, como defende Gell (2020), e que ao mesmo tempo estão relacionadas diretamente com o presente, pela agência do artista e do destinatário. Dependendo do ponto de vista, que uma determinada configuração relacional é estabelecida, entre sujeito e objeto, o corpo humano pode ser considerado um agente secundário, e assim as relações primárias ou secundárias tornam-se posicionais e irreversíveis (Gell, 2020). Esta maneira de observar as relações entre sujeito e objeto, desbancam o antropocentrismo (Gell, 2020), o qual determina que o sujeito criador é responsável por proferir sentido ao mundo. Gell (2020) propõe, então, que certos objetos motivam o corpo físico, por fetiche ou por “magia”. Sobre isto, nos aprofundaremos na terceira seção, na quarta subparte da terceira parte (3.3.4).

Para pesquisar a arte vestível no Brasil, os movimentos artísticos serão menos explorados do que os meios, porque segundo Cacilda Costa (2009b), os movimentos são abrangentes e nem todo artista se enquadra em um único agrupamento, e os **meios são veículos** pelos quais a arte se concretiza. Ou seja, “a fotografia, o cinema, técnicas de reprodução de imagens, vídeo, computador e atitudes que dialogam com outras artes como o teatro e a literatura, objetos e artefatos cotidianos” (Costa, 2009b, p.49) são alguns meios utilizados pelos artistas para realizarem suas obras. “A partir das experiências híbridas da *Pop* (inspirada muitas vezes pela idéia futurista de integração das artes) e do desinteresse no produto artístico por parte da Arte

conceitual, [...] a fronteira entre os diversos meios tornou-se tênue” (Costa, 2009b, p.49). Aos meios, podem ser somados os suportes, por exemplo a pintura é um meio e a tela um suporte, logo novos meios, como as mídias e o uso de novos espaços fizeram surgir o *live art*, o *body paint* e o *happening* (Costa, 2009b).

Principalmente durante o século XX, “muitos artistas deixaram de desenvolver seus trabalhos dentro de uma mesma técnica, usando um e outro meio, de acordo com as necessidades e demandas de cada projeto” (Costa, 2009b, p.49), além disso, novas ferramentas estavam surgindo junto aos novos suportes. A história da arte não se detém apenas à história da estética, mas, também, fundamentalmente à história dos meios que permitem expressar ideias (Costa, 2009b). De fato, tanto os movimentos, quanto os meios foram facilitadores de experimentações artísticas com o vestir, seja na mistura de técnicas ou com diferentes intencionalidades, onde o suposto suporte seria o corpo.

O movimento modernista no Brasil, no início de século XX, proporcionou rupturas com elos estabelecidos anteriormente com as belas artes, através das descobertas tanto gráficas, quanto performáticas, além da chegada da fotografia, que foram fundamentais para que o campo das artes ampliasse seu repertório na pós-modernidade. Nesta “ampliação”, Bourriaud (2009) alerta ao erro de chamar de interativa as participações nas obras, as quais têm suas origens na arte minimalista e faziam parte de uma busca fenomenológica sobre a presença do observador como parte da obra. Essas “interações” provêm da intenção do artista em fazer o observador participar da obra, fazendo-o ser coautor na elaboração de seu sentido, dando vida e completando a obra (Bourriaud, 2009). Através do olhar contemporâneo do curador e crítico Nicolas Bourriaud (França, 1965) é possível investigar a *arte vestível* pela teoria da Estética Relacional (2009), que não se trata de uma teoria da arte, mas uma teoria da forma, sem supor um enunciado de origem ou de destino. O autor explica que forma é:

[...] uma unidade coerente, uma estrutura (*entidade autônoma de dependências internas*) que apresenta as características de um mundo: a obra de arte não detém o monopólio da forma; ela é apenas um subconjunto na totalidade das formas existentes (Bourriaud, 2009, p. 26).

Neste sentido, o encontro e a participação com a obra deixam de ser apenas de observação e contemplação, para se tornar completo com o corpo do espectador, com uma presença repleta de intersubjetividades, as quais são elaboradas “na resposta emocional, comportamental e histórica que o espectador dá à experiência

proposta” (Bourriaud, 2009, p. 83). Essa agência “relacional” do espectador com o objeto é fundamental e dá vida a obra, veremos alguns exemplos na segunda parte da terceira seção (3.2). Sobretudo, trata da relação direta entre a arte vestível e quem vai vesti-la, a maneira como esse vestir transforma o corpo, a expressividade e a liberdade à que se direciona.

A aura da arte não se encontra mais no mundo representado pela obra, sequer pela forma, mas está diante dela mesma, na forma coletiva temporal que produz ao ser exposta. É nesse sentido que podemos falar num efeito comunitário na arte contemporânea [...] que opera um deslocamento radical em relação à arte moderna, no sentido que não nega a aura da obra de arte, mas desloca sua origem e seu efeito (Bourriaud, 2009, P.85).

A partir da observação sobre os vestíveis, que proporcionaram uma participação direta do corpo com a obra, chegando até mesmo nos casos em que apenas uma pessoa era capaz de dar vida àquelas artes, será proporcionado uma investigação na história buscando correlacionar obras e artistas em perspectivas coexistentes, que têm em comum suas próprias essências nesta relação.

A possibilidade de uma arte relacional (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna (Bourriaud, 2009, p.7).

E de fato as produções em diferentes meios sempre tiveram uma relação especial com certas vestimentas, que sugeriam transformação, revelação ou personalidade. Muitos movimentos e artistas de contracultura utilizaram as artes vestíveis para contestar os mesmos espaços que não os aceitavam plenamente, mas que ao mesmo tempo conquistavam os espectadores, através dos efeitos que o conjunto da obra proporcionava. Já na visão de Alfred Gell, a antropologia da arte deveria “fornecer um contexto crítico que liberasse os ‘artefatos’ e permitisse sua veiculação como obras de arte, exibindo-os como encarnações ou resíduos de intencionalidades complexas” (2001, p.190). Na medida que a criação artística, a história e a crítica de arte são consideradas um empreendimento, nos tempos atuais, como aponta Gell, a antropologia deveria ser parte da própria criação artística, da obra, sugerida, inclusive,

[...] pelas descobertas de conexões entre as intencionalidades complexas presentes em obras de artes ocidentais e os tipos de intencionalidades encarnadas em obras de arte e artefatos

provenientes de outros lugares. Do ponto de vista do fazer artístico, essa seria uma transação unilateral, no sentido de que conceitos de 'arte' essencialmente metropolitanos, e não indígenas, estariam em jogo (Gell, 2001, p.190).

O artefato como obra de arte provoca questões como “o que é arte?”, mas para além disso, outras questões preenchem de argumentos e lógicas, através do potencial ancestral traduzido pelo objeto e por seus efeitos na sociedade, no que se propõe os conceitos de Gell (2001). Estas perspectivas são somadas às teorias da Estética Relacional de Bourriaud (2009), para ampliar a visão e a investigação do modo de operar da arte vestível no Brasil, considerando que somos um povo plural com grande diversidade social, e que este segmento foi sendo produzido em diferentes esferas não só a da arte, mas das culturas ditas tradicionais, ritualísticas e populares. Assim, a transversalidade com a antropologia, pelas teorias de Arte e Agência do antropólogo Alfred Gell (2020), parece coerente para analisar obras de arte vestíveis, nesse horizonte multicultural, onde são manifestadas no Brasil. Ora a reconhecemos no desfile de moda, ora reconhecemos nos desfiles de carnaval, por isso a importância de uma abordagem que considere não apenas a estética, mas as relações com a sociedade, seu tempo e seu espaço, tornando-se este o ponto principal desta investigação. Todavia, como o próprio Alfred Gell enfatiza:

A antropologia, do meu ponto de vista, é uma disciplina das ciências sociais, e não das humanidades. Admito não ser fácil reconhecer essa distinção, mas ela implica que a 'antropologia da arte' se concentra no contexto social da produção, circulação e recepção da arte, e **não na valoração** de obras de artes específicas, o que para mim, é função do crítico (Gell, 2020, p.25, grifo nosso).

Esta maneira de concentrar a antropologia da arte no contexto, no qual ela surge, proporciona, para Alfred Gell (2020), às características de “índice” em relação à obra de arte, e “agência” como um processo que envolve os índices e os “efeitos”. Uma mediação que ocorre da agência sobre os índices, pode ser entendida como configurações materiais que motivam interferência, respostas ou interpretações (Gell, 2020). Mesmo considerando que “coisas” podem ser, também, representadas de maneira não mimética e não visual, como se propõe essa pesquisa, onde, as obras de arte vestíveis são coisas e ações que os índices podem representar. Dado que os destinatários, segundo Gell (2020), são aqueles sobre os quais os índices exercem efeitos, e esta colaboração pode ocasionar a efetiva coautoria do espectador nas

ações, não apenas pela vontade individual, mas sugerida por uma prática mediada entre a agência do artista (agente) e os efeitos no destinatário através do índice.

Por via desses olhares contemporâneos que se possibilita preservar os efeitos ou ações efêmeras dos exemplos de arte vestível, com o intuito de mostrar os diversos meios em que ela pode surgir, sem ignorar os “momentos de vida” da obra. Isso porque, as causas e efeitos proporcionados por obras deste gênero, também, indicam suas próprias características socioculturais e processuais. Para discorrer sobre as correlações na arte vestível do Brasil, separamos três grupos de observação: **agência da arte vestível**, **arte vestível relacional**, e os **efeitos da arte vestível**. Com esta organização, pretendemos abranger a visão sobre o que poderia ser considerado arte vestível na história de um século do Brasil, com tantos desafios e avanços para seu povo. A ilustração 1 abaixo, mostra que tanto as ações, quanto as relações produzem efeitos e são dependentes entre si.

Ilustração 1 – Arte vestível por três pontos de vista.



Fonte: produção nossa.

### 3 CORRELAÇÕES NA ARTE VESTÍVEL DO BRASIL

A primeira parte desta seção, **agência da arte vestível**, busca transpor os conceitos de Alfred Gell (2020) para obras vestíveis, observando assim, suas características processuais e, como e por que certos artistas, grupos ou indivíduos as criaram. A agência que o artista implanta na criação, ou seja, no índice, é considerada (agência do artista) uma agência primária, mesmo que, ele seja um agente socialmente subordinado, é ele quem dá “início a ação em nome próprio” (Gell, 2020, p.72). A agência secundária fica à cargo do índice, da obra de arte, entidades não dotadas de vontade própria ou intenções, mas que segundo Gell (2020) são fundamentais para o surgimento, ou manifestação de ações intencionais. Ou seja, o *índice é uma obra viva* que parte de uma agência aplicada pelo artista, que se a interação com espectador (destinatário) for intencional, tornasse relacional – de forma individual, coletiva ou sensorial, e espontânea, autônoma ou guiada.

A segunda parte desta seção, **arte vestível relacional**, se debruça exatamente sobre essa “interação”, entre sujeito e objeto, tanto pelas relações individuais, que sugerem interações através do vestir, quanto pelas relações que proporcionam uma ação coletiva pelo objeto vestível, ou sensorial, sugerindo algo mais íntimo e cognitivo. Para Nicolas Bourriaud (2009) a arte contemporânea, muitas vezes, opera na não disponibilidade, comparando à efemeridade das performances, que quando realizada em determinado local e hora, restam apenas registros documentais sobre ela. Assim, todos os exemplos que usaremos são apenas registros de uma ação realizada, ou o que restou da obra, sendo ainda possível seu uso ou não, além de estudos científicos, memórias registradas e investigadas ao longo do tempo. Sobretudo, destacamos a efemeridade que persiste por memórias e influências, que possibilitam a transformação da sociedade, contestando a si próprio e a necessidade de mudanças, como opção para experimentar algo novo.

A terceira parte, **efeitos da arte vestível**, observa em diferentes expressões artísticas, nas quais o “vestir” gera efeitos sociais de consolidação da agência pelo objeto, ou índice, de acordo com os conceitos de efeitos de Alfred Gell (2020), ou simplesmente pela arte vestida em ação, com vida, acontecendo para certas testemunhas, destinatários (espectadores) nos quais os efeitos são produzidos.

Para esta última parte, consideramos alguns meios artísticos, onde a possibilidade da agência da arte vestível acontecer é efetivada e confirmada pelos

próprios efeitos, no sentido que a confirmação do efeito, naturalmente proporciona uma evidência do índice, o qual traz consigo o acúmulo de experiências de relações entre pessoas, como um ritual de repetição e evolução. Em sua grande maioria, poderíamos até considerar que são artesanalmente mais elaboradas, com características de tradicionalidade e ancestralidade, ao que se dispõe como referência e conhecimento, ou por seus efeitos proporcionados pelo design do protótipo<sup>19</sup> (Gell, 2020).

Posto isto, consideramos que em qualquer tipo de encenação, seja performance, apresentação, desfiles, manifestações de culturas populares e tradicionais, em quaisquer delas pode “acontecer” a arte vestível. Mergulhando nas ideias de vestuários, figurinos, roupas e indumentárias, buscamos apontar outros meios pelos quais a arte vestível poderia ser consolidada por seus efeitos. Indo da roupa performance, moda, desfile-show, traje de cena – figurino, até o traje de folgado – rituais. Através das teorias do professor Fausto Viana (2014), investigamos as características da arte vestível nestes trajes, em relação aos efeitos que são ocasionados nos espectadores dela. Os efeitos da arte vestível, em tais meios, permitem observar a conexão entre a sociedade e os objetos vestíveis, bem como como a ancestralidade que permeia anos de histórias e eventos, ao mesmo tempo em que se atualiza por meio de seus contextos sociais e culturais. Essa ação é irrefreável, mesmo que o retorno às origens seja uma abordagem mais tradicional, a busca pela originalidade está sempre presente. Para explorar algumas performances afro-brasileiras foram usados os conceitos de Motrizes Culturais, do ator, diretor e artista visual, Zeca Ligiéro (2011), em diálogo com as outras teorias propostas.

A organização desta pesquisa tem como objetivo proporcionar uma visão panorâmica hipotética sobre as artes vestíveis brasileiras. Por meio de uma abordagem contemporânea que busca decolonizar o olhar sobre artefatos, permitindo assim, mostrar as características de um país plural em cultura e linguagem artística. As evidências apresentadas buscam correlacionar os processos e os motivos que levam à sua criação, ampliando as hipóteses, do que pode ser considerado arte vestível, e colaborando com o estabelecimento de novos critérios.

---

<sup>19</sup> Para Gell (2020), todo objeto de arte é um protótipo, pois ainda necessita da última etapa de sua produção, que seria o contato com o destinatário (público).

### 3.1 AGÊNCIA DA ARTE VESTÍVEL

A “agência” parte do pressuposto pela intenção de quem cria certa obra de arte. No entanto, a agência sugerida por Gell (2020), que é articulada pelo artista e pelo objeto de arte, agência primária e secundária respectivamente, pode ser entendida como a articulação do artista com as intenções que propõe através da obra, e da motivação que a obra gera como efeito no destinatário. Para pensarmos sobre arte vestível e quais seriam as agências operadas para este segmento, primeiro teríamos a premissa do “vestir”, e assim vestir-se de arte, tanto apontada por Leventon (2005) e Costa (2019a). Pois, estamos tratando de obras de arte possíveis de serem vestidas e com esta finalidade, emancipadas das funcionalidades específicas das indumentárias ou dos vestuários cotidianos. A “arte” segundo Gell (2020) modela-se pelo “fazer”, por sua agência e por seus contextos, a qual sugere interpretações e respostas através de suas configurações materiais, que são representações de acúmulos de relações entre pessoas. Nicholas Thomas sintetiza dois argumentos de Gell, no prefácio do livro *Arte e Agência* (2020), que são a favor de um distanciamento da estética “transcultural”:

O primeiro diz respeito ao fato de muitas peças canônicas de arte tribal claramente não terem sido produzidas para suscitar uma apreciação ‘estética’ no sentido convencional. [...] O segundo argumento é uma rejeição categórica das analogias linguísticas que foram mobilizadas por tantas teorias semióticas e simbólicas da arte. [...] a ideia de que arte é uma questão de significado e comunicação é algo axiomático (Thomas *In*: Gell, 2020, p.12).

Para isso Gell (2020) propõe que a arte é uma ação, que consiste no fazer, que pode ser teorizado como agência, por um processo que envolve índices e efeitos. Os índices são protótipos representados por coisas, que nem sempre são apenas veículos de significado (signo, símbolos), em que os espectadores decifram com base em um sistema semiológico previamente codificado em significados pelo artista, para além da apreciação estética, Gell (2020) supõe que nem sempre ocorra desta maneira. A depender dos variados fatores contextuais, o tipo de agência exercida no entorno das obras de arte varia de maneira considerável, sugerindo que qualquer tipo de ação que alguém exerça em relação a outra pessoa, também pode ser exercida por uma obra de arte (Gell, 2020). Exemplificando esta ideia de Gell (2020), o artefato deixa de ser o único e exclusivo “índice de agência”, porque em alguns casos o índice

pode ser uma pessoa, como a possessão de divindades, ou até mesmo a crença nos ídolos pelos destinatários (espectadores/público).

Qualquer performance dramática envolve a presença de uma pessoa (ator) que serve como índice de outra; isto é, o personagem que está em cena. A atuação, em geral, é uma forma de arte representacional e pode ser expressa por uma fórmula idêntica:

[[Artista-A] → Protótipo-A] → Índice-A] → Destinatário-P

na qual Artista = dramaturgo, Protótipo = personagem, Índice = ator e Destinatário = público. Além disso, a situação dramática com certeza pode ser modificada à vontade, assim como uma situação na forma de artefatos pode ser alterada em relação a obras de arte. Assim, em um papel dramático aparentemente 'involuntário' (como a possessão pela divindade), a fórmula envolveria o índice na posição de 'paciente':

Protótipo-A → [Índice-P → (Destinatário-P)]

na qual o Protótipo é a divindade, o Índice é o xamã em estado de possessão e o Destinatário é a congregação. Essas observações serão suficientes para apontar que existe uma sequência contínua entre os modos da ação artística que envolvem a 'performance' e aqueles mediados por artefatos. Essa distinção não tem importância teórica. Todo artefato é uma 'performance', na medida em que motiva a abdução de seu surgimento no mundo (Gell, 2020, p.114-115).

Desta maneira, Alfred Gell (2020) argumenta que todo artefato é, em certa medida, uma performance, pois desperta a curiosidade sobre sua origem e a sequência de ações envolvidas em sua criação. Os índices são mediadores da personitude, como atores em uma performance, mas que não a possuem intrinsecamente (Gell, 2020). “A **personitude** é um resíduo cristalizado da performance e da agência na forma de objeto, por meio da qual o acesso a outras pessoas pode ser obtido, e por meio da qual a agência delas pode se expressar” (Gell, 2020, p.116, grifo nosso). Gell (2020) complementa que não existem limites para a quantidade de espécies de agências que podem ser mediadas por índices, no entanto diz que prioriza certos tipos de agência em relação a outros.

Gell (2020) compara índices que são reconhecidamente obras de arte com índices que são artefatos “desinteressantes e brutos”, para o primeiro é proposto uma discussão específica considerando sua forma canônica de agência artística. Para o segundo, acredita-se que sua importância ocorra apenas em um contexto particular, e que poucos consideram o processo de criação uma característica particularmente relevante de sua agência, gerando uma desassociação com obra de arte (Gell, 2020). Ambos diferem dos índices que se anunciam como criações milagrosas, ou

sobrenaturais, pois geram interesse pelo fato de que não há como explicar sua origem, senão como um acontecimento mágico (Gell, 2020).

Gell (2020) discute sobre a agência artística, apontando que apenas alguns indivíduos são considerados artistas, entre pessoas talentosas e incentivadas institucionalmente, e os outros, os que não tiveram experiências bem-sucedidas na produção de arte especializada.

A probabilidade biográfica de que destinatários passivos de obras de arte tenham alguma experiência prática prévia no processo de criação artística - seja uma educação escolar formal em 'arte' no Ocidente ou apenas alguma experimentação durante a infância, talhando varetas ou traçando padrões à maneira das culturas não ocidentais assegura que a recepção de um trabalho artístico aconteça à luz da *possibilidade* de o destinatário, tecnicamente, acessar ele próprio o mesmo processo de criação artística (Gell, 2020, p.117).

Para exemplificar esse processo, Alfred Gell (2020) reflete sobre sua experiência ao contemplar o quadro *A Rendeira* de Vermeer, e como isso o faz imaginar um mundo alternativo em que ele mesmo seria um pintor muito melhor. No entanto, ele reconhece que essa possibilidade é apenas uma contrafactualidade, pois sabe que não conseguiria reproduzir nem mesmo uma cópia decente da obra (Gell, 2020). Ao observar o quadro, ele se sente admirado e derrotado ao mesmo tempo, mas reconhece que essa derrota é proveitosa, pois o faz refletir sobre o processo artístico de Vermeer e se identificar com ele, até certo ponto. No entanto, ao atingir o ponto de incomensurabilidade, Gell (2020) se vê suspenso entre dois mundos, o mundo racional e cognoscível em que vive, e o mundo esboçado no quadro, que o frustra por não conseguir vislumbrar a congruência necessária entre a experiência da agência dele e a agência (de Vermeer) que deu origem ao quadro. Esse estado de suspensão é o que Gell (2020) chama de "captação", que pode ocorrer em contextos práticos fora da galeria de arte. A partir desta ideia, Gell (2020) acredita que a "captação" é a principal espécie de agência artística. Ou seja, os índices (obras de arte) tanto lançam o destinatário a reformular o processo de criação do artista, como os frustram nesta experiência. Porém, instantaneamente passam a incorporar suas agências (do destinatário), proporcionando certa autonomia da agência do índice sobre seu criador (Gell, 2020).

Para este levantamento, das artes vestíveis no Brasil do século XX, analisamos inicialmente obras que se alinham com a teoria da agência da arte e os fatores que as individualizam, como as vestimentas de **Arthur Bispo do Rosário** (1909-1989).

Sergipano migrado para o Rio de Janeiro, onde passou a maior parte de sua vida internado em instituição para neuro divergentes, na Colônia Juliano Moreira. Bispo do Rosário é considerado artista por diversos críticos, e algumas de suas obras podem ser consideradas artes vestíveis, embora o interno não estivesse a par do que acontecia no mercado da arte, porque segundo Luciana Hidalgo (2011), ele estava absorvido por uma rotina monástica e anônima.

Arthur Bispo do Rosário tinha uma agência particular ao organizar diversos materiais e objetos, ressignificados por sua crença católica e apoteótica. “O universo de Bispo não chegava a galerias de arte, *marchands*, mecenas. A *avant garde* dos círculos de arte nova-iorquinos e europeus não chegava a Jacarepaguá<sup>20</sup>” (Hidalgo, 2011, p.83), sendo assim, não é uma questão de movimento artístico, pelo qual os artistas da década de 1960 ousaram experimentar, com intenções e agências diferentes, mas no contexto no qual ele surge. Hidalgo compara obras de Bispo do Rosário às obras de Andy Warhol, mesmo sabendo que existe um fosso que os separam, “tão fundo quanto o inconsciente coletivo que os acolhia” (2011, p.84), e é admirável como a relação social com os objetos passam, de certa maneira, por um acúmulo gerado pela indústria e pelo consumo em massa. Apesar de participar de diferentes exposições entre 1947<sup>21</sup> e 1989, suas obras só ficaram conhecidas nos últimos anos de sua vida, e só vieram a ser utilizadas em diversas exposições e pesquisas após os anos 1990.

Em sua trajetória de vida participou da marinha e chegou a ser pugilista peso leve, mas um acidente o fez mudar os rumos, foi quando começou a acumular objetos que estavam à sua disposição enquanto interno da Colônia, no entanto Costa (2009a) comenta que, mesmo à margem do sistema da arte, sem condicionamento cultural ou assistência profissional, Bispo realizou obras artísticas extraordinárias. Entre objetos, instalações, estandartes e trajes bordados, Bispo persistiu numa missão transcendental, através principalmente do *Manto da Apresentação* (Costa, 2009a). Esta obra (figura 06) foi feita de tecidos de lençóis, cobertores e uniformes da Colônia, seguindo de maneira particular os modelos de vestuários da nobreza, realeza e

<sup>20</sup> Local onde fica a Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro – RJ. Uma análise clínica de 1976 descreve um breve resumo da trajetória do Bispo: “Internado na Praia Vermelha em 24 de dezembro de 1938, solteiro, admitido na Colônia Juliano Moreira em 25 de janeiro de 1939. Doente tem períodos em que ajuda muito no serviço, outros apenas fica reclusivo. Também tem grande capacidade artística, faz bandeiras, tapeçarias etc. Doente difícil de lidar, devido à paranoia extrema. Apresenta dispneia de esforço ultimamente” (HIDALGO, 2011, p.102).

<sup>21</sup> A trajetória da vida de Bispo do Rosário pode ser encontrada no site oficial do Museu Bispo do Rosário. Disponível em <https://museubispodorosario.com/arthur-bispo-do-rosario/> Acesso em: 14 fev. 2023.

gerais, confeccionado para o dia do juízo final, como “um inventário para levar a Deus”, conta Costa (2009a, p.62).

Figura 06 – Arthur Bispo do Rosário vestindo o *Manto da Apresentação*.



Fonte: acervo do Museu Bispo do Rosário<sup>22</sup>.

Na figura 07 vê-se a foto do *Manto da Apresentação* realizada pelo Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, e na figura 08 a foto do verso do Manto, ambas do seu acervo.

Figura 07 – *Manto da Apresentação* (frente).



Fonte: acervo do Museu Bispo do Rosário<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Foto do site do Museu Bispo do Rosário. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/arthur-bispo-do-rosario/> Acesso em: 12 fev. 2023.

<sup>23</sup> Foto do acervo do Museu Bispo do Rosário. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/acervo-2/manto/> Acesso em: 22 fev. 2023.

Figura 08 – Parte interna (verso) do *Manto da Apresentação*.



Fonte: acervo do Museu Bispo do Rosário<sup>24</sup>.

O *Manto da Apresentação* foi uma peça de vestuário produzida durante décadas pelo artista, onde descreve em bordados suas ideias, crenças e convicções, tanto por questões psicológicas, quanto por questões sociais do contexto que vivia, através dos materiais que estavam ao seu alcance.

Bispo ao acumular objetos manicomiais em suas obras, também confrontava o poder opressor do hospício, em suas obras, numa devassa que o expunha, os fragmentos manicomiais, sucateados, reorganizados conforme regras e estéticas outras (Hidalgo, 2011, p.83).

No ano de 1980 a anistia “ampla e irrestrita” impunha um perdão coletivo, após anos de excessos da repressão, o que possibilitou a imprensa voltar à cena, segundo Hidalgo (2011), proporcionando ao jornalista Samuel Wainer Filho e ao cinegrafista Johnson Corrêa uma entrevista com Bispo do Rosário e uma reportagem sobre a Colônia Juliano Moreira, realizando séria denúncia no programa Fantástico da TV Globo.

Acesos, os holofotes da TV Globo revelaram o reino encantado de um senhor grisalho, circunspecto, fala ofegante. Um flagrante onírico no purgatório de Jacarepaguá. Um atalho bem explorado pelo repórter, emocionado diante de estandartes, *assemblages*, veleiros, faixas de

<sup>24</sup> Foto do acervo do Museu Bispo do Rosário. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/acervo-2/manto-avesso/> Acesso em: 22 fev. 2023.

misses, objetos domésticos, sujeitos a uma razão outra, plástica, mística (Hidalgo, 2011, p.108).

Bispo explica ao jornalista que ele lê os jornais, faz anotações sobre as ações dos países e assim produz as faixas de misses (Hidalgo, 2011), por vez lúcido e outras exilado da realidade por fronteiras extremas. Hidalgo (2011) indaga como a estreia do artista foi superada pelo escândalo dos maus tratos e das torturas cotidianas na Colônia, mesmo que tenha sido necessário para que o governo tomasse uma atitude. A partir daí, “o trabalho dos internos, antes executado em troca de cigarros e favores, passou a ser remunerado” (Hidalgo, 2011, p.113), vivendo livres de portões, celas e quartos-fortes, neste contexto Bispo começa a ocupar outros quartos com seus diversos materiais e criações.

No mesmo período, o psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart foi encarregado pelo Ministério da Saúde de registrar em foto e vídeo o cotidiano da Colônia (Hidalgo, 2011). Depois de lançar um livro com registros das cores do asilo e realizar um filme sobre as mulheres da Colônia, “alguém falou de Bispo como um sujeito exótico, que deveria conhecer, e assim foi até ele” (Hidalgo, 2011, p.118), mesmo tendo que seguir seriamente as leis do anfitrião. Bispo vestido de seu *Manto da Apresentação* respondia as questões de Hugo Denizart, por vezes não muito interessado, sendo seco e outras desviando das questões. O filme *O Prisioneiro da Passagem*<sup>25</sup> – Arthur Bispo do Rosário em 16mm, editado em 1982, registra os contrastes dos arredores do hospício e mostra Bispo bordando suas obras, enquanto o fotógrafo...

[...] desconcertado diante do personagem, parecia travar diálogo com um mestre em estratégia, sempre surpreendente. O efeito na tela é um registro singular de Bispo, pleno em sua soberania, seguro nas suas respostas às perguntas consistentes, muito bem conduzidas (Hidalgo, 2011, p.118-119).

Na visão de Marta Dantas (2009), as perturbações causadas pelo “horror da morte<sup>26</sup>” podem levar ao suicídio, pela mortificação do cotidiano e pela sociedade que excluiu a morte do campo da consciência, porém esse encontro com a morte não conduziu Bispo a isso, e sim ao descomedimento, à loucura.

Sua loucura foi ter criado uma **estrutura simbólica própria**; violenta afirmação da individualidade, expressão do sentimento trágico da vida. [...] A condição trágica é de uma contradição impossível de se resolver

<sup>25</sup> O filme de Hugo Denizart pode ser assistido no canal do Youtube do Museu Bispo do Rosário, em:

[https://www.youtube.com/watch?v=8MzFTaOvsCQ&ab\\_channel=MuseuBispodoRosario](https://www.youtube.com/watch?v=8MzFTaOvsCQ&ab_channel=MuseuBispodoRosario) Acesso em: mar. 2023.

<sup>26</sup> “Morin (1976) denomina as perturbações provenientes da morte de ‘horror da morte’, que consiste na emoção, no sentimento ou na consciência da perda da individualidade” (DANTAS, 2009, p.48).

e, por isso, geradora de dor e sofrimento – eis a questão que luzia a mente de Bispo, e para a qual só na loucura ele encontrou uma saída, como diria Antonin Artaud. À vivência desse sentimento, dessa condição, chamamos de *experiência trágica da vida* (Dantas, 2009, p.49-50, grifo nosso).

Segundo Dantas (2009), a missão de Bispo era por si só uma contradição, viver uma vida que o único sentido era a morte, mas que através de suas criações encontrava sua maneira de transgredir a interdito da morte, “recriando as coisas do mundo do homem”, afirmando sua individualidade, o que, ao mesmo tempo, era uma potencialização da vida. O *Manto da Apresentação* permitia ao Bispo incorporar todos os elementos nele bordados, como uma “verdadeira poética do instante e do gesto” (Dantas, 2009, p.192), nascido “sob o signo do dionisíaco, é a ‘memória do corpo’, dos movimentos ancestrais que pulsam ao som dos tambores” (Dantas, 2009, p.192). Com uma liberdade carnavalesca, o manto tem certa inventividade tropical barroca que faz a forma ser dependente da fantasia de Bispo, como um resultado da conciliação da tradição cristã-católica-europeia com as culturas indígenas e africanas, que foram incorporadas pelo movimento barroco no Brasil (Dantas, 2009).

O Manto da Apresentação constitui-se, dessa forma, num **objeto vivo** da nossa cultura, pois apresenta resíduos barrocos que ainda atuam na especificidade da cultura brasileira: uma arte de primado visual fundamentada no excesso, no êxtase e nas permanentes contradições (o bem e o mal, a opulência e a carência) e que é, ao mesmo tempo, festiva e trágica. [...] Ele é ressonância e recriação de elementos das festividades religiosas e populares brasileiras, nas quais o negro, num momento de êxtase festivo, é coroado e cortejado como rei dos reis; momento de inversão de valores e de condição social, abolição do passado, afrouxamento de si nos movimentos do corpo que dança, dissolução e união com as divindades. Ele é a síntese de toda sua mitopoética (Dantas, 2009, p.209-210, grifo nosso).

Estas afirmações demonstram a individualização de Bispo que transformava a vida em arte, o manto como um não-objeto que transmutava o próprio artista, que conecta a expressão individual e o coletivo, diferente de outras artes vestíveis<sup>27</sup>, das que necessitam de um participante e das que geram uma conexão entre o coletivo e o individual (Dantas, 2009). Se a técnica transforma a natureza e a desumaniza ao produzir objetos, os quais são fabricados, usados e quando inúteis são descartados,

---

<sup>27</sup> A autora do livro “Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio”, Marta Dantas, compara o *Manto da Apresentação* de Bispo com os Parangolés de Hélio Oiticica, dizendo que: “em Parangolés é a arte que enriquece a vida; em Bispo, a vida é transformada em arte”(2009, p.207).

estes objetos industriais, os *ready-made* dadaístas, são sarcásticas críticas negativas dos objetos manufaturados (Oliveira, 2022). Tal movimento artístico supõe um afastamento do divino e uma negação da natureza, fatores que são opostos a atuação de Bispo do Rosário, que procura...

[...] recuperar a divindade natural, resgatando os dejetos técnicos de sua lixeira-túmulo, transformando-os e, sob um rito religioso, devolvendo-os à natureza originalmente divina. Em seu ritual íntimo, os objetos impregnados da memória de sua cidade natal são transportados para uma dimensão de infinitude, talvez até de si mesmo, como um rito de transcendência (Oliveira, 2022, p.39).

Solange de Oliveira (2022) considera que o processo criativo de Bispo do Rosário é um resgate memorial da religiosidade da cidade natal dele, Japarutuba, em Sergipe, do fazer artesanal e folclórico (sacro e profano), que perverte sua posição social e busca transgredir através da religião, do esporte e, postumamente, pela arte. Este processo constitui sua mitopoética, reescrevendo e transformando um passado confuso, carregado de vazios, em memórias bordadas (Oliveira, 2022).

O *Manto da Apresentação* é o guardião da vida e da morte, que ao ser vestido por Bispo, ainda vive e deseja ter uma vida eterna até o ressurgimento da ressurreição, afirma Oliveira (2022). Desta maneira o manto abriga o paradoxo – cheio *versus* vazio, presença *versus* ausência, através de duas latências, uma imanente – a atitude de permanecer no tempo presente visível, e a outra transcendente – atitude da crença que retoma a realidade (Oliveira, 2022). Fronteiras simbólicas entre duas realidades são interpostas a cada ponto bordado,

[...] não se trata da reprodução do real, mas das condições de visibilidade nos dados contextos. Arthur Bispo do Rosario subverte a ordem lógica tradicional das coisas, e imprime seu estilo. Para o missionário, as barreiras do tempo e do espaço nos desafiam a sairmos do conforto das conjecturas rápidas. Arthur Bispo do Rosario<sup>28</sup> reinterpreta e expressa, e nós a ele: é o infindável devir da obra de arte, são visitas à alteridade que sempre se reinventa. Seria o Manto da Apresentação um objeto votivo ou artístico? Talvez não haja resposta para a questão. Resta a cada um de nós, finitos que somos, se aventurar à infinitude desse Mistério Glorioso (Oliveira, 2022, p.324).

---

<sup>28</sup> A autora, Solange de Oliveira (2022), preferiu usar o sobrenome Rosario sem o acento agudo, porque era a forma como o próprio Bispo assinava suas obras.

Após a morte de Bispo em maio de 1989, suas obras foram transferidas para o Museu Nise da Silveira, sendo no mesmo ano realizada a primeira mostra individual na Escola de Artes Visuais do Parque Laje (EAV), abrindo-se assim o interesse de diversos pesquisadores, críticos e museólogos. Este interesse público possibilitou o tombamento integral da obra de Bispo pelo Instituto Estadual de Patrimônio Artístico e Cultural (Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro) em novembro de 1992. As obras foram intensamente exploradas por exposições nacionais e internacionais, chegando a representar o Brasil na 46ª Bienal de Veneza em 1995 (Hidalgo, 2011). Desde os anos 2000 o Museu Nise da Silveira teve seu nome alterado para Museu Bispo do Rosário, onde abriga o conjunto de criações de Bispo, o principal<sup>29</sup> artista do acervo.

Figura 09 – Outras obras vestíveis de Bispo do Rosário.



Fonte: Internet, Pinterest<sup>30</sup>.

As três autoras que discorrem sobre Bispo do Rosário, em destaque sobre o manto, tratam das características de uma agência complexa emitida pelo artista em suas obras, que traz do indivíduo para o coletivo, ideias, crenças e operações da memória e da imaginação, provindas de seus meios sociais e culturais, absorvidos por

<sup>29</sup> Fonte disponível em: <<https://museubispodorosario.com/museu/>> Acesso em: 24 fev. de 2023.

<sup>30</sup> Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/60657926221337424/>> Acesso em: 14 maio 2023.

experiências pessoais de exclusão social e transgressão. Por fim, observa-se que o modo de operar da arte vestível pela agência de Bispo e a agência de suas obras nascem de outras correntes socioculturais, diferente da arte erudita ou moderna no Brasil, “sua obra, além de autobiográfica e autoficcional, guardaria sentido histórico” (Hidalgo, 2011, p.94). Para um homem negro, em plena ditadura militar, o qual nunca se afirmou como artista, que foi profundo em seu próprio universo e missão, ser considerado por uma visão intelectual como artista, era algo inusitado e transgressor para o próprio movimento artístico da época.

Numa época anterior à do Bispo do Rosário, na era do cangaço, que se iniciou no final do século XIX e perdurou até a década de 1940 no nordeste brasileiro, encontra-se uma possível agência da arte vestível nos trajes e acessórios feitos e usados pelos **Cangaceiros**. Estes, sofreram a repressão do período colonial, imperial e republicano, e eram provindos de “movimentos sociais insurgentes de nossa história” (Mello, 2015, p. 20). Os cangaceiros trazem no conhecimento artesanal e artístico características de serem produzidas para fruir em sua própria comunidade de origem, e de resultarem de uma relação de proximidade com a divindade, segundo Frederico Pernambucano de Mello (2015). Não se separa a arte da vida no contexto do cangaço:

[...] podendo o insurgente bater no peito e dizer: eu carrego comigo minha arte, presente na aba do meu chapéu, na tampa e nas alças de meu bernal, nas minhas cartucheiras, coldres, talabartes, perneiras, luvas, cantis e até nas alparcas. Nesse sentido, a arte do cangaceiro se faz janela de acesso ao mais profundo da arte brasileira própria da terra, identificada por Freyre<sup>31</sup> (Mello, 2015, p. 20).

As mudanças que ocorreram a partir da Proclamação da República em 1889, seja através das inovações na literatura e na arte, seja pela industrialização e pela ascensão de imigrantes europeus, somados a entrada dos negros no mercado de trabalho, proporcionaram, por outro lado, a pobreza e o descaso com o Nordeste brasileiro. Os cangaceiros surgem como uma resposta à exclusão social, à pobreza e à violência que assolavam a região, com secas recorrentes que levavam à fome e à miséria, além de políticos corruptos, coronéis e jagunços que impunham suas leis (Mello, 2015). Dentre os bandos de cangaceiros, que surgiram neste contexto, o bando de Lampião, Virgolino Ferreira da Silva (1897-1938), certamente foi o mais conhecido, ao lado de sua companheira Maria Bonita, além de Dadá e Corisco, entre

---

<sup>31</sup> Referindo-se ao escritor Gilberto Freyre (Recife, 1900–1987).

outros. Os cangaceiros eram considerados bandidos, perigosos e estavam sempre sendo perseguidos pela polícia, e muitos temiam sua presença, apesar de Lampião ser considerado o Rei do Cangaço (Bonfim, 2021).

Além do banditismo despertar medo e aversão, ele também se apresenta como um fetiche do povo, fascínio, atração, razão pela qual Lampião e sua trupe podem ser percebidos não só como cangaceiros matadores e justiceiros, como também *performers*, artistas que coreografaram os bailes com suas vestimentas-fantasia (Diniz *In*: Bonfim, 2021, p. 8).

Bonfim (2021) destaca o senso de modernidade do bando de Lampião, que aceitava os avanços tecnológicos como pistolas, revólveres, lunetas e máquinas de costura, mesmo que mantivesse costumes enraizados no passado, que comumente carregavam certos machismos em relação às mulheres do próprio bando.

Principalmente entre 1920 e 1940<sup>32</sup>, Lampião proporcionou mudanças significativas tanto no aprimoramento das táticas de guerrilha e do terror, quanto em questões mais artísticas como o acréscimo da pisada e do xaxado<sup>33</sup>, a entrada de mulheres no bando, e daquilo que firmaria sua estética na história, o “colorido extravagante na indumentária, a ornamentação de armas e chapéus, além da preocupação em valorizar e difundir uma nova imagem do movimento” (Bonfim, 2021, p.36).

A atividade de manejo de linhas e agulhas não era exclusivamente feminina, os vaqueiros já confeccionavam seus próprios gibões e acessórios, buscando beleza para além dos aspectos utilitários (Negreiros, 2018). “Nosso *trans-objeto confluyente* tensionaria a distinção equacionando, no mesmo objeto, a função utilitária e a dimensão simbólica” (Bonfim, 2021, p.57), assim, não participava da separação estabelecida no final do século XVII, que culminaria no século XVIII na distinção das artes mecânicas entre a finalidade útil e a de expressar e provocar beleza. Apesar dos chapéus serem idênticos, a reprodução e a singularidade se misturam pelo “fato de serem usados para visibilizar corpos esquecidos e excluídos pelos regimes de representação. O chapéu do cangaceiro é um símbolo de potência transgressora justamente pela sua originalidade e reprodutibilidade” (Bonfim, 2021, p.59).

---

<sup>32</sup> Lampião e Maria Bonita são assassinados em 1938, mas considera-se o ano de 1940 como o fim do cangaço, com a morte de Corisco, segundo Bonfim (2021, p.35).

<sup>33</sup> Pisada e xaxado são ritmos e danças do agreste e sertão pernambucano, que foram largamente difundidas por Lampião, mas que não foram inventadas por ele, “os cangaceiros executavam o xaxado marcando a queda da dominante com uma pancada do coice do fuzil. Xaxado é a onomatopeia do rumor xa-xa-xa das alpercatas, arrastadas no solo” (Casculo, 2012, p.732).

Figura 10 – Chapéu de Lampião, com ornamentos em ouro e prata, 1934, e jogo completo de bornais (bolsas de condução e tiracolo) do seu bando, 1938.



Fonte: Internet, site Lampião Aceso<sup>34</sup>.

Entretanto, Dadá quem intervém nos chapéus dos cangaceiros, inserindo símbolos de proteção, como a Estrela de Salomão, a Cruz Malta e Flor de Lis (Bonfim, 2021), Adriana Negreiros (2018) acrescenta que Lampião apreciava os bordados de Dadá, porque ela dominava o assunto e recorria a sofisticação da trama, “talvez sem o saber, os cangaceiros se tornavam artistas – talvez como o fosse Bispo do Rosário ou centenas de artistas populares presentes, idos ou vindouros” (Bonfim, 2021, p.57).

Dadá e Lampião se comportavam como artistas que pretendiam o impossível ou pelo menos o que se apresenta fora da curva da normalidade. Essa quebra do padrão visual se deu quando eles passaram a incluir, como dito, adornos, adereços, enfeites, amuletos, joias, moedas que transformaram o chapéu do cangaceiro numa espécie de cofre ambulante, coroa de rei, altar particular, hoje reconhecido como obra de arte pela população nordestina, museus e galerias que periodicamente realizaram exposições e debates sobre o assunto. A partir deste momento, criaram-se traços, incluíram-se materiais, temas, cores etc. E, para cada integrante do grupo, uma particularidade personalizava e enriquecia a peça (Bonfim, 2021, p.61).

<sup>34</sup> Disponível em: <https://lampiaoaceso.blogspot.com/2008/11/cangao-ditou-moda.html?m=1> Acesso em: 13 mar. 2023.

A particularização das peças dá sentido exclusivo e único, como aconteceu com o chapéu de couro tradicional do vaqueiro, comum no sertão, o qual foi customizado por Dadá para Corisco, por exemplo, carregado de moedas, estrelas de oito pontas, peças de ouro, chegando também a confeccionar e bordar novos bornais<sup>35</sup> com flores, segundo Luciano Bonfim (2021). Havia uma preocupação em agradar o bando com as criações, para além de uma satisfação própria de quem os produzia, fazendo com que o *transobjeto*<sup>36</sup> encontrasse seu destinatário, e que só desta maneira o processo criativo estaria completo (Bonfim, 2021).

Quanto ao bernal de Maria, não é menos que a apoteose da estética do cangaço. Um pequeno bernal de brim cáqui caprichosamente ornamentado na variedade inédita de nove cores, verde, vermelho, amarelo, salmão, azul, rosa, laranja, lilás e roxo, o bordado traindo todo o complexo – e exclusivo – da exigência de Lampião: máquina com duas linhas, a colorida no carretel superior, a branca na bobina de aço, de maneira que o contrabordado interno, embora reproduzindo em tudo o desenho externo, não conservava as cores deste, vazando-se todo em linha branca (Mello, 2015, p.147).

Os cuidados com os detalhes e conceitos utilizados nas criações das peças do vestuário do cangaceiro tornavam o sertanejo comum em um guerreiro do cangaço, pois atribuíam o *status quo* e a ostentação de poder a Lampião e seu bando, transfigurando o corpo num suporte como uma tela para criações plásticas (Bonfim, 2021). “O corpo-suporte acolhia e carregava no ordinário e no extraordinário da vida, os tecidos bordados, as pedras encrustadas, os enfeites abundantes, as ‘telas’ cheias de plasticidade” (Bonfim, 2021, p.130), supondo assim, que para além dos trajes tradicionais do sertanejo, os trajes dos cangaceiros tinha uma agência não intencionalmente artística, mas que ora pode ser identificada na estética características do bando, ora no próprios trajes-objetos, que por si só emanavam a complexidade entre funcionalidade e representação.

---

<sup>35</sup> Bornais são bordados feitos à máquina de costura, com linhas de variadas cores, realizados nos suspensórios, bolsas transversais, bolsa de farmácia, entre outros acessórios, e eram acrescidos de botões de ouro e prata, segundo Mello (2015), o bernal também servia como traveseiro para as noites ao relento na caatinga.

<sup>36</sup> Segundo Morales (2009), o termo transobjeto é frequentemente utilizado dentro do contexto da arte contemporânea para descrever obras que questionam e desafiam as noções convencionais de identidade, gênero e raça. Esses objetos são muitas vezes associados a indivíduos ou comunidades que buscam desafiar normas culturais ou estereótipos dominantes, explorando novas formas de expressão e identidade. Por exemplo, um transobjeto poderia ser uma peça de roupa que não é tradicionalmente associada a um determinado gênero, como um vestido usado por um homem. Ou ainda, poderia ser um objeto que é reinterpretado de uma forma não convencional, ou um objeto com um significado cultural ou histórico específico que é subvertido ou recontextualizado de uma nova maneira.

“Corpo, vida, natureza, terra, tudo se intercomunica sensorialmente. O cangaceiro se torna um *performer de si mesmo*” (Bonfim, 2021, p.130), quando através de suas vestimentas preenchem o espaço com suas danças, como o xaxado e outros ritmos regionais, transformando o acúmulo das relações entre pessoas em momentos de arte. Nos quais, possibilitava mais ânimo diante a realidade violenta e os sentimentos de desgosto causados pelo descaso político com o Nordeste. Assim, “os cangaceiros criaram moda, fizeram arte, se reinventaram” (Bonfim, 2021, p.131), mesmo que distantes dos movimentos artísticos e da moda da época, e mais ainda das performances futuristas e dadaístas.

Figura 11 – O fotógrafo Benjamin Abrahão, Lampião, Maria Bonita e outros cangaceiros, 1936. Sertão nordestino, nas proximidades do rio São Francisco / Acervo IMS.



Fonte: Internet, site Brasileira Fotográfica<sup>37</sup>

Lampião “autoproclamado governador do sertão, era considerado rei do cangaço, havia admitido mulheres no bando – sendo ele inaugurador do novo sistema – e estabelecido à imagem que continua como marca do cangaço” (Bonfim, 2021, p.132), embora desviado dos movimentos artísticos existentes, sua maneira (e de seu

<sup>37</sup> Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/5245> Acesso em: 17 mar. 2023.

bando) de recriar o próprio modo de vida trazia em si transgressões socioculturais únicas. O documentário de Benjamin Abrahão (Figura 11), realizado em 1936 pela Aba Film<sup>38</sup>, com imagens inéditas do cotidiano e encenações de ataque e fuga do bando de Lampião, foi impedido de estrear nos cinemas pelo Ministério da Justiça, com a justificativa que o filme atentava “contra os créditos da nacionalidade” (Bezerra, 2013, p.45 *apud* Negreiros, 2018, p.205).

A popularidade de Lampião aumentou com as imagens de Benjamin Abrahão, “que mostraram um bandoleiro humanizado, apaixonado pela bela esposa, temente a Deus, cuidadoso com os animais de estimação, prendado – a ponto de costurar com prazer – e até intelectualizado” (Negreiros, 2018, p.208), pois entre batalhas lia romances policiais. Nestas imagens era possível ver pequenas ações do cotidiano como a utilização da máquina de costura, rezas conduzidas pelo próprio Lampião, parte do bando dançando, “rindo, divertindo-se e performaticamente simulando combates para a câmera” (Bonfim, 2021, p.132). Sobre estas encenações, Bonfim considera que “são performances de representação de uma prática corporal dentro da atuação de um campo político-social” (2021, p.133), onde as características políticas, mesmo sendo de contracultura, mesclavam-se com a cultura regional e a arte, uma vez que entre os cangaceiros existiam diferentes artistas e artesãos, como sanfoneiros, poetas, bordadeiras, costureiras, repentistas, brincantes populares dos mais variados folguedos. Bonfim define cangaceiro-performer como:

[...] um bandoleiro das caatingas nordestinas que realizou espetáculos (algo para ser visto) de permanência provisória executados pelo bando de Lampião que, através de uma remixagem da tradição: dança, música, literatura, moda e artes plásticas no ‘teatro sem paredes’ das veredas do grande sertão nordestino. Acima de tudo, pondo suas vidas em risco (Bonfim, 2021, p.134).

Considerando todo esse contexto, no qual os cangaceiros passavam dias caminhando por vários vilarejos, nesta vida de forasteiros, muitos dos seus pertences eram abandonados, carregando com eles apenas o que fosse mais valioso e necessário, principalmente nos bornais (Negreiros, 2018), entretanto, também faziam paradas onde podiam celebrar suas conquistas e fugas. Sobre os conhecimentos agenciados na confecção dos chapéus e manipulação do couro, Luciano Bonfim reforça que:

---

<sup>38</sup> Uma recuperação e reedição do filme pode ser visto em: [https://www.youtube.com/watch?v=fBR9wPp5gt8&ab\\_channel=Mem%C3%B3riasdoCanga%C3%A7o](https://www.youtube.com/watch?v=fBR9wPp5gt8&ab_channel=Mem%C3%B3riasdoCanga%C3%A7o) Acesso em: 08 mar. 2023.

Cada chapéu confeccionado parece carregar vestígios de uma herança cultural de longa duração estabelecida entre moçárabes e portugueses, entre estes os nativos 'brasileiros', sem esquecer os holandeses. Herança que ainda se apresenta dentro dos legados das técnicas tradicionais mantidas no Nordeste por meio de verdadeiras corporações de ofício constituídas, mormente, por agrupamentos familiares regidos pela consanguinidade, apadrinhamento ou compadrio. Esse conhecimento era transmitido geração a geração através da oralidade, observação, imitação e experimentação entre mestres artesãos (2021, p.49).

Para além da maestria artesanal, o conjunto de objetos vestíveis estão munidos de intenções que refletem esse contexto exclusivo, no qual os cangaceiros se aventuraram em criar marcas e histórias contra a miséria e o descaso pelo povo nordestino. Assim, de acordo com os conceitos de Gell (2020), os trajes dos cangaceiros poderiam ser enquadrados como arte vestível, porque são representações materiais que carregam consigo um acúmulo de relações entre pessoas de um contexto histórico e social específico, os quais produzem efeitos e interpretações excepcionais.

Os sujeitos expostos até agora são alinhados por uma agência particular, que tanto ressignificam símbolos, estéticas e intenções tradicionais, quanto revelam lados obscuros da sociedade. Nestes casos, a consciência intencional do "fazer arte" não é movida por uma lógica do mercado das artes, mas sim por uma agência de sobrevivência, inventividade e resistência. Mesmo fazendo uso de técnicas ou simbologias tradicionais, há uma reapropriação destas intenções por uma via imposta pela sociedade moderna, sobre os indivíduos excluídos dela. Assim, possivelmente que outras manifestações que fizeram do vestir configurações materiais repletas de relações entre pessoas, mesmo que não se afirmem como arte vestível, poderiam ser identificadas como tal.

Nos próximos exemplos, a intenção do fazer "arte vestível" é diretamente abordada pelos artistas. As obras de arte vestíveis foram projetadas com base no movimento que teve início nos Estados Unidos, conhecido como *wearable art* ou *art to wear*, conforme Leventon (2005), por artistas que levaram em consideração a ciência do movimento.

A artista **Verônica Alkmim França**, nascida em Diamantina, Minas Gerais, que reside há um tempo em Estocolmo, Suécia, realizou diversas artes vestíveis na década de 1990 no Brasil. Em entrevista concedida para esta pesquisa, a artista

(FRANÇA, 2023<sup>39</sup>) diz ter sido autodidata, pois aprendeu observando e tentando fazer. Na infância Verônica Alkmim França viveu em Belo Horizonte, mas conta que voltava à cidade de Diamantina nas férias, onde se via rodeada por “costura, bordados, fotografias e a arquitetura barroca” (informação verbal, 2023), principalmente pelas avós e tias que eram bordadeiras e seu avô materno, que a influenciava através do ofício de fotógrafo.

Assim, cresci envolvida com as tradições locais de uma cidade importante na história do Brasil, distinguida pelo Ciclo dos Diamantes, período que marcou sua ascensão e, depois, seu declínio, eventos esses que deixaram um legado rico em implicações sociais, culturais e artísticas, que, afinal, a consagraram como Patrimônio Cultural Mundial/UNESCO. Ter origem no interior profundo do Brasil, com certeza me levou à construção de uma linguagem artística que me levou à diversas investigações (França, 2023).

A artista que criava vestidos de bonecas na infância, diz (França, 2023) que sua “experimentação infantil foi o fio condutor para uma reflexão mais profunda sobre o corpo e o vestuário”, pois para ela, “o corpo humano é o espaço vital e único que temos certeza de possuir até o fim da vida”, alegando que não há como fugir do corpo. Entretanto, a abordagem artística de Verônica não é cobrir o corpo “e sim descobri-lo baseado nos desafios vitais, o que na realidade diverge de propostas de moda e outras relacionadas ao vestuário” (França, 2023).

Desde os anos 1980, “expressões de design, instalações e outras forças de expressão já vinham tomando forma [...] quando ressurgiu uma geração de designers artesãos” (França, 2023), porém desprovidos de conhecimentos e habilidades que os levassem a desenvolver projetos mais sérios, segundo a artista. A falta de escolas de moda, cursos, formações específicas sobre vestuário no Brasil, fez Verônica Alkmim França (2023) estudar Belas Artes e a criar sua própria linguagem, a partir do que ela queria fazer, ou seja:

[...] a experimentação constante, a utilização de materiais variados, a mistura de todos os possíveis materiais a maneira de se opor ao que vem pronto, ao preconceito que torna desejável apenas o que vem de fora, chamando atenção para o que estava ‘aqui’, o que poderia ser criado aqui, com as origens e culturas daqui (França, 2023).

Ainda sobre o que motivou a artista a produzir arte vestível, Verônica responde:

---

<sup>39</sup> Informação verbal adquirida por entrevista com Verônica Alkmim França, concedida a autora desta dissertação em abril de 2023, encontra-se na íntegra no Apêndice.

Produzi com materiais simples, disponíveis no cotidiano doméstico um trabalho específico. Me posicionei na contramão dos grandes lançamentos editoriais e apostei em outra proposta, sem quaisquer vínculos com *griffes* ou moda. Adotei o conceito de “Arte Vestível” para definir meu trabalho, o qual mesmo sem a preocupação inicial de cobrir o corpo era elaborado com essa função também. Pois as obras produzidas com materiais diversos sendo esses duros ou macios eram elaboradas pensando no movimento do corpo para não se tornarem armaduras e sim “vestíveis “. Esse trabalho foi apresentado através de exposições solo em museus e entidades culturais no Brasil, trazendo inúmeras discussões que separam a linha fina entre o design, a moda e a arte inspirando gerações emergentes (França, 2023).

Para a artista, o contexto dos anos de 1970 e 1980 não proporcionava uma “estruturação mais ampla que permitisse a multiplicidade de linguagens” (França, 2023), pela falta de cursos profissionalizantes na área de moda e artesanato. “As interações com outras áreas, ou mesmo, com quaisquer interpretações da roupa, eram automaticamente relacionadas com a moda ou os figurinos teatrais. Os lugares eram bem-marcados e não havia a inter-relação com as expressões artísticas” (França 2023), fugir deste circuito era torna-se tabu ou impossível, o que dificultava participar de mostras em museus, principalmente para uma artista solo (França, 2023).

A partir deste contexto, Verônica Alkmim França<sup>40</sup> é inspirada a criar através desta linguagem, a qual chamou *Arte Vestível*, “na contracorrente de qualquer proposta de moda ou comercial, anunciando um caminho sem volta – que incluía o fazer primordial, o gesto simples, a mão na massa trazendo novas surpresas e realidades as quais suscitaram inúmeras interpretações” (2023).

Em resposta à questão sobre como as obras eram apresentadas, a artista comenta sobre excluir o uso de “manequins, ou belas modelos, pois a identidade era a peça, que tinha **vida própria** e o que ela poderia transmitir. Minhas obras apesar de serem possivelmente vestíveis não tem compromisso com o utilitário” (França, 2023, grifo nosso). E, acrescenta que, para a exposição dela de Arte Vestível<sup>41</sup> na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo, foi realizado pela instituição um curso/workshop para definir “como” expor, buscando esse distanciamento da moda,

---

<sup>40</sup> Para mais informações sobre a artista Verônica Alkmim França, ver homepage: <https://www.veronicaaf.com/>.

<sup>41</sup> Informação verbal: “A exposição de Arte Vestível foi inaugurada em 1991 na Fundação Cultural de Curitiba, Paraná, em 1992 no Palácio das Artes em Belo Horizonte e na Fundação Cultural Oswald de Andrade em São Paulo, em 1997 no Museu Nacional do Traje em Lisboa, Portugal” (FRANÇA, 2023).

do tradicional desfile e da passarela (França, 2023). Parte dessa coleção pode ser vista nas figuras 12 a 17.

Figura 12 – *Arte Vestível IX*, 1991, obra da Coleção de Arte Vestível de Veronica Alkmim França, composta por 97 colherinhas<sup>42</sup> de café, lamê plissado, viés e elásticos.



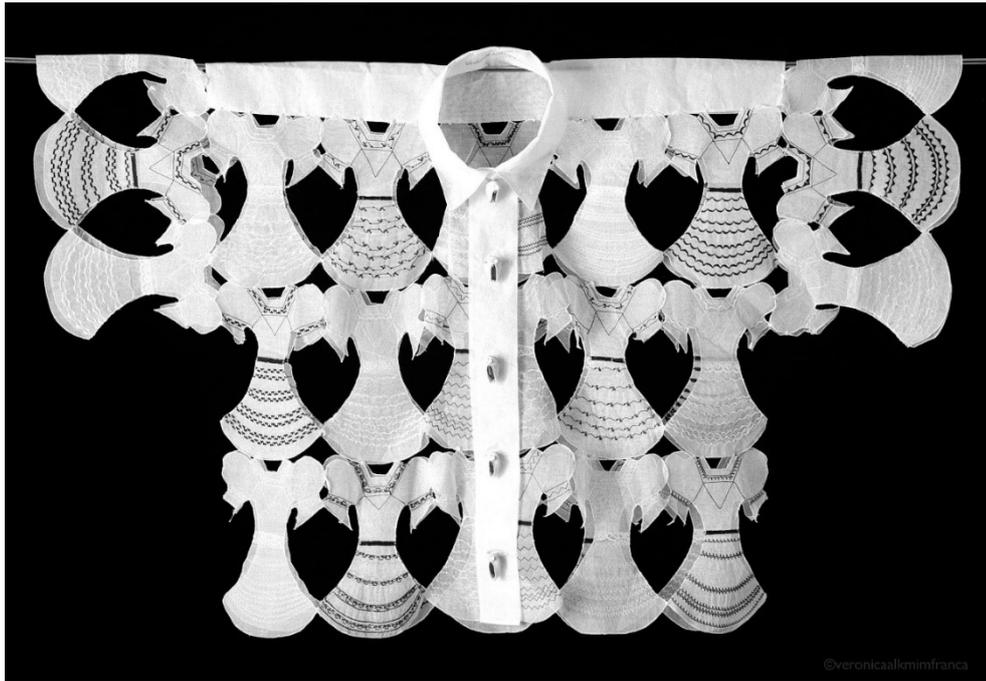
Fonte: Internet, Wikipedia<sup>43</sup>.

A obra *Arte Vestível IX*, de 1991 (figura 12), é um exemplo de apresentação, “ao fotografá-la o corpo foi só um suporte, ou seja, não colocamos o rosto da pessoa para preservar a identidade da obra. Na exposição física foi apresentada num suporte simples de metal, sem manequim”, diz Verônica Alkmim França (2023). Sobre esta e outras dezessete obras, que compõe a coleção *Arte Vestível*, a artista comenta que foram “apresentadas em preto e branco, ouro e prata, cinzas e cru, explorando ocupação de frente e verso, ressurgindo o vazado concreto, em terceira dimensão” (França, 2023).

<sup>42</sup> Informação verbal adquirida por entrevista com Verônica Alkmim França, concedida a autora desta dissertação em abril de 2023, encontra-se na íntegra no Apêndice.

<sup>43</sup> Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Arte\\_Vestivel\\_X.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Arte_Vestivel_X.jpg) Acesso em: 20 mar. 2023.

Figura 13 – *Arte Vestível V*, 1991, obra da Coleção de Arte Vestível de Verônica Alkmim França, composta por 37 vestidinhos de organdi, e abotoada com sapatinhos de couro.



Fonte: Cedida por Verônica Alkmim França, 2023.

Tais obras apresentam-se quase no lugar da arte não vestível, apesar de ser possível vesti-las, a ideia central de Verônica Alkmim França é mostrar a linguagem do vestir, sem necessariamente ter um corpo dando vida, porque a própria agência da obra impulsiona o espectador a imaginar como vestiria e por que, além de como foram produzidas.

Figura 14 – *Arte Vestível VI*, 1991, obra da Coleção Arte Vestível de Veronica Alkmim França, sutiã feito com molas de sofá, elásticos, passadores, fechos, alfinete e medalhas.



Fonte: Cedida por Verônica Alkmim França, 2023.

A obra *Arte Vestível X* (figura 15) “é uma alusão a expressão popular “subindo pelas paredes”, considerando o *stress* e as situações limite que muitas vezes nos encontramos” (França, 2023).

Figura 15 – *Arte Vestível X*, 1991, obra da Coleção Arte Vestível de Veronica Alkmim França, par de sapatos compostos por rede, couro, maçanetas, nylon.



Fonte: Cedida por Verônica Alkmim França, 2023.

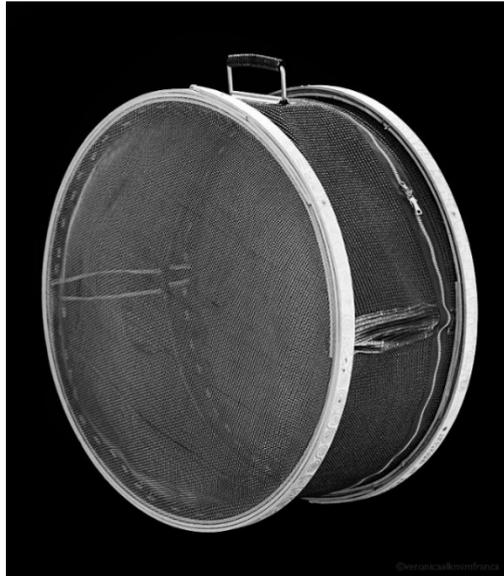
E, a *Arte Vestível VII* “é uma alusão a inflação da época no Brasil” (França, 2023), a artista costurou moedas que perderam o valor por conta da crise econômica, em pequenos bolsos na parte frontal e nas mangas da peça. Pode-se notar o delicado trabalho manual e o antagonismo entre o peso das moedas, a leveza do tecido e a rigidez da apresentação, parecendo flutuar.

Figura 16 – *Arte Vestível VII*, 1991, obra da Coleção Arte Vestível de Veronica Alkmim França, composta por 252 bolsinhos com moedas desvalorizadas.



Fonte: Cedida por Verônica Alkmim França, 2023.

Figura 17 – *Arte Vestível XVIII*, 1991, obra da Coleção *Arte Vestível* de Veronica Alkmim França, compostos por duas peneiras, tapete de fundo de carro e alça de portão.



Fonte: Cedida por Verônica Alkmim França, 2023.

Por fim, a *Arte Vestível XVIII* (figura 17) era um acessório, uma espécie de mala, que “transportava todas as 17 obras da exposição dentro dela” (França, 2023). Sobre toda coleção, a artista argumenta as suas motivações:

Num país como o Brasil a mentalidade é colonizada, e o meu pensamento era muito distante disso. O cotidiano, o doméstico, sempre me atraiu como base fundamental para o viver. Assim foi nesse baú que encontrei a matéria prima para me expressar considerando o desprezível, a crueldade do detalhe, o efêmero vital, questões sociais, e também a posição, o pensamento e ocupação feminina dentro da sociedade. Cadeados no lugar de botões, junções de alfinetes de cabeça atuando como alças de blusas, ralo de pia como pala, colherinhas de café formando mangas e outros objetos do cotidiano doméstico, como molas de sofá e peneiras foram alguns dos materiais que utilizei para produzir 18 peças do vestuário feminino (França, 2023).

Nas obras de Verônica Alkmim França é possível perceber que o ato de vestir não é resultado de uma ação performática, ficando a imaginação da ação à cargo de quem observa, devido à sua aproximação com a escultura. No entanto, as obras possuem uma agência que influencia o espectador a imaginar a ação através do objeto, que neste momento detém a performance do vestir. Também, é importante ressaltar que outros artistas, nos anos 1990 e início de 2000, exploraram a ideia da arte não vestível, ou *unwearable art*, onde a intenção do vestir está impregnada no objeto, ao invés de estar na ação física, proporcionando uma agência indagante de captação.

A artista **Nazareth Pacheco** (n.1961) de São Paulo, onde em 1985 expôs 13 obras feitas em bronze, como pequenas esculturas curvilíneas que faziam alusão ao corpo feminino e estavam relacionadas aos processos vivenciados por ela, segundo Sant’anna (*In: Barros, 2019*). Assim, a artista inicia experiências com *readymades* e realiza uma viagem a Paris em 1987, onde “frequenta o ateliê de escultura de École National Supérieure des Beaux-Arts. Ali tem início sua pesquisa experimental” (Sant’anna. *In: Barros, 2019, p.9*), quando passa a desenvolver outras estruturas com diversos materiais. E que, entre os variados objetos de Nazareth Pacheco, se misturam em suas exposições, alguns remetem ao vestir, mas não são vestíveis. Portanto, destacamos as obras que geram a ideia de vestuário ou acessório, apesar da controvérsia com o material usado e a maneira de expor.

Em sua exposição individual, que circulou por alguns estados do Sudeste entre 1989 e 1990, a artista expôs “18 objetos de borracha, associados ao aço, ao mármore e ao couro” (Sant’Anna. *In: Barros, 2019, p.10*). Entre tais, havia um vestido de borracha, parte dos objetos com materiais maleáveis, que chegou a ser fotografado vestido pela própria Nazareth Pacheco, talvez a única peça possível de ser vestida.

Figura 18 – *Sem Título* (vestido), Nazareth Pacheco, medidas 79x53x12cm, borracha, 1990.



Fonte: reprodução nossa de BARROS, 2019, p.70.

A pesquisa incansável que Nazareth vem elaborando apurou-se nos últimos tempos: o interesse na experimentação e confrontação de materiais diversos mostra sua determinação em transpor as

resistências de cada um deles. [...] As tentativas de aproximação das chapas metálicas ou do mármore com a borracha e desta com o couro resultam num jogo de massas diversificadas, tanto pela forma, como pela cor ou textura. [...] A destreza com que a artista manipula dinamicamente essa articulação dual do geométrico e do orgânico dá margem também à emergência de outros elementos antagônicos em perpétuo devir – frio/quente, poroso/liso, branco/preto, brilhante/opaco... – que todavia, pela própria condição movente, não dispensam sugestões de nuances intermediárias<sup>44</sup> (BARROS, Stella Teixeira de, 1989, *apud* Sant’Anna. *In*: Barros, 2019, p.11-12).

Nazareth Pacheco descreve essa fase das mantas de borracha, que eram torcidas, moldadas e depois estranguladas por uma longa brida de chumbo, e “as lâminas de borracha natural transpiram e soltam um odor muito forte. São pedaços e mais pedaços de ‘peles’ rugosas” (Silva<sup>45</sup>, 2002 *apud* Sant’Anna. *In*: Barros, 2019, p.18), que a artista cortou, trançou e emendou com argolas de latão.

Em 1997, Pacheco inicia novas experimentações, segundo Sant’Anna (*In*: Barros, 2019), com lâminas de bisturi e barbear, agulhas de sutura e anzóis, juntando com outros materiais como cristais, miçangas, canutilhos, entre outros, na realização dos seus primeiros *Colares*<sup>46</sup>. Sobre esses materiais a artista descreve seu processo de produção:

Cristais, agulhas, lâminas e anzóis. É o ponto de partida. À minha volta tudo brilha. Começo a tecer. Enfio cristais, miçangas, lâminas, agulhas e anzóis. Nada foi projetado. [...] é o próprio trabalho que define o momento seguinte. Errei, é hora de corrigir, de voltar. Embora o processo criativo seja livre, a construção existe e tem que ser controlada e respeitada. Aí, furo a mão, corto o dedo. São horas e mais horas trabalhando. Cortando, tecendo, introduzindo e construindo. [...] É um processo muito lento, necessita de muita paciência, a qual eu não acreditava ter. A luz se apaga, os pássaros cantam. É hora de dormir (Silva<sup>47</sup>, 2002 *apud* Sant’Anna. *In*: Barros, 2019, p.18).

Os objetos brilhantes que envolvem o corpo são transformados em artefatos e instalações que, por vezes, disfarçam a dor e o sofrimento por trás de sua beleza e brilho. Nazareth Pacheco ganhou notoriedade nos anos 1990, por meio de uma série de objetos comuns, caracterizados por sua materialidade altamente hostil, conta Pereira (2012).

<sup>44</sup> Texto reproduzido nos folhetos da Itaú galeria de São Paulo, Brasília, Goiânia e Vitória, que acompanhava a exposição, escrito por Stella Teixeira de Barros, *in*: Nazareth Pacheco: *Objetos*, 1989.

<sup>45</sup> SILVA, Nazareth Pacheco e. **Objetos sedutores**. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

<sup>46</sup> As obras de Nazareth Pacheco não têm títulos, por isso o nome *Colares* serve apenas para identificar sobre quais obras estão sendo referidas.

<sup>47</sup> SILVA, Nazareth Pacheco e. *Op. cit.*

Dentre os mais célebres estão os vestidos de gilete (Sem título, 1997-1998) e uma coleção de colares (Sem título, 1997) elaborados a partir de ferramentas hospitalares que, normalmente, são usadas para fazer incisões na pele ou furá-la - lâminas de bisturi, agulhas de sutura e lancetas. De forma irônica, a artista ao introduzir elementos cortantes e perfurantes na estruturas desses objetos, subverteu suas funções originais de adornar e/ou cobrir o corpo.

Na arte de Pacheco, esse confronto entre os materiais e a forma resulta em obras, ao mesmo tempo, sedutoras e ameaçadoras. Uma vez que de longe, o conjunto de suas obras atrai o olhar por sua beleza formal e brilho, mas quando analisadas de perto a superfície visual cortante desses objetos causam estranheza e inquietação no observador atento, como se o prendesse num jogo de atração versus repulsa (Pereira, H., 2012, p.281).

Este jogo, descrito pela autora (Pereira, H., 2012), permite observar a agência do objeto, que capta o destinatário por suas dimensões e formas remetendo-se a algo vestível. Embora haja uma agência que leva o destinatário a imaginar-se vestindo tal objeto, ao se aproximar da obra, percebe-se que seria impossível vesti-la. Pois, a arte vestível de Nazareth Pacheco, quase sempre, é extremamente cortante e inapropriada ao uso, não há como tornar o vestir uma realidade, nem há como impedir que a “ideia” de vesti-la aconteça. As obras tornam sua vida privada em pública, almejando partilhar sentimentos em comum com seus destinatários. A artista...

[...] deixou clara essa associação entre arte e vida quando, em 1992, resolveu dar um tratamento formal a elementos derivados de sua história individual, lançando mão de registros e objetos concernentes aos procedimentos médicos aos quais fora submetida. Nazareth Pacheco colecionou durante anos, fotografias, radiografias, bulas, laudos médicos, receitas, medicamentos, seringas, mechas de cabelos, máscaras de rosto, arcada dentária, dentre outros documentos que testemunhavam um processo longo e doloroso. Esses fragmentos de sua coleção particular eram como uma espécie de diário íntimo relativo às modificações sofridas pelo seu corpo (Pereira, H., 2012, p.282).

Através da obra, *sem título*, em formato de vestido (figura 19 e 20), feita com miçangas e giletes, é possível observar como a arte não vestível atua de maneira a atrair e repelir, transmitindo antagônicas sensações.

Figura 19 – *Sem Título*, Nazareth Pacheco, medidas 140cm x 29,5cm, Coleção Rose e Alfredo Setubal, 1997.



Figura 20 – Detalhe da obra.



Fonte: Itaú Cultural<sup>48</sup>. Reprodução fotográfica de Renato Parada.

Em 1997, a crítica de arte Angélica de Moraes analisou as recentes obras da artista (Sant'Anna, focando especialmente na coleção de 21 *Colares* apresentada durante sua exposição individual na Valu Oria Galeria de Arte (São Paulo):

[...] esses adornos não deixam de assinalar que são ornamentos perversos, prontos a ferir quem pretender usá-los. São bijuterias, pequenos cacos a denunciar o brilho falso de que são constituídas. Nazareth Pacheco, com essas obras, aprofunda um trabalho de denúncia dos mecanismos socialmente aceitos (e incentivados) de agressão ao corpo (Moraes<sup>49</sup>, 1996 *apud* Sant'Anna. *In*: Barros, 2019, p.29).

As dimensões desses objetos, tanto nos *Colares*, quanto nos vestidos de lâminas de barbear, são em tamanhos reais, de maneira que pudessem ser usados, e talvez, essa seja a agência induzida pela artista, uma proximidade tão realista e sedutora, embora controversa pelos materiais aplicados. Esta tensão entre os objetos e os destinatários é a agência da artista somada a agência da relação entre eles.

<sup>48</sup> SEM Título. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra71643/sem-titulo>. Acesso em: maio 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

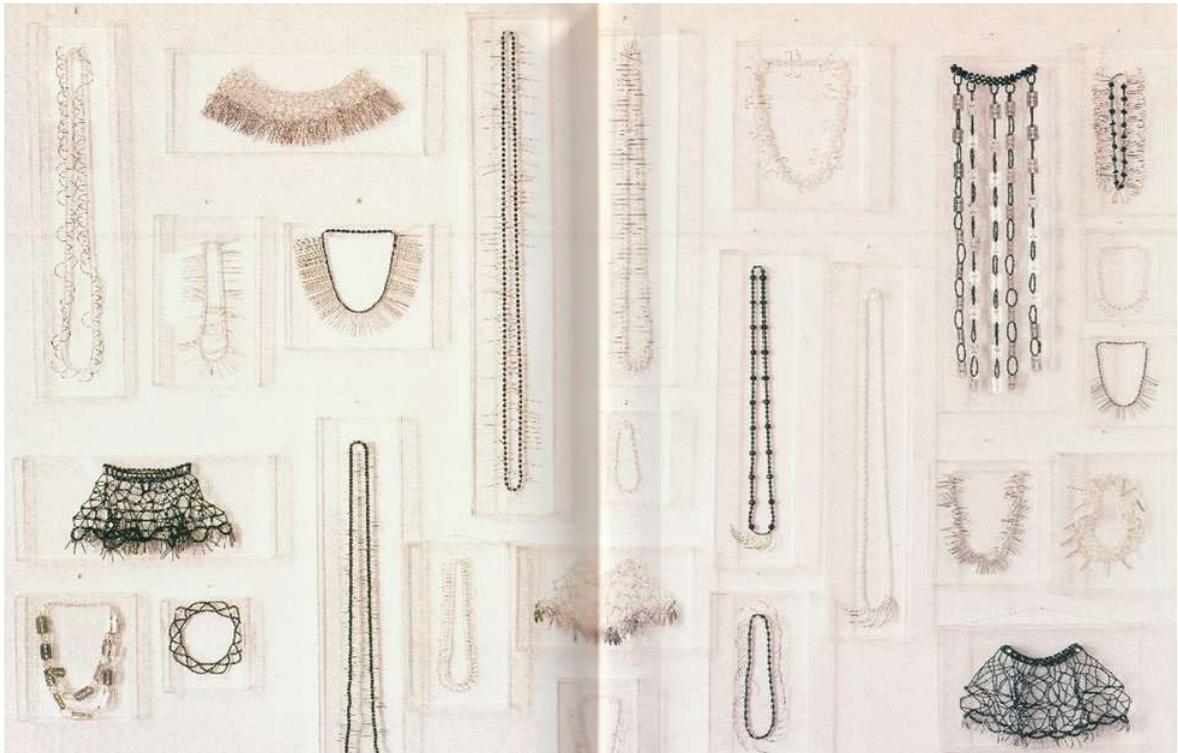
<sup>49</sup> MORAES, Angélica de. Arte brasileira vive uma fase de vitalidade. O Estado de São Paulo, São Paulo, 4 out. 1996.

Figura 21 – *Sem Título*, 1997, obra de Nazareth Pacheco, feita com miçangas e lâminas de bisturi, medindo 22cm x 16cm.



Fonte: Acervo<sup>50</sup> Instituto Itaú Cultural.

Figura 22 – *Sem Título*, 1997, colares de Nazareth Pacheco. Foto de Frederico Busch.



Fonte: reprodução nossa de Chnaiderman, 2003, p.70-71.

<sup>50</sup> SEM Título. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9101/sem-titulo>. Acesso em: 15 maio 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

A investigação com os objetos não vestíveis segue ao longo dos anos, a artista chega a reproduzir vários vestidos de diferentes cores e composições, entre outras peças como bustiês e saias, como “objetos de reflexão, não de uso” (Pinacoteca de São Paulo, 2016).

Figura 23 – *Sem título*, 2000, bustiê de Nazareth Pacheco, em acrílico, cristais e agulhas.



Fonte: Registro fotográfico de autoria desconhecida – Itaú Cultural<sup>51</sup>.

Sobre o vestido (figura 19 e 20) ganhador do Grande Prêmio Embratel – 1997, Nazareth Pacheco relata:

Foram dois meses de trabalho ininterruptos. Foram dezoito mil peças utilizadas em sua concepção. Eu não sabia mais o que era dia ou noite. Era uma sensação de prazer e exaustão. O corpo do vestido foi construído por pequeníssimas peças de cristais transparentes. Enquanto foi possível, eu provava no meu próprio corpo. Quando comecei a saia construída de gilete e miçangas, não acreditava que iria ter tanta facilidade para manipular um material tão delicado e cortante. O mais difícil foi tirar a cola das giletes que vinham embaladas em folhas de papel. Este foi o momento em que mais cortei a mão. Não tinha medo, tinha um grande prazer ao ver um objeto lindo, sedutor e ao mesmo tempo perigoso (Silva<sup>52</sup>, 2002 *apud* Sant’Anna. *In*: Barros, 2019, p.30).

Entre os anos 2000 e 2019, a artista expôs e criou formas de retrabalhar seus experimentos, e gerou novas obras com uso de cristais com tecido e bordados.

<sup>51</sup> SEM título. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7079/sem-titulo>. Acesso em: 15 maio 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

<sup>52</sup> SILVA, Nazareth Pacheco e. *Op. cit.*

Figura 24 – Obras de Nazareth Pacheco, 2012. Fotos de Romulo Fialdini.



Fonte: reprodução nossa de Chnaiderman, 2003, p.99.

Estas ainda têm o foco na metáfora pelo vestuário, utilizando da mesma intenção de “não ser vestível”, mas agora com características mais próximas das roupas usuais. Como exemplo desta nova fase de Nazareth Pacheco, temos as obras “O tema da dor é meu campo de trabalho”, “Se uma pessoa é artista, é uma garantia de sanidade”, “She lost it” (ela perdeu), “Minha infância nunca perdeu sua magia” (figura 24) e “Para mim, a escultura é o corpo”, as cinco produzidas em 2012. Sobre estas e sobre a artista, o curador Marcus de Lontra Costa comenta:

O tempo é o agente principal das obras de Nazareth Pacheco. Cada objeto é sua própria história, o somatório de experiências; e o passado é fato concreto, real e transformador. Diante da crueldade do mundo, a artista mergulha nos ritos e mitos da fecundação, do corpo como instância, em transformação permanente, dialética encantadora entre o ontem e o amanhã, entre o que foi e o que será. E a arte é a afirmação e a materialização de um instante efêmero, retrato, registro, retalho (Costa<sup>53</sup>, 2015 *apud* Sant’Ana. *In*: BARROS, 2019, p.98).

Tais observações afirmam que o tempo, o qual acumula as trajetórias pessoais da artista, nos coloca a pensar o futuro e o presente através do acúmulo de relações que suas obras nos remontam, além de registrar momentos efêmeros vividos pelo corpo de Nazareth Pacheco. Segundo Ivo Mesquita (*In*: Barros, 2019), a realidade do corpo, que esvazia a imagem, demanda a presença do corpo do espectador para nutrir o olhar. Com o intuito de reencontrar a essência dessa experiência e a verdade desse momento, a artista confronta o observador com fragmentos reais, envolvendo-os em seu desejo de trazer novamente seu corpo à visão.

Por exemplo, os colares criados por Nazareth Pacheco provocam sensações de ameaça física e psicológica, comenta Chiarelli (*In*: Barros, 2019). Apesar de serem originalmente concebidos para adornar e compensar os limites da nossa existência, ao incorporar elementos cortantes entre as pedras, adquirem uma autossuficiência decorrente da intervenção realizada pela artista no conceito tradicional do objeto “colar”. E assim, eles assumem uma natureza ameaçadora, representando uma ameaça para a artista (Chiarelli. *In*: Barros, 2019). “Ali, a artista mostrava os vários procedimentos e objetos que foram utilizados para a adequação de seu corpo aos padrões de beleza feminina hegemônicos, como documentos de tortura a que ela própria fora submetida por anos” (Chiarelli. *In*: Barros, 2019, p. 116). A explicação para

---

<sup>53</sup> COSTA, Marcus de Lontra. O Diálogo Necessário. *In*: Matérias do mundo – Projeto arte e indústria. Rio de Janeiro: Imago, 2015.

esta abordagem da artista pode ser relacionada aos procedimentos médicos vividos por ela. Sobre isso, Moacir dos Anjos conta que:

Ao longo de já vários anos, Nazareth Pacheco faz de seu trabalho o registro físico de sua condição de vida: uma mulher que traz no seu corpo as marcas de uma má-formação congênita, uma mulher que traz no corpo as marcas do que a individualiza e que a torna por isso igual a tantas. [...] E é a partir desta singularidade absoluta que seu trabalho toca a dor do outro, se alarga e encontra lugar no mundo (Anjos. *In*: Barros, 2019, p.119).

Mesmo realizando obras que não eram para serem vestidas, com a ausência de um corpo humano na forma de apresentá-las, o que se percebe é o corpo, no caso o da artista, que se desnuda através da agência aplicada. Embora sejam atraentes, sedutoras e ostentadoras, suas obras revelavam sua intimidade física agonizante, que pode ser relacionada a outros sentimentos em comum com seus destinatários. As obras de Nazareth Pacheco podem ser pesquisadas através de importantes coleções como do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Instituto Cultural Itaú, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Museu de Arte Moderna de Niterói.

As diferentes formas de agenciar obras vestíveis, e até não vestíveis, que foram apresentadas até agora, mostram como o contexto individual corresponde às múltiplas possibilidades de interpretação e significado das obras e, às escolhas e expressões artísticas de cada artista. Portanto, representam como e porque esses artistas produziram suas obras, dadas às circunstâncias individuais no contexto coletivo, que foram confrontadas com a realidade de tantos outros. Como sugestão, alguns artistas também poderiam ser comentados em futuras pesquisas, como Liana Bloisi, Solange Escosteguy, Olly Reinheimer e Fernando Marques Penteado.

### 3.2 ARTE VESTÍVEL RELACIONAL

Dentro do conceito de agência (Gell, 2020), podemos, ainda, observar um grupo de obras e artistas que incorporam a interação no objeto vestível, através do espectador participante. Portanto, foi importante acrescentar o conceito de "estética relacional" de Nicolas Bourriaud aos conceitos de Alfred Gell de "arte e agência". Pois, desta maneira, observa-se uma categoria específica, dentro da própria arte vestível, que além de promover a arte e sua agência, possibilita a participação ativa dos

espectadores na finalização da criação de obras, como uma coautoria, porque foram idealizadas para serem concluídas por meio desta relação. Na contramão de uma “restrita observação” da arte – sem que o público interfira diretamente na obra – alguns artistas criaram obras de arte que deveriam ser “vestidas” pelo público, tornando-se esta ação imprescindível para uma participação ativa, como se a obra estivesse inacabada.

Segundo Alfred Gell (2020), a arte não é um objeto inerte ou meramente estético, mas um agente social que atua sobre as relações entre as pessoas, agindo como mediadora e influenciando o comportamento humano, além de acompanhar e interferir na sociedade. Na visão de Gell (2020), os objetos de arte são capazes de criar conexões entre as pessoas, tanto no presente quanto no futuro, e essas conexões são fundamentais para a sua valorização e circulação. Gell (2020), também argumenta que, o valor de um objeto de arte não está apenas em sua beleza ou habilidade técnica, mas em sua capacidade de gerar relações sociais e simbólicas. Dessa forma, a mediação dos objetos de arte contribui para a construção e transformação das relações sociais, criando possibilidades de modificação dos **objetivos** estéticos do artista. Apesar dessa visão ser relevante para todos os tipos de objetos artísticos, para esta parte da pesquisa é fundamental evidenciar aqueles que foram planejados para impulsionar a colaboração do público, por meio da interação com o ato de vestir.

A Estética Relacional (2009) proposta por Nicolas Bourriaud, baseia-se na ideia de que a arte deve ser vista como uma forma de interação social, que cria um ambiente de relacionamento entre as pessoas que a experienciam. Bourriaud (2009) defende que a arte contemporânea não deve ser avaliada apenas por seus valores estéticos, mas também por sua capacidade de gerar encontros e relações humanas. De acordo com o crítico (Bourriaud, 2009), a arte é um espaço de interação social no qual os artistas criam situações que facilitam o diálogo entre as pessoas. Além disso, Bourriaud (2009) destaca que a arte contemporânea deve ser entendida em relação à sociedade em que ela se insere, e que a estética relacional surge como uma resposta à sociedade pós-industrial e globalizada, na qual as pessoas estão cada vez mais isoladas e individualizadas. Em resumo, a Estética Relacional de Bourriaud (2009) propõe que a arte contemporânea seja vista como um espaço de conexão e comunicação entre as pessoas, e que sua função é criar situações sociais e relacionais que estimulem a interação e a troca entre os indivíduos.

Um dos artistas abordados, em recorrentes estudos brasileiros, pelos conceitos de Nicolas Bourriaud, é **Hélio Oiticica** (1937–1980), por reconhecerem na obra *Parangolé* a teoria da Estética Relacional, mesmo que o próprio Bourriaud não o tenha feito. Para entender o *Parangolé* é necessário conhecer o contexto no qual foi criado, e as correntes artísticas e políticas que o influenciaram. Em 1966, Oiticica torna-se passista na escola de samba Estação Primeira da Mangueira, no Rio de Janeiro, o momento foi um divisor de águas para o artista e para seus novos experimentos artísticos (Pedrosa; Toledo, 2020), passando do Metaesquemas aos relevos espaciais, Núcleos, Penetráveis, Bólides até chegar nos Parangolés. Esta trajetória demonstra um grande avanço da interação em suas obras, tanto os Penetráveis, quanto os Bólides, que necessitavam da presença e participação do público para “acontecer”.

Figura 25 – Nildo da Mangueira vestindo P 15 *Parangolé* capa 11 – Incorporo a revolta (1967) de Hélio Oiticica. Foto de Claudio Oiticica, *circa* 1968.



Fonte: Internet, site do MAM Rio<sup>54</sup>.

Mas, “o caminho de Oiticica rumo à dança não foi direto. Foi mediado pela ‘descoberta’ (nos termos de Oiticica – ‘descoberta’, e não ‘invenção’ ou ‘criação’), em

<sup>54</sup> Disponível em: <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/> Acesso em: 04 abr. 2022.

1964, de um transobjeto particular: o *Parangolé*” (LEPECKI. *In*: PEDROSA; TOLEDO, 2020, p.123). O qual foi levado aos ensaios da Mangueira, que o inspirou a criar os Parangolés, a princípio como bandeiras e estandartes feitos de restos de tecidos, emendados com outras texturas e cores, com uso de imagens e textos, em sua maioria de caráter político.

Depois de algumas produções de diferentes Parangolés, o artista alcança a “forma mais consistente: **capas de vestir** feitas de toda espécie de material barato, tecidos e folhas de plástico em diferentes cores e graus de opacidade e transparência, algumas delas cobertas com textos impressos” (Lepecki. *In*: Pedrosa; Toledo, 2020, p.123-124, grifo nosso). Os diferentes Parangolés eram levados por Oiticica às comunidades, fazendo as pessoas experimentarem e interagirem com as obras e entre eles, como mostra a figura 26, feita durante a filmagem do vídeo H.O. de Ivan Cardoso.

Figura 26 – Moradores do morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, com *Parangolés* de Hélio Oiticica, 1979.



Fonte: Internet, site do MASP<sup>55</sup>.

Os Parangolés em relação à arte vestível evidenciam diversas características em comum, mesmo estando muito distante do “universo da moda”, mas pelo fato de serem produções artesanais, únicas e relacionais, e por serem composições de

<sup>55</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/helio-oiticica-a-danca-na-minha-experiencia> Acesso em: 04 abr. 2022.

diferentes materiais, que trazem questões intersubjetivas sobre industrialização, política, religião e sociedade. Principalmente pela característica da interação que ocorre ao estar vestindo-os, idealizados para o vestir, para ação que gera esta circunstância experimental artística, performática e relacional.

Outro viés, sobre arte vestível relacional, pode ser observado em algumas obras de **Lygia Clark** (1920–1988), como os objetos relacionais e sensoriais. Para Lygia Clark (Bois, 2021), um objeto relacional se define na relação estabelecida com a fantasia do sujeito (público). Assim, Clark desenvolveu uma série de propostas, como os *Objetos sensoriais* e os *Núcleos* (1960-1966). Os *Objetos sensoriais* eram esculturas táteis que convidavam o espectador a interagir e explorar diferentes texturas e materiais. Os *Núcleos* eram estruturas articuladas que os participantes poderiam vestir ou habitar, experimentando uma relação corporal direta com a obra de arte.

Em *Objeto relacional em contexto terapêutico* Clark aduz que o processo se torna terapêutico pela regularidade das sessões, possibilitando a elaboração fantasmagórica vinda das potencialidades dos *Objetos relacionais*. Malgrado a relação terapêutica dos *Objetos relacionais* eles não derivam, como pode ocorrer com um objeto transicional, para o fetiche. [...] o *Objeto relacional* evita analogias como o corpo (não é ilustrativo), ‘mas cria com ele relações através de texturas, peso, tamanho, temperatura, sonoridade e movimento’. Porque engajado em ação terapêutica, nele não há a possibilidade de ação no sistema da arte, no museu, mercado, crítica ou história. Clark assume o extremo de seu projeto: declara-se não artista (Bois, 2021, p.89).

Essa investigação sensorial, de Lygia Clark, a faz criar várias obras em que o público deveria experimentar os objetos, fazendo com que o público completasse a obra com suas próprias sensações. Um exemplo são as máscaras sensoriais (figura 27), que ficavam disponíveis a todos, onde a intenção da artista era fazer com que o espectador, ao colocar a máscara, entrasse em absoluto estado de isolamento com o mundo exterior. Ela estava interessada em explorar a relação entre arte e vida, e suas obras frequentemente desafiavam os limites convencionais do objeto artístico (Bois, 2021).

Ao longo de sua carreira, Clark ficou cada vez mais interessada na dimensão terapêutica da arte e na interação direta com o espectador. Ela se afastou do ambiente artístico convencional e, na década de 1970, começou a trabalhar com terapias e experiências de cura, desenvolvendo a chamada *Terapia do Toque* (Bois, 2021).

Figura 27 – *Máscaras Sensoriais*, 1967, foto que virou capa do sétimo álbum de Sigur Rós (2013).



Fonte: Internet, Portal Lygia Clark<sup>56</sup>.

As obras sensoriais e relacionais de Lygia Clark são caracterizadas por uma abordagem experimental, que desafia a passividade do espectador e busca a participação ativa e a experiência direta (Wanderley. *In: Bois*, 2021). Ela acreditava que a arte poderia ter um impacto transformador na vida das pessoas, completa Lula Wanderley (*In: Bois*, 2021).

A obra *O eu e o tu* (figura 28), de 1967, veste completamente o espectador, ao mesmo tempo que interage consigo e com o outro. Glenn Lowry pergunta sobre a obra ter sido realizada para ser vivida por um casal, Clark responde: “O importante é o ato de fazer, no presente... O artista está dissolvido no mundo” (áudio playlist<sup>57</sup>). Na sequência a voz de Connie H. Butler, curadora americana, autora e historiadora de arte, explica a obra:

Em *O eu e você*, o cordão que une os dois participantes pode ser interpretado como uma espécie de cordão umbilical, mas também a exploração na qual o homem e a mulher estão envolvidos pode ser

<sup>56</sup> Disponível em: [https://portal.lygiaclark.org.br/public/upload/screen/2021-10-11/4135ee983c83f113377db5dee9544dc8\[1024x688\].jpeg](https://portal.lygiaclark.org.br/public/upload/screen/2021-10-11/4135ee983c83f113377db5dee9544dc8[1024x688].jpeg) Acesso em: junho, 2023.

<sup>57</sup> Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2420> Acesso em: junho, 2023. Tradução nossa de: “What’s important is the act of doing, in the present... the artist is dissolved into the world.”

vista de forma neutra, mas certamente, também, pode ser vista em termos de gênero e sexualidade.

Os olhos dos sujeitos são cobertos por essas máscaras sensoriais. Então, o que eu acho possível é que, embora os sujeitos comecem com uma identificação de gênero masculino e feminino, à medida que a exploração do corpo é iniciada por esses diferentes sujeitos, de certa forma, eles perdem seu gênero, tornam-se pura experiência sensorial, pura pele, puro corpo, pura matéria (áudio playlist<sup>58</sup>).

Figura 28 – *O eu e o tu*, Lygia Clark, 1967. Borracha industrial, espuma, vinil, acrílico, zíper, água, tecido (170x68x8 cm).



Fonte: Internet, site Moma<sup>59</sup>.

As experimentações de Lygia Clark vestem, mas também se sobrepõe ao corpo, gerando mais sensações do que esculturas concretas. Portanto, todos os objetos podiam mudar de uso e a maioria não tinha nome, e muitas vezes eram improvisados de acordo com o que demandavam os diferentes processos, havia assim variações e desdobramentos de trabalhos anteriores da artista, segundo Rolnik (2005).

<sup>58</sup> Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2420> Acesso em: junho, 2023. Tradução nossa de: "In *The I and the you*, the cord that joins the two participants we can read as some kind of umbilical cord, but also, the exploration that the man and the woman are engaging in can be seen as neutral, but certainly can also be seen in gendered and sexual terms.

The subjects' eyes are covered by these sensorial masks. So what I think is possible, is that while the subjects begin gendered as male and female, that as the exploration of the body is begun by these different subjects, that in some ways the subjects lose their gender, that they become all sensory experience, all skin, all body, all material."

<sup>59</sup> Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2420> Acesso em: junho, 2023.

*Objeto Relacional* é a designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de *Estruturação do Self*, trabalho praticado de 1976 a 1988 no qual culminam suas investigações que envolvem o receptor, convocando sua experiência corporal, como condição de realização da própria obra. A qualificação destes objetos, incorporada pela artista a seu nome, indica de antemão que a essência destes objetos se realiza na relação que com eles estabelece o 'cliente' da proposta (Rolnik, Suely. *In: Rolnik et al.*, 2005, p.15).

As quatro fases de investigação experimental, que antecedem a *Estruturação do Self*, (Rolnik *et al.*, 2005) foram compostas por uma série de trabalhos: *Nostalgia do Corpo* (1966); *A Casa é o Corpo* (1967-69); *Corpo é a Casa* (1968-70); *Corpo Coletivo*<sup>60</sup> (1972-75), onde os objetos e procedimentos, que os acompanhavam, migraram para a união destas fases. Por exemplo, a série *Corpo Coletivo*, foi renomeada por Lygia Clark de *Fantasmática do Corpo*, em 1974, fazendo analogia à convocação de fantasmas, ao mobilizarem a memória corporal do receptor (ROLNIK *et al.*, 2005). De fato, esta foi a questão que proporcionou à invenção da *Estruturação do Self* por Clark, através do apelo sensorial, comenta Rolnik (2005).

Figura 29 e 30 – *Estruturação do Self*, Lygia Clark, 1976.



Fonte: Internet, portal Lygia Clark<sup>61</sup>.

As investigações de Lygia Clark foram além das fronteiras da arte, passando pelo fator terapêutico sem deixar de ter poesia, relação e transformação. Onde o

<sup>60</sup> Esta série *Corpo Coletivo*, foi renomeada por Lygia Clark de *Fantasmática do Corpo*, em 1974, fazendo analogia à convocação de fantasmas, ao mobilizarem a memória corporal de receptor (ROLNIK *et al.*, 2005)

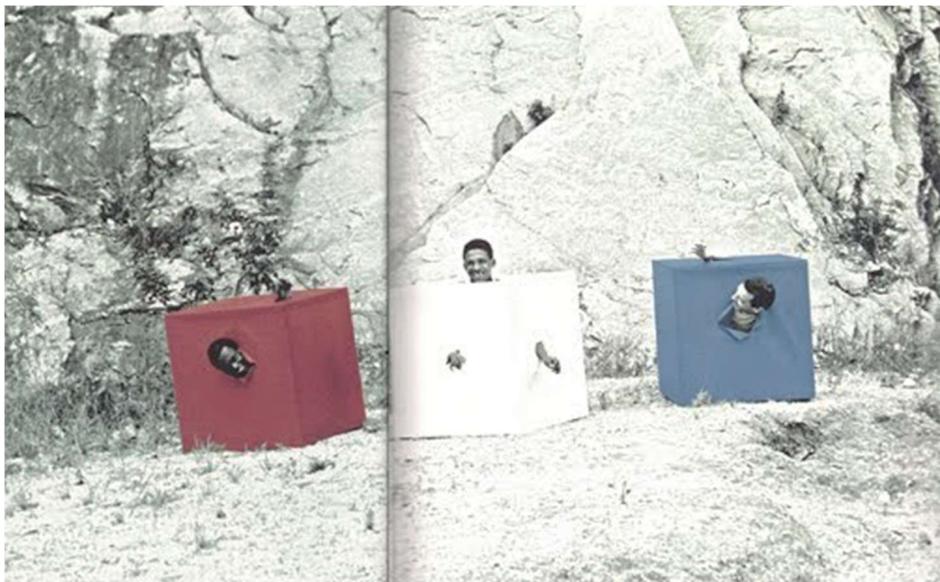
<sup>61</sup> Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/64083/20569-jpeg> Acesso em: junho, 2023.

acúmulo de relações entre pessoas surgia através de estímulos externos, pela agência da artista e dos objetos, que preenchiam o participante, conectando-o e vestindo-o com sua própria obra de sensações.

Outra artista que buscou a interação do público com suas obras foi **Lygia Pape** (1927-2004), nascida em Nova Friburgo (RJ). Ela tornou-se uma das articuladoras do movimento neoconcreto, juntamente com Hélio Oiticica, Lygia Clark e outros, em 1959 no Rio de Janeiro (Herkenhoff *et al.*, 2012), com os quais participou do Grupo Frente entre 1954 e 1956, liderado por Ivan Serpa. A artista trabalhou com diversos meios, explorando formas geométricas em pinturas, gravuras e esculturas, mas logo começou a experimentar obras com a participação ativa e imersiva dos espectadores, além de instalações, performances e criações em mídias (Herkenhoff *et al.*, 2012).

Lygia Pape produziu suas obras através de séries, como: *Relevo e Pintura* (1954-1956); *Tecelares* (1953-1960); *Livros do Tempo* (1961-1963); *Livro da Criação* (1959); *Divisor* (1968-1990); *Ovo* (1967); *Eat Me: a gula ou a luxúria?* (1975); *Catiti-Catiti, Na Terra dos Brasis* (1978); *Manto Tupinambá* (1996-1999); *Memória Tupinambá* (2000); e por fim, *Ttéia 1C* (2001-2002). Destacamos aqui as obras que mais se aproximam da ideia de arte vestível relacional, iniciando pela obra *Ovo*, que eram cubos por onde a pessoa saía, emergindo de seu interior, rasgando a superfície.

Figura 31 – *Trio do embalo maluco*, 1968, de Lygia Pape, como continuação da série *Ovo*.



Fonte: Internet, Pinterest<sup>62</sup>.

Na época, a participação do espectador fazia parte da expressão da obra, no entanto Lygia Pape (1998) diz que:

<sup>62</sup>Disponível em: <https://pin.it/1m6C9gz> Acesso em: 13 jun. 2023.

Eu realizei alguns trabalhos desse tipo em 1968, mas os meus têm um outro caráter. Quando fiz o *Ovo*, um cubo coberto com uma superfície macia onde a pessoa entra, rompe e ‘nasce’, estava interessada na possibilidade de uma obra sem autor. O *Divisor*, uma grande superfície de 30x30m, com fendas onde as pessoas enfiam suas cabeças, também foi um trabalho bastante feliz nesse aspecto. O que eu queria fazer naquele momento era um trabalho que fosse coletivo, e que as pessoas pudessem repetir sem que eu estivesse presente. O *Ovo* e o *Divisor* são estruturas tão simples que qualquer pessoa pode repetir. Ideologicamente este tipo de proposta seria uma coisa muito generosa, uma arte pública da qual as pessoas poderiam participar. Atualmente, são chamadas de performances (Pape, 1998, p.44-45).

O *Divisor* é uma obra emblemática e inovadora, criada em 1968 durante um período de intensa agitação política e social no Brasil. Os participantes eram convidados a vestir a instalação, como um grande poncho. A obra foi apresentada pela primeira vez em uma manifestação política no Rio de Janeiro, com cerca de 500 pessoas marchando pelas ruas da cidade, vestindo o *Divisor* (Pape, 1998).

Figura 32 – *Divisor*, 1968, de Lygia Pape. Performance no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1990; Chromogenic print. Photo: Paula Pape. © Projeto Lygia Pape.



Fonte: Internet, Pinterest<sup>63</sup>.

O *Divisor* também serve como um exemplo de arte vestível relacional, com características próximas aos *Parangolés* de Oiticica, porém com o agravante de ser

<sup>63</sup> Disponível em: <https://pin.it/bE0qZj2> Acesso em: 13 jun. 2023.

coletivo, necessariamente precisa de várias pessoas para existir e ser vestido, e não necessita instruções, nem da presença da artista. Sugere-se então que, a arte vestível relacional pode ser tanto individual quanto coletiva, guiada ou autônoma, como as de Lygia Pape.

A ideia por trás da obra estava em transformar os indivíduos em partes integrantes de um todo, uma “comunidade” simbolizada pelo tecido com recortes (Mattar, 2003). Quando vestidos com esse grande manto, não mais eram indivíduos distintos, mas parte de um grupo; havia uma troca de energia e ação coletiva, que estabelecia um elo entre os participantes e todos presentes no espaço da manifestação, explica Mattar (2003).

Com essa obra, Pape buscava possibilitar a experiência do engajamento social e político, transferindo para o coletivo esse sentimento de pertencimento a algo maior (Pape, 1998). Ao se vestirem com o *Divisor*, as pessoas passavam a estabelecer um contato sensorial com os outros presentes, ampliando assim os limites da expressão e da condição humana.

Através de suas obras vestíveis relacionais, Pape desafiou as fronteiras entre a arte e a vida cotidiana e questionou a natureza da arte como objeto inerte, segundo Mattar (2003). Ela encorajou os espectadores não apenas a interagirem com suas criações, mas também a se sentirem parte da arte em si. Suas obras foram influentes não apenas em seu tempo, mas também na arte contemporânea (Mattar, 2003). Lygia Pape faleceu em 2004, mas sua proposta conceitual inspira diversos artistas e tendências artísticas da pós-modernidade.

Entre os três artistas observados, vimos que a aproximação com o vestir convida o espectador para ser autor da obra, porém com certas diferenças na agência dos artistas e dos objetos. A arte vestível relacional, nestes casos, pode ser vista como individual, sensorial, coletiva, performática, autônoma e guiada. Embora nenhum deles tenha chamado suas obras de “arte vestível relacional”, é possível alinhar os conceitos dela às criações desses artistas.

### 3.3 EFEITOS DA ARTE VESTÍVEL

Alfred Gell ficou conhecido por sua abordagem inovadora na compreensão da arte e dos objetos culturais em geral. Uma contribuição relevante de Gell para a

antropologia da arte é a sua teoria dos efeitos. De acordo com Gell (2020), a perspectiva dos efeitos é uma maneira de entender a relação entre as pessoas e os objetos. Em vez de se concentrar apenas na forma e no significado dos objetos, Gell (2020) argumenta que devemos prestar mais atenção aos efeitos que a arte tem sobre as pessoas e na forma como esses efeitos são produzidos. Gell (2020) sustenta que os objetos culturais têm o poder de agir sobre as pessoas de diversas maneiras, influenciando suas emoções, pensamentos e ações. Ele descreve esses efeitos como "efeitos estéticos", ou seja, a capacidade que um objeto tem de gerar uma resposta estética em quem o contempla.

Para Gell (2020), os efeitos estéticos não são inatos aos objetos, mas são produzidos por meio de um processo que ele chama de "agência técnica". Isso significa que os objetos têm uma agência ativa e intencional, que pode ser manipulada pelas pessoas que os criam ou usam. Por exemplo, um artista pode criar uma pintura com a intenção de produzir um efeito emocional específico nos seus espectadores.

Em resumo, a perspectiva dos efeitos (Gell, 2020) enfatiza a importância dos objetos como agentes ativos na vida social e cultural, e sugere que a compreensão da arte e dos objetos culturais deve levar em conta não apenas o seu significado simbólico, mas também o seu poder de afetar as pessoas de maneiras profundas e variadas. Para Alfred Gell (2020), os efeitos são o resultado das ações das obras de arte sobre os destinatários (espectadores). Gell (2020) argumenta que as obras de arte têm a capacidade de gerar efeitos específicos sobre as pessoas que as experimentam, incluindo emoções, sensações, cognições e comportamentos. Esses efeitos são produzidos por meio da agência da obra de arte, ou seja, a capacidade da obra de arte de agir sobre o mundo e as pessoas ao seu redor.

Os efeitos da arte são aspectos importantes na sua função social e cultural, pois a arte é capaz de transformar a maneira como os indivíduos percebem e interagem com o mundo (Gell, 2020). Assim, para uma investigação exaustiva sobre arte vestível, seria necessário percorrer todos os meios artísticos e socioculturais, onde possivelmente o ato de "vestir" de certos objetos geram efeitos que validam os conceitos de Gell sobre arte. Com o intuito de instigar o aprofundamento em novas pesquisas, a parte 3.3 é apenas um ensaio, e está separado por meios que trazem possibilidades de análises entre diferentes objetivos e funções dos vestuários e de seus fazedores, a fim de mostrar suas potencialidades como arte vestível através de seus efeitos.

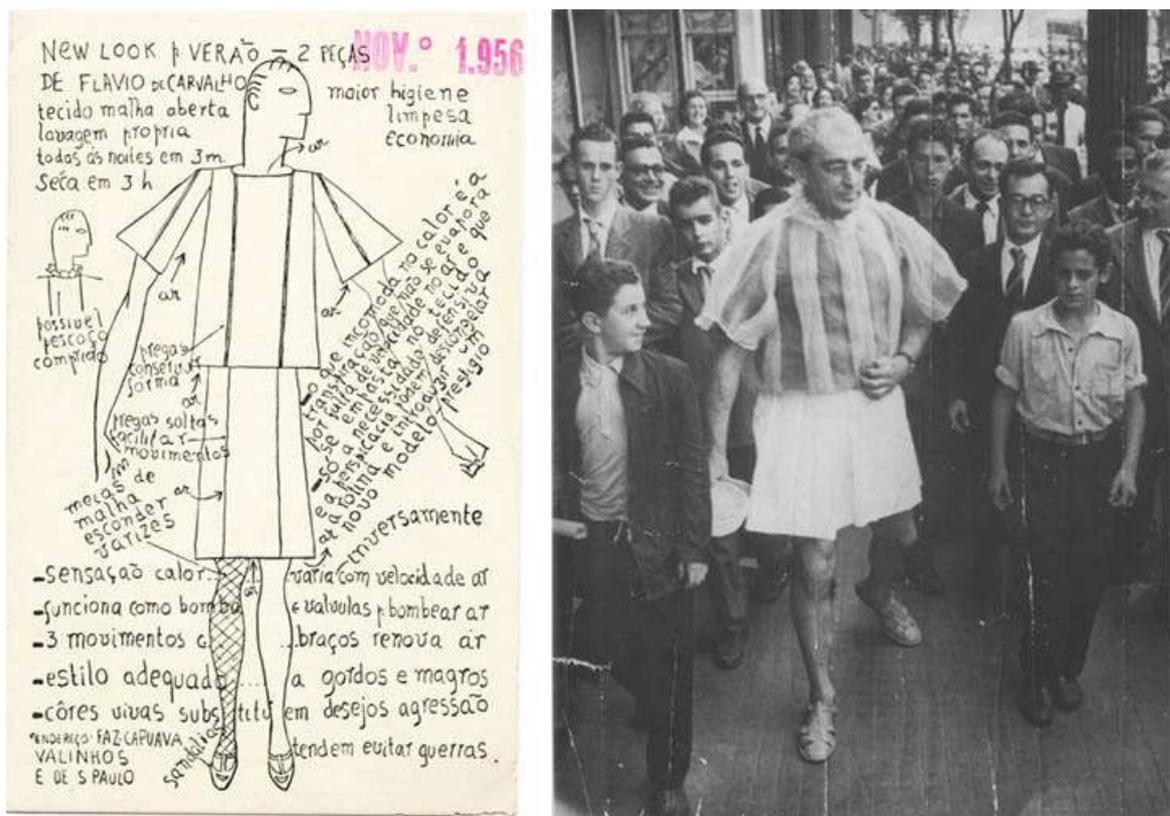
### 3.3.1 Roupas Performance

A roupa performance abrange quaisquer tipos de performances, que tenham como foco principal o vestuário, onde a agência do artista é depositada, e a obra se beneficia de seus efeitos nos destinatários (espectadores).

O artista, **Flávio de Carvalho** (1899-1973), saiu às ruas de São Paulo, vestindo seu *New Look* (*Traje de verão*) no dia 18 de outubro de 1956. O conjunto era composto por blusão dividido em tiras verticais, saiaote pregueado, meias calças de malha “para esconder varizes” (informação da figura 33), e sandálias. Todo pensado para ser confortável e refrescante,

[...] a nova moda para o verão leva principalmente em consideração a ventilação do corpo [...] evitando a sensação de calor. Obtém-se uma diferença, talvez de mais de cinco graus centígrados, entre o ambiente e o espaço entre o tecido e o corpo. A velocidade do fluxo de ar entre o tecido e o corpo é graduada por meio de dois círculos de arame: um na cintura e outro sobre a clavícula (Júnior. *In*: Carvalho, 2010, p.8).

Figura 33 e 34 – *New Look*, 1956, de Flávio de Carvalho.



Fonte: Internet, Pinterest<sup>64</sup>.

<sup>64</sup> Disponível em: <https://pin.it/3bwBJjC> Acesso em: 13 jun. 2023.

Numa palestra em Recife, no Seminário de Tropicologia na Universidade Federal de Pernambuco – 1971, a convite de Gilberto Freyre, Flávio de Carvalho mostrou a seriedade que encarava o tema vestuário masculino, “com muita observação interessante, como a de que, em determinadas fases da história, a moda sobe das classes mais humildes até a nobreza, influenciando-a em sua indumentária” (Júnior. *In: Carvalho, 2010, p.8*). Sobre o *New Look*, o artista revela sua intenção:

Procurei inventar uma indumentária correspondente ao *smoking*. A gola ao redor do pescoço é apenas um substituto do colarinho. Pode ou não ser usada, mas não chega a apertar ou incomodar, nem impedir a circulação. Tem uma finalidade psicológica, de ponto de apoio, para evitar a inferioridade quando ele anda por aí (Carvalho, 1971 *apud* Júnior. *In: Carvalho, 2010, p.8-9*).

De fato, o *New Look* foi criado de forma intensa e séria, que pode ser aprofundada em diversos estudos, porém observaremos aqui, a possibilidade de uma análise sobre o ponto de vista dos efeitos gerados pela obra. “Será que preocupava Flávio de Carvalho ser taxado de louco, pelo seu traje bizarro e fora do comum? Claro que não. Pois se ele achava que justamente os loucos, os tipos de rua, são criadores de moda!” (Júnior. *In: Carvalho, 2010, p.8*). Flávio de Carvalho defende que homens e mulheres que estão vagando pelas ruas, exibem profundo aparato e ornamento, são marginais que expressam seus próprios mundos, da loucura e do sonho, entretanto, os desprezados são os detentores da grande imaginação e da grande moda (Júnior. *In: Carvalho, 2010*). Nada mais justo que apresentar seu traje de verão pelas ruas, sob o olhar de uma sociedade em plena ditadura militar, sobretudo captando o vislumbamento das pessoas. Desta maneira, Flávio de Carvalho gerou efeitos através de seu vestuário, onde sua performance era apenas caminhar com seu novo traje. Percebe-se que são inevitáveis os impactos mediante às situações que a performance foi apresentada, uma vez que se tratava de uma nova proposta para o vestuário masculino, mas por se aproximar da estética feminina, pode ter gerado muitas dúvidas sobre a proposta.

Outra artista que impactou, conquistou e marcou o grande público através de suas vestimentas no contexto televisivo, foi a **Elke Maravilha** (1945-2016), ou Elke Grünupp, ou Elke Georgievna<sup>65</sup>. Apesar de contar para todos que era russa, a artista era alemã, nascida em Leutkirch (Felitti, 2021).

---

<sup>65</sup> “Filha de George” em russo, homenagem da mãe, Liezelotte, ao pai de Elke (FELITTI, 2021, p.15).

Pessoas do seu círculo íntimo afirmam que ela contava a história da vida que desejava ter tido, não da vida que teve de verdade. Elke criou um personagem para si mesma, e o levou adiante até sua morte. Até mesmo seus maridos não sabiam que ela tinha nascido na Alemanha (Felitti, 2021, p.15).

Em 1949, a família Grünupp chegou ao Brasil, fazendo de Itabira (MG) sua primeira morada, até plantar morangos em Bragança (SP), segundo Chico Felitti (2021). Através de diferentes concursos de beleza na década de 1960, Elke Maravilha foi sendo descoberta e se descobrindo ao mesmo tempo, encantada com o comunismo, queria ir para Cuba plantar bananas (Felitti, 2021), mas antes disso acontecer, fez uma viagem à Europa para conhecer suas origens. No decorrer dos anos realizou diversos projetos artísticos, nos quais fez surgir seu estilo, que influenciou gerações de estilistas e de cabelereiros brasileiros (Felitti, 2021), sem dúvida as passarelas dos anos 1990 e 2000 foram inspiradas nela. Segundo Erika Palomino, “ela tinha uma estética de drag queen antes de o brasileiro saber o que era uma drag queen” (*apud* Felitti, 2021, p.96).

A estética de Elke se resume a uma regra: mais é mais. Quanto maior fosse a peruca, mais alta fosse a bota e mais aparente fosse a maquiagem, melhor. [...] Era ela quem escolhia as roupas que usava. E quando não encontrava nada parecido com o que tinha em mente, procurava quem conseguisse fazer para ela. Foi ela quem garimpou estilistas, cabelereiros, maquiadores, peruqueiros e sapateiros (Felitti, 2021, p.96).

Figura 35 – Elke Maravilha. Foto: Daryan Dornelles.



Fonte: Internet, site da Culturadoria<sup>66</sup>.

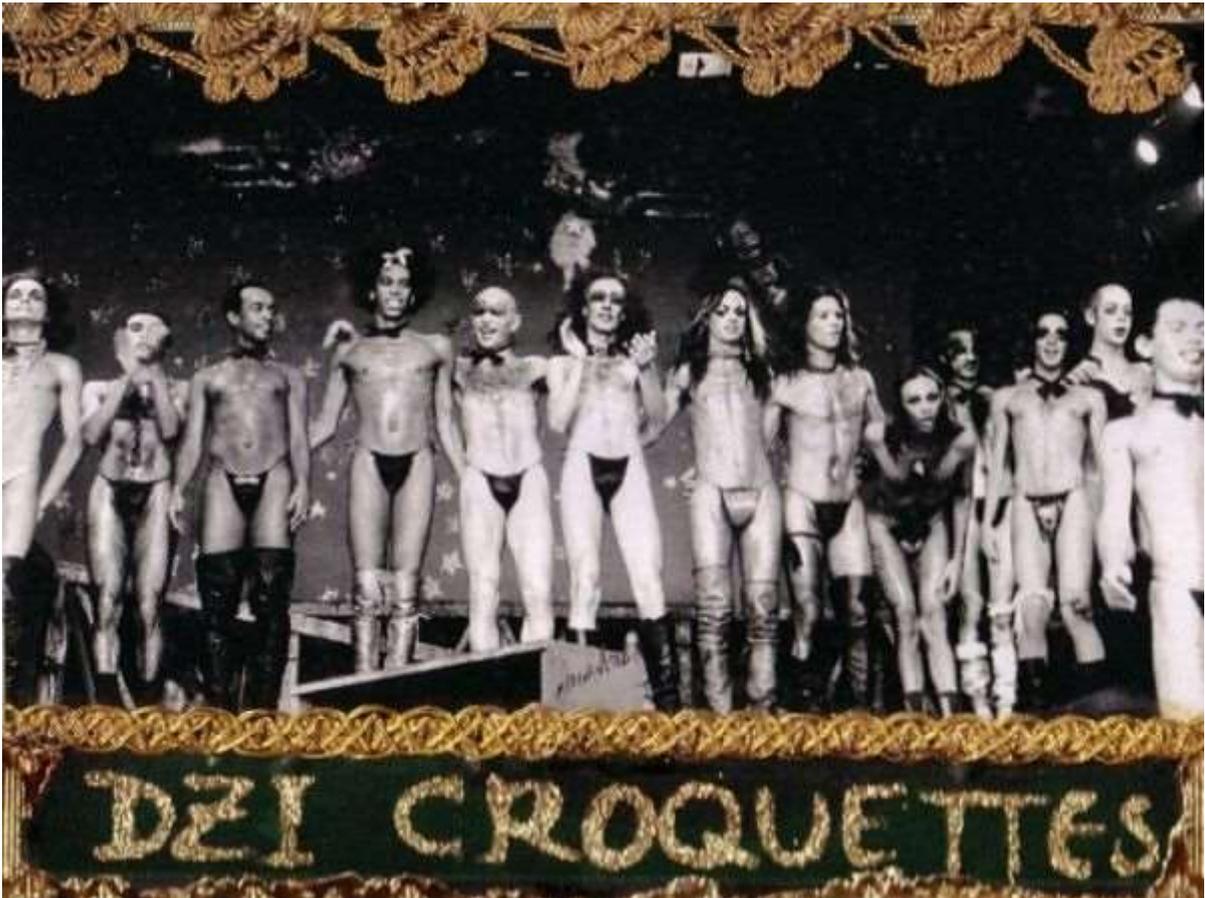
<sup>66</sup> Disponível em: <https://culturadoria.com.br/elke-maravilha-perfil-biografico-por-chico-felitti/> Acesso em: junho, 2023.

Além de suas roupas extravagantes, a performance de Elke Maravilha também tinha um efeito marcante sobre o público (Felitti, 2021). Ela era conhecida por sua presença carismática e por sua habilidade em cativar a atenção das pessoas. Elke possuía um talento único para se conectar com o público, fosse através de seus trabalhos na televisão, de suas apresentações teatrais ou de suas aparições em eventos públicos, relata Felitti (2021). Sua energia contagiante, seu humor irreverente e sua personalidade autêntica faziam com que ela fosse amada e admirada pelo público. Elke Maravilha conseguia transmitir alegria, entusiasmo e uma sensação de empoderamento, encorajando as pessoas a se sentirem confiantes e a abraçarem sua individualidade. Sua presença nos palcos e nas telas era cativante e deixava uma marca duradoura nas pessoas que a assistiam, segundo Felitti (2021).

Em 1972, Ciro Barcelos frequentou aulas de dança com Elke Maravilha, ministradas por Lennie Dale, e conheceu Wagner Ribeiro. A quem Elke passaria a encomendar figurinos e convidaria para colaborar em show num clube de Niterói, além dos amigos de amigos, como Paulo Bacellar, Bayard Tonelli, Cláudio Gaya e Roberto de Rodrigues. Estes formariam, num futuro próximo, os **Dzi Croquettes**, “um grupo que revolucionaria a dança no Brasil” (Felitti, 2021, p.73), mesmo que ainda não fossem conhecidos. “Mas Elke estava animadíssima com a possibilidade de dividir o palco com a homarada. Levou para o camarim uma mala de roupas e maquiagem, que distribuiu para todos” (Felitti, 2021, p.73). No final foi um sucesso entre o público que depois de um silêncio gigante, “veio abaixo com palmas e berros” (Felitti, 2021, p.73).

O grupo continuou a se encontrar sem Elke, com ela ainda colaborando com figurinos e maquiagens, e assim surgiu os Dzi Croquettes, tendo Lennie Dale como líder da trupe (Felitti, 2021). “O grupo contestava o Brasil estética e politicamente. ‘Se fosse só uma coisa que trouxesse alegria, amor aí eu não tô dentro’, ela disse no documentário *Dzi Croquettes*” (Felitti, 2021, p.74). Em 1974, o grupo foi exilado, indo para a Europa, quando voltaram em 1976, os Dzi Croquettes foram encerrados com a saída de Lennie Dale, e nos anos seguintes três integrantes foram assassinados, conta Chico Felitti (2021), embora alguns tenham mantido contato com Elke por anos.

Figura 36 – Foto do grupo Dzi Croquettes, autor desconhecido.



Fonte: Internet, Pinterest<sup>67</sup>.

Tanto Elke Maravilha, quanto os Dzi Croquettes, mesmo com durações bem diferentes de existência, foram inspiração para muitos outros artistas, principalmente para a formação de diversas drags brasileiras. Observando os três casos, vemos que os efeitos que são gerados através da ruptura da normalidade estética do vestir, perduram em memórias e inspiram novas criações. Para além do momento efêmero de suas apresentações, as indagações surtem efeitos prolongados, e configuram-se através do que foi vestido em determinado contexto. Logo, seria possível realizar estudos de casos para identificar com mais precisão as características que se aproximam da arte vestível, embora já sinalizem similaridades.

### 3.3.2 Moda – Desfile-show

A moda e os desfiles-show representam formas de expressão artística que vão além das produções comerciais tradicionais. Considerando os que oferecem uma

<sup>67</sup> Disponível em: <https://pin.it/1uvrEuh> Acesso em: 13 jun. 2023.

plataforma para designers, estilistas e artistas explorarem a moda como uma forma de arte, onde a criatividade, a irreverência e a ousadia são celebradas.

Por um caminho não convencional, a indústria química francesa **Rhodia** realizou uma grande campanha publicitária no Brasil, liderada pelo italiano Lívio Rangan (1933-1984) com o intuito de promover suas novas tecnologias têxteis, com fios sintéticos, em especial o náilon, os quais não eram facilmente aceitos no mercado nacional, em razão do costume de encontrá-los apenas nas roupas íntimas. Segundo Patrícia Carta (2015), Rangan convidou os artistas plásticos mais importantes dos anos 1960 e 1970 para estamparem esses novos tecidos, enquanto vários estilistas criavam os croquis das roupas, que por sua vez seriam confeccionadas pelos melhores ateliês de alta costura e confecções do Brasil, misturando as regiões sul, norte, nordeste, sudeste e centro oeste, ou seja, praticamente toda variedade da cultura na época. O trabalho de Rangan em parceria com os artistas plásticos – o que “permitiu a eles romper com os suportes mais óbvios e comuns” (Carta, 2015, p. 19), permitiu, também, os museus e as galerias projetarem suas artes de maneira mais ampla e mais acessível. Apesar dela se referir ao lugar de exposição e projeção, abre-se aqui uma brecha para refletirmos sobre o suporte da obra artística, nesse caso o tecido e o corpo, e à forma como o artista imprimiria sua arte estampada no tecido, e o estilista como iria utilizá-la. Esses desafios parecem fornecer à criatividade uma parceria entre estampas e formas mais arrojadas, movimentando e sincronizando a comunicação entre elas através da arte e dessas diferentes agências sobrepostas.

As peças da coleção Rhodia assemelham-se à arte vestível em algumas características, primeiro porque não eram comercializadas, mesmo gerando uma enorme influência no consumidor; segundo pela iniciativa de introduzir “arte” nas roupas e as “roupas” na arte, onde a arte não era apenas inserida, visto que interagiu com expressivas modelagens de diferentes estilistas e com estampas artísticas. A benevolência era mesclar nas diferentes etapas do processo de produção, as diferentes linguagens artísticas com diferentes colaborações: uma vez que o tecido estivesse estampado pelo artista plástico, ele era enviado aos estilistas para que desenhassem as roupas – sem nenhuma referência do autor dela; uma vez desenhado, este era confeccionado por um atelier, e nenhum deles tinham contato com o anterior, a obra ia sendo construída em cima da ideia pronta do outro, mas sem muitas orientações, logo, com certa liberdade.

Figura 37 – Autor: Alceu Penna. Sem título (*palazzo pijama*), 1968. Tecido, lápis, caneta esferográfica e caneta hidrocor sobre papel, 47 x 32,5 cm. Doação Ugo Castellana, 1998.



Fonte: Internet, Inv. MASP.04908<sup>68</sup>

Na figura 37 pode-se observar este processo, o croqui do estilista Alceu Penna, com amostra do tecido estampado pelo artista Licínio de Almeida, e na figura 38, a foto do macacão longo finalizado, ambas imagens fazem parte do acervo do MASP. Apesar deste movimento, em si, ser o principal elemento de relação com a *arte vestível*, essas obras eram únicas, com modelagem executada exclusivamente para uma modelo previamente selecionada, com finalidades específicas de performar diante câmeras filmadoras e fotográficas, desfiles-shows, e em outras circunstâncias, vestindo artistas e músicos, como os do movimento *Tropicália*.

<sup>68</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/palazzo-pijama> Acesso em: 25 jul. 2022.

Embora com objetivos comerciais de inserir o náilon no mercado têxtil brasileiro – não apenas em roupas íntimas, ao modernizar o olhar da publicidade e do consumidor, ascendendo a arte do período. Estas peças exuberantes proporcionaram o desejo de possuir aquelas cores, estampas, formas e estilos de vida.

Figura 38 – Autores: Licínio de Almeida e Ugo Castellana. Estilistas: Alceu Penna e Ugo Castellana. Macacão longo (*palazzo pijama*), 1968. Tecido: Rhodiela. Foto: Eduardo Ortega.



Fonte: Internet, Inv. MASP.03396<sup>69</sup>

A Rhodia, na busca de inovar o mercado têxtil e transformar o consumidor brasileiro através da temática dita “brasileira”, de certa maneira, se apropriou das pesquisas dos “artistas plásticos que assumidamente trabalhavam os temas ditos ‘populares’”, como destaca Patrícia Sant’anna<sup>70</sup> (2015, p.45), são estes: Aldemir Martins, Alfredo Volpi, Antonio Bandeira, Antonio Maluf, Carlos Vergara, Carmélio Cruz, Carybé, Danilo Di Prete, Fernando Lemos, Fernando Martins, Francisco

<sup>69</sup> Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/macacao-longo-palazzo-pijama-3> Acesso em: 25 jul. 2022.

<sup>70</sup> Patrícia Sant’anna foi consultora e assessora em soluções criativas da Rhodia, doutora em história da arte e mestre em antropologia. Autora da tese “Coleção Rhodia: arte e design de moda nos anos sessenta no Brasil”. Unicamp, 2010.

Brennand, Genaro de Carvalho, Gilvan Samico, Glauco Rodrigues, Hércules Barsotti, Hermelindo Fiaminghi, Isabel Pons, Ivan Serpa, João Suzuki, José Carlos Marques, Kenishi Kaneko, Licínio de Almeida, Lívio Abramo, Luigi Zanotto, Lula Cardoso Ayres, Manabu Mabe, Manezinho Araújo, Maria Bonomi, Moacyr Rocha, Nelson Leirner, Tikashi Fukushima, Tomoshigue Kusuno, Waldemar Cordeiro e Willys de Castro.

Outra característica dessa coleção, que se aproxima da arte vestível, está na forma como eram apresentadas ao público, sobretudo porque “[...] eram lançadas em meio a um espetáculo que unia moda, artes visuais, teatro, dança e música” (Sant’anna, 2015, p.29), chamados de desfile-shows. Essa experiência artística completa, onde diversas manifestações “[...] se retroalimentavam [...], portanto, não falavam (ou tinham impacto) sobre só uma forma sensível, mas atiravam questionamentos sobre artes visuais, design, literatura, artes corporais, música e moda” (Sant’anna, 2015, p.34). Esta fusão de várias linguagens artísticas e a imponente maneira de apresentar os resultados, mesmo que vinculada à indústria da moda, foi notadamente influenciada e proporcionada pelas artes de contracultura da época, e através da perspicácia dos artistas plásticos e estilistas de transmitirem suas concepções pessoais sobre “brasilidade popular”, que por sua vez já buscavam originalidade na cultura popular, na natureza e na representatividade brasileira.

Figura 39 – Anúncio “Rhodia crescendo com o Brasil”, década de 1960, sem data.



Fonte: Internet, site da Rhodia<sup>71</sup>.

<sup>71</sup> Disponível em: <https://www.rhodia.com.br/rhodia-no-brasil/100-anos/anos-60> Acesso em: 26 jul. 2022.

A relação construída no espectro geral destas composições, onde essas roupas eram expostas, registradas e apresentadas, coincidem com os estilos decorrentes do movimento Modernista, mas também sugerem uma ruptura com os padrões usados numa moda mais focada na função e na realidade do cotidiano. Assim, traziam neste contexto, uma iniciativa criativa e inovadora para um novo estilo de vida e comportamento, além das novas estratégias de marketing, pode-se considerar que a Rhodia incentivou o desenvolvimento inicial destas experimentações, que se aproximavam da arte vestível e do desejo de vestir-se de arte.

Figura 40 – *Costura do Invisível*, de Jum Nakao, em junho 2004. Foto do desfile: Fernando Louza.



Fonte: Internet, site oficial Jum Nakao<sup>72</sup>.

Um estilista que ousou nos desfiles de moda, e fez jus ao show, é **Jum Nakao** (n.1966). O São Paulo Fashion Week – SPFW, de 2004, foi marcado pela performance no desfile-show de Jum Nakao, que elaborou a coleção toda em papel vegetal de diversas gramaturas, com o título *Costura do Invisível* (figura 40). Na época, foi documentado todo o processo em todas as etapas, inclusive a reação da plateia no momento ápice da performance, quando as modelos rasgam suas roupas tão delicadamente construídas (Nakao, 2005). Cuidadosamente foram vestidas as roupas de papel e todos os outros acessórios:

Naquela hora, como por encantamento, em vez de nos preocuparmos unicamente com a linguagem, nos deixamos levar pela imagem. Já não distinguíamos o *collant*, a saia, o corselete, as mangas, o colar, a peruca *Playmobil*. Havia um sentido maior que nos rodeava. Mais do que peças impecáveis, os artesãos percebiam a arte toda não mais

<sup>72</sup> Disponível em: <https://www.jumnakao.com.br/portfolios/a-costura-do-invisivel/> Acesso em: 13 jun. 2023.

como lugar da metáfora, mas da metamorfose, que levava a um comportamento ativo convidando ao jogo, à transformação (Nakao, 2005, p.16).

Já muito próximo da hora do desfile, Jum Nakao conta: “não tínhamos mais tempo, era a hora de apresentarmos as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento” (Nakao, 2005, p.17). Revelando, assim, às modelos que deveriam rasgar suas roupas ao final quando certo efeito de luz ocorresse (Nakao, 2005).

Nessa desordem ordenada estava a obra. Poderia ser aprimorada, mas todo o tempo do mundo não seria suficiente. Chegávamos finalmente à forma que confinava um espaço, não o final, que ainda incluiria o observador. Este faria parte do novo cosmo, interagindo com seus elementos (Nakao, 2005, p.17).

Figura 41 e 42 – Frente e Costas de uma das roupas da coleção *Costura do Invisível*, de Jum Nakao, em junho 2004. Foto do desfile: Fernando Louza.



Fonte: Internet, site oficial Jum Nakao<sup>73</sup>.

Este propósito nos leva a refletir sobre os efeitos<sup>74</sup> que completariam a performance, sobretudo a participação dos espectadores através de suas reações às ações da proposta, no tempo-espaço efêmero, porém captado e planejado para ser registrado. Isto possibilitou uma instalação do processo de toda a performance, além da publicação do livro e DVD sobre a *Costura do Invisível* (2005).

<sup>73</sup> Disponível em: <https://www.jumnakao.com.br/portfolios/a-costura-do-invisivel/> Acesso em: junho, 2023.

<sup>74</sup> O vídeo produzido no desfile-show de Jum Nakao, onde mostra as reações do público, encontra-se disponível em: <https://youtu.be/5cLrpVuNtPI> Acesso em: 13 jun. 2023.

Iniciamos o desfile normalmente – dentro dos códigos –, até quando as modelos se perfilaram, para a última contemplação do espectador. Nesse momento subvertemos todas as ordens, alteramos as luzes, a trilha. Era o sinal para rasgar. Uma abertura para a reflexão sobre novos caminhos possíveis na cartografia do invisível (Nakao, 2005, p.17).

Figura 43 – *Costura do Invisível*, de Jum Nakao, em junho 2004. Momento em que as modelos começaram a rasgar suas roupas de papel. Foto do desfile: Fernando Louza.



Fonte: Internet, site oficial Jum Nakao<sup>75</sup>.

As intenções, poéticas e agências de Jum Nakao, nesta coleção, podem ser pesquisadas como arte vestível, por características similares, por serem obras únicas, artesanais, performáticas, mesmo que dentro do meio da moda, ainda é possível analisar os efeitos no público, suas origens e suas memórias. O livro sobre essas obras traz trechos que inspiraram o artista a criar esta coleção desta maneira, como por exemplo: “Formular a questão ‘O que é vestir?’ seria o mesmo que o ato de se desnudar. É, de certo modo, um corte aberto na própria vida, um rasgo onde ela deveria se situar e provavelmente revelar todo o seu ser” (Carvalho, Luiz Fernando. *In: Nakao, 2005, p.65*).

<sup>75</sup> Disponível em: <https://www.jumnakao.com.br/portfolios/a-costura-do-invisivel/> Acesso em: 13 jun. 2023.

### 3.3.3 Traje de Cena – Figurinos

Os trajes de cena, também conhecidos por figurinos, são as roupas (vestimentas), incluindo acessórios e adereços, usados para a encenação, segundo Fausto Viana e Carolina Bassi (2014). “Que o traje de cena é a indumentária das artes cênicas já ficou claro. ‘O termo<sup>76</sup>, mais amplo que traje teatral, pode abranger trajes de teatro, dança, circo, mímica, *performance*, [...] shows, espetáculos...” (Viana; Bassi; 2014, p.27).

Fausto Viana e Isabela Veloso (2018) ressaltam que a indumentária existe desde tempos remotos, quando as pessoas cobriam seus corpos por diversos motivos, como proteção contra o frio, medo, pudor ou para atrair sexualmente. Já o traje de cena, nas convenções do teatro ocidental, surge por volta de 500 a.C. A moda, por sua vez, estabelece-se por volta do ano 1300 como um padrão em série difundido pelo mercantilismo (Viana; Veloso; 2018), mas limitada à indumentária, que ainda reflete estruturas sociais rígidas sem espaço para mudanças.

O traje de cena não é moda, embora possa representá-la em certas situações teatrais. Quando a moda é incorporada ao palco teatral, transforma-se em traje de cena, afirmam Viana e Veloso (2018). Porém, quando o traje de cena é utilizado na vida social cotidiana, ocorre uma inversão dos seus valores ritualísticos e artísticos (Viana; Veloso; 2018). Nesse contexto, sugere-se que o estudo do traje de cena como vestimenta social seja abordado por uma equipe multidisciplinar, possivelmente incluindo psicólogos ou psiquiatras, para compreender o impacto psicológico de assumir uma persona social, que pode ser comparada de forma simplista a um psicopata, segundo Viana e Veloso (2018).

Abre-se aqui uma porta com várias possibilidades, diante o fato de que, o traje de cena está a serviço da encenação, logo, podemos investigar por este recorte quais figurinistas realizaram algum figurino que virou arte vestível, ou como visto na fundamentação desta pesquisa, vice e versa, alguma arte vestível que virou figurino.

O caráter cênico do figurino confere, assim, à sua prática, um viés singular dentro de um grande sistema vestimentar, no qual o figurino pode oferecer um substrato de gênese, um documento expressivo e que aponte alguns dos muitos caminhos que contribuíram para a consolidação da moda, de sua mitologia e de sua afeição ao artifício. Antes do surgimento da moda, o traje social, de onde deriva o figurino,

---

<sup>76</sup> Definição de Fausto Viana in: VIANA; BASSI; 2014, p.27.

vai incorporar em si representações míticas – e muitas vezes místicas! (Viana; Veloso; 2018, p.12).

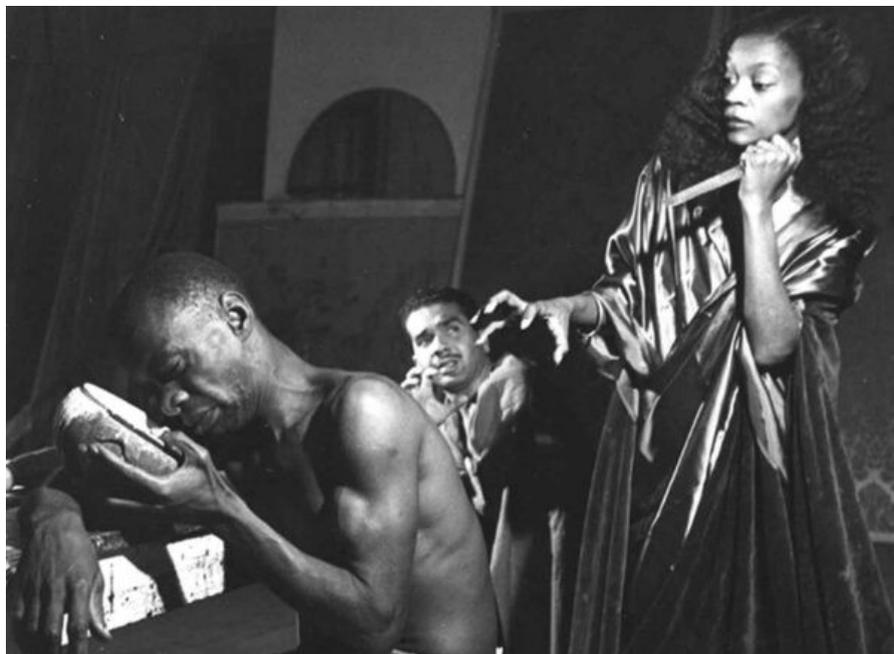
Como exemplo, temos o paraibano **Tomás Santa Rosa Júnior** (1909–1956), figurinista, cenógrafo, designer gráfico e muralista, que cresceu em João Pessoa, mas viveu entre São Paulo e Rio de Janeiro, onde trabalhou com o TEN – Teatro Experimental do Negro, entre diversos grupos e projetos.

Com o TEN, o teatro nacional passou a debater a questão do protagonismo negro, pois a orientação social defendida por Abdias Nascimento, Aguinaldo Camargo, Guerreiro Ramos, Solano Trindade entre outros foi promover a formação educacional da população negra e pobre, potencializando no teatro a dimensão da cultura africana e afro-brasileira (Silva, 2021, p.181-182).

Em vista da intensa participação e luta de Santa Rosa junto ao TEN entre outros movimentos, é possível que suas criações para o teatro e seus figurinos, expressaram indícios de um discurso político e artístico, mais do que a época permitia.

O ativismo de Santa Rosa é demonstrado pelo apoio que deu ao Teatro Experimental do Negro. Sua atuação é evidenciada entre os anos de 1947 e 1949, desde produção visual como a montagem de figurinos e cenários, até mesmo ajuda financeira (Silva, 2021, p.183).

Figura 44 – Ruth de Souza com Aguinaldo Camargo e José Maria Monteiro (fundo) em *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso, cenário e figurino de Santa Rosa. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1947. Imagem: IPEAFRO.

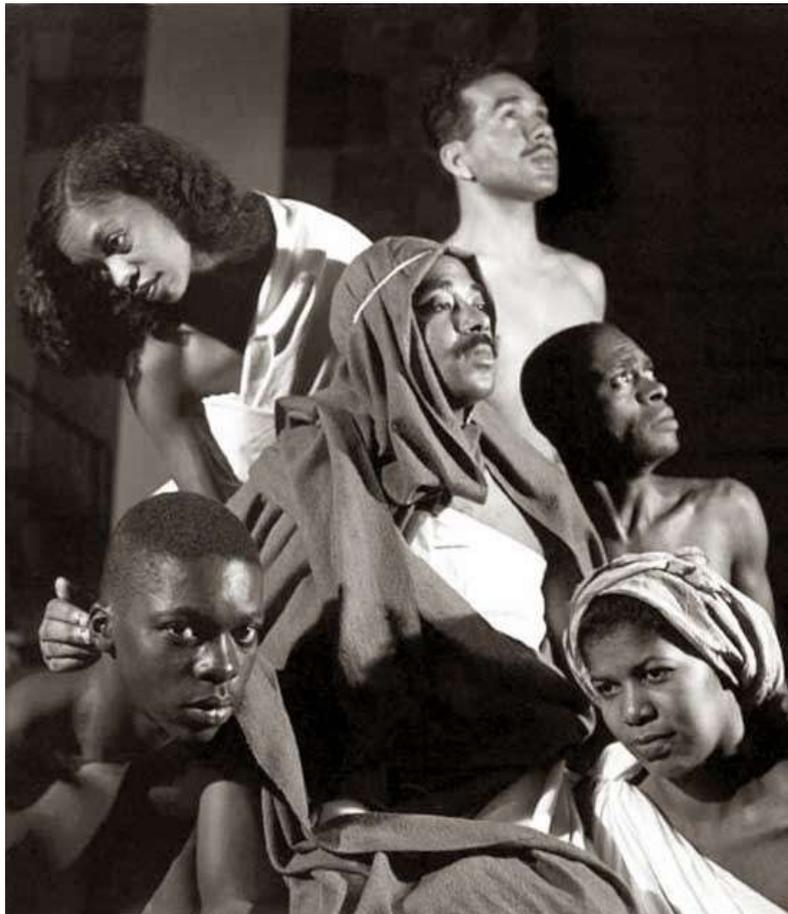


Fonte: Internet, site Primeiros Negros<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> Disponível em: [https://primeirosnegros.com/teatro-experimental-do-negro/45\\_cenas\\_o-filho-prodigo-de-lucio-cardoso\\_05\\_bx-2/](https://primeirosnegros.com/teatro-experimental-do-negro/45_cenas_o-filho-prodigo-de-lucio-cardoso_05_bx-2/) Acesso em: 13 jun. 2023.

Já em 1949, o intelectual negro das artes visuais realizou a feitoria de Filhos de Santo, obra escrita por José Morais de Pinheiro, com direção de Abdias Nascimento. E Calígula, texto escrito pelo filósofo argelino Albert Camus, que por falta de recursos não conseguiu ser exibida mais de uma vez, contou com a cenografia e arte figurinista de Santa Rosa, sendo a direção de Abdias Nascimento. Além da participação na produção dos espetáculos do TEN, o intelectual das artes visuais, Santa Rosa, promoveu assertivas defesas a favor da consolidação do teatro para negros (Silva, 2021, p.183).

Figura 45 – Elenco da peça *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso, cenário e figurino de Santa Rosa. Da esquerda para a direita: Roney da Silva (Moab), Ruth de Souza (Aila), Abdias Nascimento (Pai), José Maria Monteiro (Assur), Aguinaldo Camargo (Manassés) e Marina Gonçalves (Selene). No Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1947. Foto: Cedoc-Funarte.



Fonte: Internet, site Negros Geniais<sup>78</sup>.

A produção de *O Filho Pródigo*, em 1947 (figura 44 e 45) contou com muita colaboração, principalmente de Santa Rosa, que além de produzir manualmente os figurinos e cenários de forma gratuita, ainda bancava material e comida, relata Thiago Brandão da Silva (2021).

<sup>78</sup> Disponível em: <https://negrosgeniais.blogspot.com/2014/04/elenco-da-peca-o-filho-prodigo-1947.html> Acesso em: 13 jun. 2023.

Seu posicionamento político é levado em consideração, uma vez que ele manifestou questões em sua falange de luta no meio artístico. Sua inclinação no modernismo à arte social o projetou ao Partido Comunista, e sua preocupação com a inserção do negro no mundo da arte propiciou novos horizontes na luta do Teatro Experimental do Negro (Silva, 2021, p.185).

Em resumo, nesta época, do Estado Novo, na fase ditatorial da Era Vargas, as peças teatrais eram alvo de censuras, sobretudo era muito desafiador falar sobre raça, sobre direitos humanos e políticas públicas. Mesmo assim, Tomás Santa Rosa, ao lado de grandes mestres como Abdias Nascimento, produziu diversos espetáculos, entre outras atividades gráficas e artísticas. Apesar do pouco material conservado sobre o artista, encontramos alguns estudos sobre suas cenografias, capas de livros, pinturas, murais e participações com o TEN. Sendo assim, para que houvesse uma constatação de alguma obra de arte vestível entre suas criações com figurinos, seria importante analisar quais foram os efeitos dessas obras na sociedade da época, e como influenciaram e marcaram sua geração.

Outra artista da cena, foi a luso-brasileira **Carmen Miranda** (1909-1950) que atuou como cantora, dançarina e atriz, no Brasil e nos Estados Unidos, entre 1930 e 1950. Foi a primeira mulher a assinar contrato com uma rádio no Brasil, em 1933, além de atuar no teatro de revista, no cinema e na televisão (CASTRO, 2005). Sem dúvidas, os figurinos de Carmen Miranda são ícones e representam a visão de brasilidade da artista.

Pode-se dividir a vida de Carmen Miranda em dois períodos: de 1909 a 1939, no Brasil, aonde chegou aos dez meses de idade; de 1939 a 1955, nos Estados Unidos, de onde seu corpo retornou ao Brasil. Ruy Castro dedica sete seções aos anos desta transferência crucial. O período brasileiro de Carmen Miranda é o de sua formação, dos seis aos doze anos, na Lapa do colégio das freiras vicentinas e na Lapa das ruas. É também o período das contratações pelas Rádios Mayrink Veiga e Tupi e dos shows nos cassinos Atlântico, Copacabana e da Urca. Acima de tudo, o período brasileiro de Carmen Miranda é o de uma carreira ímpar como artista do disco, com dois fonogramas na gravadora Brunswick (em 1929), 150 na Victor (de 1930 a 1935) e 129 na Odeon (de 1935 a 1940), numa média de dois fonogramas e meio por mês (Palombini, 2006, p.141).

Durante o período norte-americano de Carmen Miranda, ela se tornou uma *show-woman* e realizou performances em teatros, cassinos, *night clubs*, cinemas e estádios, segundo Palombini (2006). Sua fama em Hollywood resultou em 14 filmes produzidos entre 1940 e 1953, em estúdios como a Fox, United Artists, MGM e

Paramount (Palombini, 2006). Carmen Miranda também gravou 32 fonogramas para a Decca americana entre 1939 e 1950, a maioria deles com o grupo Bando da Lua, resume Palombini (2006). No entanto, seu principal meio de expressão artística passou a ser a tela de cinema, com filmes coloridos e distribuição internacional, substituindo a antiga materialização visual dos discos fonográficos (Palombini, 2006).

Figura 46 – Carmen Miranda usando um de seus turbantes de frutas.



Fonte: Internet<sup>79</sup>.

A pesquisadora, Natasha Ferrão Coutinho (2022) aborda em sua dissertação, o uso peculiar das roupas e adereços nos espetáculos musicais de Carmen Miranda como trajes de cena. Segundo Coutinho (2022), esses elementos eram cenográficos, considerados Patrimônio Cultural Material e, também, eram vistos como representações evocativas e contextuais, relacionadas ao universo da música popular, canto e dança, que Carmen Miranda protagonizava como artista. Seu papel pioneiro foi fundamental na divulgação de ritmos como o samba e a marchinha, especialmente na época em que ritmos de raízes culturais africanas ainda não tinham

<sup>79</sup> Disponível em: <https://garotatecontotudo.com.br/2021/02/12/carmen-miranda-puro-carnaval/> Acesso em: 13 jun. 2023.

reconhecimento no cenário cultural. Além disso, Coutinho (2022) destaca a questão da originalidade, já que Carmen, uma mulher branca de origem portuguesa, adotou como sua marca registrada o traje das negras baianas, inspirado nas roupas usadas por mulheres escravizadas que vendiam produtos nas ruas. Essa associação e o uso abundante de acessórios também foram herdados das quituteiras (Coutinho, 2022).

Figura 47 – Carmen Miranda.



Fonte: Internet, Pinterest<sup>80</sup>.

No caso de Carmen Miranda, para Coutinho (2022), os trajes representam a estilização da baiana brasileira tradicional e tiveram um papel importante na divulgação do cancionero de matriz popular, que ganhou destaque no mercado musical entre o final dos anos 1930 e o início dos anos 1940, mantendo-se ativo com o sucesso das encenações de Carmen até sua morte nos anos 1950.

O legado cultural duradouro de Carmen é um inegável testemunho de sua criatividade e estética ao evocar a imagem do que seria estilo tropical, alegre, associado ao carnaval, exótico e latino que abundam na publicidade, moda e cinema. Carmen Miranda passou a ser identificada pelos seus figurinos. Seus turbantes, saias, batas e plataformas se transformaram em inspiração para produtos comercializados para diferentes grupos de admiradores, inclusive o infantil, como é o caso do

<sup>80</sup> Disponível em: <https://pin.it/7Hv1P8b> Acesso em: 13 jun. 2023.

livro de recortes de roupinhas de boneca de papel, com temática do figurino de Carmen Miranda (Coutinho, 2022, p.29).

A arte de Carmen Miranda teve um impacto significativo no público da época e até hoje é possível encontrar fantasias de carnaval temáticas de Carmen Miranda para crianças e adultos. Com sua energia contagiante, performances teatrais e vocais vibrantes, ela cativou audiências ao redor do mundo, segundo Ruy Castro (2005). Sua música e estilo colorido eram uma mistura cativante de influências brasileiras, com suas raízes no samba e na cultura afro-brasileira, e influências estrangeiras, como a música popular americana (Castro, 2005). No entanto, a representação da baiana que Carmen Miranda fazia recebeu críticas ao longo de sua carreira e continua sendo objeto de debate até hoje.

Figura 48 – Carmen Miranda e banda.



Fonte: Internet, Pinterest<sup>81</sup>.

Ruy Castro (2005) relata que alguns críticos e intelectuais consideravam a representação de Carmen como estereotipada e exótica, retratando uma visão caricatural da cultura afro-brasileira e da mulher negra. Pois viam suas performances como uma "venda" da cultura brasileira para o público estrangeiro, reforçando estereótipos e explorando a exotização da mulher negra (Castro, 2005). No entanto,

---

<sup>81</sup> Disponível em: <https://pin.it/12ncu0x> Acesso em: 13 jun. 2023.

outros defendem que Carmen Miranda era uma mulher talentosa e ambiciosa, que conseguiu usar sua imagem para abrir portas para a música e cultura brasileira no cenário internacional, revela Ruy Castro (2005).

É importante ressaltar que a discussão em torno da representação de Carmen Miranda como baiana não é consensual, havendo diferentes perspectivas e interpretações sobre seu legado. Embora algumas críticas apontem para a perpetuação de estereótipos, muitos admiradores reconhecem a contribuição de Carmen para a divulgação da cultura brasileira e sua influência duradoura na música e no entretenimento. Acreditamos que a força criada pela estética da artista gerou grandes efeitos, críticas e inspirações. Os efeitos servem de direcionamento para uma investigação mais aprofundada, uma vez que são refletidos até os tempos atuais.

Em 2010, o Centro Universitário Senac Santo Amaro (São Paulo) recebeu do cantor **Ney Matogrosso** (n.1941) a doação de 220 itens, composto por roupas e acessórios, produzidos e usados entre 1972 e 2010. Os quais foram organizados, restaurados, identificados, catalogados e preservados pela Modateca (SENAC/SP). Onde, em 2012, foi criado Espaço Ney Matogrosso que possibilitou a visita para pesquisas e estudos do acervo restaurado, assim como a exposição *Cápsula do Tempo: identidade e ruptura no vestir de Ney Matogrosso*, na qual foram expostos 24 figurinos completos, entre 2012 e 2013. Na sequência a exposição tornou-se itinerante, viajando para os interiores e capitais de São Paulo e Rio de Janeiro com apenas 10 figurinos. A exposição na Modateca teve curadoria do carnavalesco Milton Cunha, que a dividiu em três partes, são elas:

- Farol: figurinos elaborados com uma proposta cênica a partir de muito brilho;
- Pérola: figurinos que retratam a elegância clássica, tecidos preciosos e modelagens impecáveis;
- Neanderthal: figurinos rústicos que remetem à liberdade de expressão, por meio de elementos da natureza, como fibras, ossos, penas, sementes, couro, entre outros tipos de materiais (Silva; Leal, 2018, p.46).

A parte chamada Ney Pérola é composta por peças criadas com diferentes parcerias, entre estas com o estilista Ocimar Versolato (1961-2017) e suas calças “anatômicas”, na década de 2010, onde encontramos os figurinos mais próximos às roupas da alta-costura. Sempre com um detalhe extravagante, Ney Matogrosso se apresenta no show *Beijo Bandido* (2009), por exemplo, com um terno bege, porém o paletó tem o forro vermelho vibrante, representando “sangue”, a calça de alfaiataria

foi transformada em calça de “bailarino de *Jazz*”, por um amigo de Ocimar, o alfaiate Camargo, a pedido do próprio Ney Matogrosso (2021, *in*: 46 min), era ajustada completamente ao seu corpo e havia um recorte vertical não convencional nas Costas. Tais detalhes nos figurinos demonstram um cuidado artístico intencional, que os diferenciam das roupas da moda, também por serem produzidas exclusivamente para e pelo próprio artista/cantor, entre algumas parcerias.

Essas características relacionam-se às obras de arte vestível, com destaque para os figurinos da parte denominada *Neanderthal* e a *Farol*, os quais, entre as décadas de 1970 e 1990, foram os mais “extravagantes” da carreira do cantor. A parte *Farol* com figurinos brilhantes, feitos à mão, ajustados ao corpo, seminus, bordados com brilhos e paetês, usados em shows como *Um Brasileiro* (1996), e a parte *Neanderthal* são figurinos mais rústicos, remetendo ao tribal, com sobreposições exageradas de acessórios feitos com materiais naturais, usados em shows como, *Aventureiro* (1984). Ney Matogrosso (2021, *in*: 17 min) explica que teve um certo momento que ele tinha muitas coisas, fazendo com que ele decidisse no dia o que iria usar, e ia sobrepondo vários colares e adereços diferentes, mas com algum sentido.

Figura 49 – Ney Matogrosso em Show na cidade do Recife em 1983, foto de Joélio.



Fonte: acervo pessoal da autora, fotos digitalizadas<sup>82</sup> (2022)

A figura 49 é uma composição de três fotos originais, fotografadas, reveladas e ampliadas por Joélio (o sobrenome é desconhecido), na loja KBL (loja Kodak de

<sup>82</sup> Estas e outras fotos, do mesmo show de Ney Matogrosso em Recife, pertencem à avó da autora desta dissertação. As quais foram encontradas em formato 10:15 e algumas ampliadas para 20:25, em um envelope padrão dos anos 1980 de revelação em lojas credenciadas pela Kodak, totalizando onze fotos. Neste caso, havia poucas informações, ou incompletas, como o nome do fotógrafo, porém tinha escrito a caneta, a data de solicitação – 25 de abril de 1983, em nome de Joélio, sem sobrenome, em Recife (PE).

revelações de filmes), antigamente situada na rua Imperial, no Recife – PE, em 25 de abril de 1983, conforme o envelope, no qual continha as fotos encontradas. Nelas pode-se observar os detalhes dos figurinos que foram, neste mesmo ano, usadas no Montreux Jazz Festival, na Suíça, no famoso cassino de Montreux, com o show denominado Mato Grosso.

Aos olhos de 3 mil pessoas, sobretudo franceses, ingleses, alemães e suíços, Ney surgia como um brasileiro diferente do que esperavam e com um ‘samba’ distante do que conheciam [...] que os jornalistas internacionais classificariam em seus textos com um generalista ‘exótico’ (Maria, 2021, p.331).

Apesar disto, Ney foi ovacionado pelo público, que se recusava a deixar o cassino a espera de um bis. Sobre o extremo dos seus figurinos versus sua vida cotidiana, Ney Matogrosso revela:

[...] diziam que eu era um travesti, eu nunca fui um travesti! Eu sempre fui um homem que gosta de ser homem, mas que nem por isso vai viver limitado a nada. Principalmente em se tratando de um palco, porque fora do palco eu não quero nada, não quero chamar atenção de ninguém, não quero, nem, que ninguém, nem preste atenção em mim [...], mas no palco eu sei que estou lá para isso, para ser visto, então ali eu libero tudo! (2021, *in*: 23min).

Esses figurinos (figura 50) não eram necessariamente a representação de personagens identificáveis, conhecidos ou descritos num texto dramático, mas de certa maneira representavam personagens abertos à interpretação do público, os quais eram performados por Ney, não com a intenção de representar literalmente as letras das músicas, mas de transgredir a normalidade, o gênero, para transmitir sua brasilidade mais íntima e defender sua liberdade. Diante deste cenário de figurinos, podemos perceber ligações com as definições da arte vestível, por serem projetadas para a performance e, por expressar sentimentos e assuntos de maneira subjetiva, única, artística, livre e criativa. Contando ainda com a relação do usuário e o vestuário, a qual provocava ações induzidas pela composição artística da roupa, sugerindo ao próprio Ney a possibilidade de agir de forma não convencional. Tais figurinos poderiam ser identificados como arte vestível, se considerassem essa categorização nos vestuários e em suas catalogações.

De fato, exposições e acervos permitem o entendimento de obras e o aprofundamento no discurso social emitido por elas, como Lisbeth Rebollo Gonçalves (2021) afirma. A autora (2021) completa que as mensagens em produções artísticas

em exposições, se apoiam na história e na crítica de arte, “expressa ideias e quer persuadir. Pode-se dizer que a exposição é uma ‘mídia’ fundamental para a comunicação da arte” (Gonçalves, 2021, p.57). Logo, seria importante utilizar a exposição e o acervo de Ney Matogrosso para revisitar as características dos figurinos e dos adereços, e compará-los às definições de arte vestível, assim como investigar através dos efeitos provocados em suas apresentações.

Figura 50 – Ney Matogrosso Senac/SP (Divulgação).



Fonte: Internet<sup>83</sup>.

Estes exemplos de trajes de cena, mostrados pelos diferentes artistas, foram utilizados como uma forma de protesto, afirmação, representação e expressão de suas culturas. Os efeitos destes figurinos foram proporcionados principalmente pelo discurso escolhido, por meio do qual criaram estes vestuários únicos, marcantes, expressivos e representativos, seja para o uso em espetáculos teatrais, musicais, de dança ou performances em geral. Ao examinar suas origens, motivações e impactos, podemos perceber a força acumulada e codificada, que se assemelha às definições de arte vestível.

---

<sup>83</sup> Disponível em: <https://www.ovale.com.br/viver/exposic-o-no-vale-mostra-os-figurinos-de-ney-matogrosso-1.83492> Acesso em: 13 jul. 2022.

### 3.3.4 Traje de Folguedos – Rituais

Os trajes de folguedos são as indumentárias utilizadas “nas festas, nos divertimentos, nas brincadeiras de caráter popular. Entram aqui os trajes folclóricos ou das festas populares, afro-brasileiras e ibéricas” (Vianna; Bassi; 2014, p.11), e os de rituais são os usados em processos ritualísticos. Este trabalho não se dispõe a discutir sobre o que seria ou não popular, uma vez que inúmeras respostas e dúvidas ainda estão em curso. Porém buscamos através deste meio, revelar caminhos para trazer à tona as manifestações populares e ritualísticas como arte, independente de vertentes e movimentos artísticos eruditos. À medida que nos baseamos nas teorias de Alfred Gell (2020) sobre arte, avançamos também ao igualar objetos considerados brutos e primitivos à objetos de arte. Como tratamos aqui sobre as vestimentas, direcionamos estritamente sobre o que se veste, qual a origem deste vestir e quais os efeitos que surgem deste objeto vestível.

Nas performances populares o figurino é um pilar destas culturas e carrega em si o acúmulo de relações entre pessoas. Segundo Zeca Ligiéro (2011), o conceito de performance tem sido usado para referir-se ao teatro feito pelo iletrado, que se baseia na oralidade.

Dessa forma, performance é utilizada como sinônimo de apresentação e representação, de folguedo e brinquedo, quase sempre possuindo caráter festivo e/ou religioso, mas em muitas destas formas preservando o seu alto **grau ritualístico**.

Performance tem se revelado um conceito cada vez mais adequado ao estudo das tradições e das artes eminentemente efêmeras, como o teatro e a dança, na medida em que propõe a observação dos fenômenos culturais numa perspectiva experimental e múltipla. Isto muito difere do estudo prioritariamente bibliográfico ou dramatúrgico, no qual as tradições ágrafas e/ou visuais são, via de regra, ‘traduzidas’ por observadores alheios a esses valores culturais (Ligiéro, 2011, p.68, grifo nosso).

Muitas vezes essas traduções desconsideram fatores que são de extrema importância e valor para os que fazem parte destas tradições. Pensando nisto, Zeca Ligiéro (2011) desenvolveu o conceito de “motrizes culturais”, porque, para ele, “matriz africana” é insuficiente para definir a complexidade dos processos interétnicos e transitórios verificados nas práticas performativas ou performances culturais.

O conceito de motrizes culturais será empregado para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. A este conjunto

chamamos de práticas performativas, e se refere à combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro (Ligiéro, 2011, p.107).

A partir desta visão, inúmeros trajes de folguedos e de rituais, após intensa investigação, poderiam ser reconhecidos como arte vestível dessas performances. Visto que para Ligiéro (2011), independente dos limites territoriais e ou linguísticos, as motrizes culturais afro-brasileiras têm características semelhantes não só em funções, mas em elementos constituintes dos originários africanos, seus descendentes e simpatizantes, presentes na diáspora, em celebrações festivas e ritualísticas no continente americano. “Natural que disso resultasse não somente na miscigenação de seus descendentes, como no intercâmbio de suas tradições” (Ligiéro, 2011, p.73). Certas mudanças ocorreram na diáspora, como o sotaque e a língua que usam para os cantos, “mas o sentido e o simbolismo do ritual e os ‘comportamentos invocados’ a serem recuperados se assemelham não apenas por influências mútuas, mas sobretudo nas formas corporais” (Ligiéro, 2011, p.113).

Ao reinventar, criar e recriar a performance trazida da África num tempo remoto ou no imaginário dessa herança, as práticas performativas sofrem manipulações de seus recursos sonoros e audiovisuais, semelhantes em diferentes regiões (Ligiéro, 2011). Sobretudo porque, as forças motrizes se estabelecem...

[...] através de um conjunto de fatores que envolvem a utilização dos elementos básicos da performance africana – o cantar-dançar-batucar – como um processo de instauração não somente de um tempo extracotidiano através do qual são invocadas as forças ancestrais, como também de restaurações de comportamentos atribuídos a determinados ancestrais no continente africano (Ligiéro, 2011, p.113).

Entre os diversos folguedos que ocorrem durante o calendário brasileiro, destacamos o carnaval com o bloco de rua e os maracatus rurais, as baianas, o Boi-bumbá de Parintins, e os ritos indígenas. “No Brasil, a pluralidade das culturas trazidas da África tem um paralelo com a multiplicidade das culturas nativas das Américas: as formas espetaculares e ritualizadas de suas performances” (Ligiéro, 2011, p.71). Nessas observa-se um profundo respeito pela natureza e sua ética e filosofia humanista, diferente do que poderia ser observado em outras relações.

“A troca entre índios e negros é notável durante os processos de escravidão e fugas, sofridas igualmente pelos dois povos, obviamente em circunstâncias históricas diferentes, embora pouquíssimo estudo comparado tenha sido feito nesse sentido”

(Ligiéro, 2011, p.72). No entanto, diversos encontros ocorreram entre as tradições ameríndias e africanas, nos quais as trocas, ao longo de cinco séculos de opressão econômica, militar, religiosa e estética exercida pela elite euro-brasileira, proporcionaram manifestações religiosas em comum, como o Catimbó, macumba e umbanda, segundo Ligiéro (2011). Elas têm em comum suas performances espetaculares, que retomam o cantar-dançar-batucar como um todo invisível e inseparável (Ligiéro, 2011). “No candomblé, os modos de vestir, são passados de geração a geração, com o intuito de preservar o conhecimento, os sentidos e significados que potencializam os rituais e os festejos” (Santos, 2021, p.385).

Por exemplo, o bloco **Cacique de Ramos** é o resultado da união de grupos carnavalescos de jovens do bairro de Ramos, na zona norte do Rio de Janeiro (RJ). Criado em 20 de janeiro de 1961, inicialmente desfilava apenas no bairro, mas a partir de 1963 ficou muito conhecido quando o bloco passou a participar do carnaval no centro da cidade. Maurício Barros de Castro (2021) vincula o interesse de Hélio Oiticica pelo Cacique, pela perspectiva de quem não encarava a cultura popular como isenta de influências estrangeiras, assim, não correspondendo necessariamente a uma cultura nacional.

O bloco de embalo de Ramos, de certa maneira, traduzia essa postura do artista, misturava culturas afrodiáspóricas sedimentares no Brasil com a cultura pop norte-americana, realizando uma combinação entre o caboclo dos cultos afroreligiosos com o apache dos filmes de *western* hollywoodianos. Isso sem falar da incrível criação do ‘índio de napa’ (Castro, 2021, p.80).

Essas misturas culturais proporcionavam uma dinâmica prática no processo de produção das fantasias, pois utilizavam das estéticas indígenas sobre materiais industriais. A respeito dessas fantasias, Castro (2021) conta que eram feitas de napa, e quem as confeccionou e fez o *silkscreen* foi o artista Romeu de Vasconcelos.

A importância da implementação da cor vermelha para a visualidade do Cacique é pontuada por Romeu. Um processo marcado por incrível sutileza, ‘botando o vermelho lentamente’, de forma que ele não tomasse de forma abrupta o espaço gráfico da fantasia de napa e *silk-screen*. Sutis tons de vermelho que pouco a pouco, ano a ano, eram inseridos nas fantasias, as quais, conforme o artista assegurou, ‘não tem nada de um ano para outro’. Para ele, a cada carnaval eram criadas fantasias completamente diferentes. Foi preciso a ‘entrada do vermelho’ para chamar atenção do público para a diversidade de tons que sempre partia de um mesmo tema (Castro, 2021, p.111).

Tais adaptações foram necessárias para a gestão da estética, que de certa maneira foi se aprimorando e se modificando, porém, mantendo as referências originais, que identificam o Cacique de Ramos e trazem novidades a cada ano.

Figura 51 – Bloco Cacique de Ramos.



Fonte: Internet, Pinterest<sup>84</sup>.

A fantasia dos componentes é uma impressão em silk-screen sobre 'napa' de plástico, que qualquer um pode recortar e montar sobre o corpo com uma costura lateral ou outra solução semelhante. A cada ano o desenho impresso muda mas a estrutura da fantasia permanece a mesma. Com esparadrapo, cada um complementa a caracterização desenhando sobre o rosto (Vergara, 1976, *apud* Castro, 2021, p.113).

O Cacique de Ramos presta homenagem ao caboclo, embora sua representação não corresponda às variedades encontradas nos espaços de culto indígena do Brasil. Ao invés disso, sua imagem está associada ao índio norte-americano, especialmente o apache, retratado em filmes do gênero *western*, populares na década de 1960 (Castro, 2021).

Os fundadores do Cacique de Ramos eram jovens negros do Rio de Janeiro, que transitavam entre as tradições africanas e a cultura pop da indústria cinematográfica e televisiva dos Estados Unidos. Para eles, não havia problema em

---

<sup>84</sup> Disponível em: <https://pin.it/rhx52sF> Acesso em: 13 jul. 2023.

misturar essas referências para criar algo novo, afinal atraía multidões pelas ruas do Rio de Janeiro, comenta Maurício Barros de Castro (2021).

Figura 52 – Beth Carvalho no bloco Cacique de Ramos.



Fonte: Internet, Pinterest<sup>85</sup>.

Estudando performance nas suas inúmeras manifestações (seja atuar, seja mascarar, intervenção), estudiosos e artistas podem analisar suas formas para comunicar valores sociais ou religiosos, para elucidar os processos de identificação ou criar um senso de comunidade. Política por ela mesma, ela também fornece uma rica arena para a análise de fenômenos.

Nossos historiadores brasileiros, muitos deles seguindo as trilhas dos estudiosos do Velho Mundo, concluíram que o teatro brasileiro teve início quando o Padre José de Anchieta encenou seus primeiros autos para os índios brasileiros, não percebendo as performances existentes no Brasil, seja a nativa ou a trazida pelos milhões de africanos logo nos primeiros séculos de colonização da Costa brasileira ou mesmo antes disto, como provam as recentes descobertas feitas a partir das escavações a poucos quilômetros do aeroporto de Confins em Belo Horizonte, Minas Gerais (Ligiéro, 2011, p.69-70).

<sup>85</sup> Disponível em: <https://pin.it/18u9sCz> Acesso em: 13 jul. 2023.

Tal descoberta trata-se do mais antigo fóssil das Américas, datado entre 10 mil e 11 mil anos antes de Cristo, chamada de Luzia ao ser constatado que era uma mulher negra, contradizendo o que se esperava, uma indígena. O fato é que antes da colonização do Brasil outras culturas já estavam estabelecidas, como as indígenas, que se aproximaram com facilidade das africanas, e outras que vão se formando com as europeias, árabes e orientais.

Por exemplo, a roupa das **Baianas** do contexto afrodescendente do Brasil, provindo da civilização Iorubá, da África Ocidental (Benin, Nigéria), traz fortes traços mulçumanos, como:

[...] a bata, peça larga de pano, o turbante; as chinelas de couro com ponta virada para cima – à mourisca; além de uma evidente permanência do barroco, que revive a estética do século XVIII, com o uso de amplas e arredondadas saias e anáguas e os bordados em Richelieu. Ainda, traz a África Ocidental simbolizada com o pano da Costa, feito em tear artesanal, procedente da Costa africana, de onde vem o nome (Lody, 2015, p.20).

Figura 53 – Série fotográfica *Orixás*, de Pierre Fatumbi Verger. Candomblé Cosme, Salvador, Brasil, 1948-1952.



Fonte: Internet, site da Fundação Pierre Verger<sup>86</sup>

<sup>86</sup> Disponível em: <https://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios/orixas.html> Acesso em: 13 jul. 2023.

A indumentária de baiana transcende a Bahia ao ganhar todo o Brasil e o exterior, através das mídias e das difusões sobre brasilidade, “à baiana unem-se o vaqueiro encourado do sertão e o gaúcho, que têm algo em comum na formação brasileira: são componentes telúricos que oferecem diferentes leituras para entender as construções da nacionalidade” (Lody, 2015, p.27).

Segundo Raul Lody, “a indumentária é um território de identidade experimentada no corpo. E certamente é na indumentária que se marca e se expõe o sentido espacial do corpo” (2015, p.27), logo, a da baiana também configura suas origens. O turbante mourisco era usado por senhoras da classe dominante no final do século XVIII, portanto o turbante afrodescendente é, sem dúvida para Lody (2015), afro-islâmico, relacionados com proteção a cabeça do sol dos desertos.

Nos candomblés, as indumentárias de baiana ganham sentido cerimonial e geralmente conservam aspectos tradicionais. [...] Ainda no âmbito religioso, a baiana é a base para as indumentárias dos orixás, voduns e inquices, acrescidas de detalhamentos peculiares de cores, matérias e formatos, contando, também, com as ferramentas – símbolos funcionais dos deuses (Lody, 2015, p.29).

A icônica indumentária da baiana se faz presente em diversas manifestações populares de forma variada e criativa. Nos maracatus de Pernambuco, ela aparece tanto como a baiana rica, ostentando trajes sofisticados feitos de tecidos nobres, com uma saia armada, quanto como a baiana pobre ou catirina, com sua indumentária colorida feita de chita, usando saia longa, bata e turbante do mesmo tecido, explica Raul Lody (2015). Além disso, a figura da catirina, com suas características de vestimenta semelhantes à da baiana pobre, também está presente nos autos do boi como a esposa do vaqueiro, e como crioula nos cortejos e danças, como os de São Gonçalo na localidade de Mussuca, em Sergipe (Lody, 2015). As interpretações da indumentária da baiana também podem ser encontradas nas congadas de Minas Gerais e na ala tradicional das escolas de samba, conhecida como *Ala das Baianas*. Lody (2015) acrescenta que, em todas essas expressões culturais, o traje emblemático da baiana ganha vida de maneiras distintas, agregando cor, estilo e representatividade.

O **Maracatu Rural** é um folguedo de manifestação coletiva, também conhecido por maracatu de baque solto, em que os participantes assumem e vivenciam diferentes personagens e histórias. Segundo Ana Valéria Vicente (2005), sua apresentação inclui um desfile com uma *corte real, baianas, arreia-más* ou *tuxaus*

(caboclos com cocar de pavão), *caboclos de lança*, além de personagens como *mateus*, *catirina* e *burra*. Os personagens dançam ao som de uma orquestra de percussão e metais, tocando instrumentos como cuíca, caixa, surdo, gonguê e trombone, enquanto o mestre do grupo faz desafios com versos improvisados (Vicente, 2005).

Figura 54 – *Baiana* do Maracatu Cambindinha de Pernambuco. No Encontro de Maracatus de Baque Solto, em Tracunhaém, PE, 29 de janeiro de 2023. Foto: Vanessa Alcântara.



Fonte: Cortesia da fotógrafa, 2023.

O Maracatu está associado ao período carnavalesco, quando seu significado social se torna mais evidente para a comunidade local (Vicente, 2005). Algumas características distintivas do Maracatu de Baque Solto são os caboclos de lança, conhecidos como Guerreiros de Ogum, que usam figurinos singulares, combinando óculos escuros e tênis com bermudões de chitão, esclarece Vicente (2005). Eles usam uma grande gola bordada com lantejoulas que cobre o tronco até os joelhos e um chapéu com uma cabeleira colorida. Os caboclos carregam uma armadura chamada *surrão* nas costas, equipada com grandes chocalhos, e uma lança adornada com fitas, com a qual realizam evoluções ao redor dos outros personagens do maracatu (Vicente, 2005).

Existe uma tese de Roberto Benjamim de que os maracatus rurais seriam uma variante do Cambindas, folguedo essencialmente formado de homens vestidos de *baianas*, usando o rosto pintado e acompanhado de orquestra, comenta Ana Valéria Vicente (2005).

A presença de homens vestidos de baianas, a existência da *boneca* e a larga utilização da palavra cambinda nos nomes dos maracatus reforçam a hipótese de uma origem comum, modificada com o passar dos anos pelo acréscimo de elementos, como o *caboclo de lança* (Vicente, 2005, p.29).

Benjamim também acredita que a origem do caboclo de lança é o mateus, o mesmo presente no Bumba-meu-boi, porém Vicente (2005) mostra outra hipótese relacionando-os com quilombos.

Figura 55 – *Caboclo de Lança*, Maracatu Cambinda Brasileiro, de Pernambuco. No Encontro de Maracatus de Baque Solto, em Tracunhaém, PE, 29 de janeiro de 2023. Foto: Vanessa Alcântara.



Fonte: Cortesia da fotógrafa, 2023.

Figura 56 – *Caboclo de Lança*, Maracatu Cambinda Brasileiro, de Pernambuco. No Encontro de Maracatus de Baque Solto, em Tracunhaém, PE, 29 de janeiro de 2023. Foto: Vanessa Alcântara.



Fonte: Cortesia da fotógrafa, 2023.

Vicente (2005) relata sobre a evolução da "gola"<sup>87</sup> do caboclo de lança, que aumentou de tamanho ao longo dos anos, e a substituição dos vidrilhos importados por lantejoulas, que proporcionaram mais brilho e reduziram os custos de produção. Outras modificações ocorrem de acordo com homenagens, temas e celebrações anuais, pois os trajes são confeccionados novamente a cada ano. Isso caracteriza um processo no qual as estéticas tradicionais se mesclam com inovações e temas contemporâneos, resultando em efeitos que muitas vezes já são conhecidos. Vale ressaltar que o personagem é amplamente reconhecido como uma representação cultural de Pernambuco, e mesmo sendo efêmero, o encontro com os caboclos de lança continua a deixar referências e manter-se relevante.

---

<sup>87</sup> Gola significa o traje parecido com um manto bem amplo bordado à mão, cobrindo quase todo o corpo, a cada ano os brincantes fazem novas golas, algumas em homenagem a algo marcante do ano.

Já no período junino, das quadrilhas, temos um grande evento que celebra o **Boi Bumbá de Parintins**, que é uma brincadeira e um exercício antropológico da cultura dos povos da Amazônia, segundo Fred Góes (2011). Considerada por Góes (2011) um dos maiores espetáculos folclóricos do país, sendo um grande espetáculo que combina elementos do folclore, dança, música e teatro, com mais de cem anos de tradição. O folguedo tornou-se Patrimônio Cultural em 2018 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Figura 57 – *Boi Garantido*, 2011, Denildo Piçaná vestindo o boi, na função de tripa<sup>88</sup>.



Fonte: reprodução nossa<sup>89</sup>.

“O bumba meu boi no Nordeste exibe-se no ciclo das festas do Natal e o boi-bumbá paraense, durante o São João” (Cascardo, 2012, p.117) e precisamente no final de junho o Festival Folclórico de Parintins, onde duas agremiações rivais, o Boi Garantido (vermelho) e o Boi Caprichoso (azul), competem em apresentações temáticas e elaboradas. As apresentações de boi, como são conhecidas, são grandiosas e envolvem centenas de dançarinos, músicos e artistas. Os grupos contam histórias folclóricas e lendárias por meio de coreografias, músicas, cenários

<sup>88</sup> Segundo Cascardo (2012), o “tripa de boi” refere-se ao homem debaixo da armação, movimentando-a.

<sup>89</sup> GÓES *et al.*, vol.4, 2011, p.17.

tridimensionais, figurinos elaborados e efeitos especiais. Cada boi possui seu próprio estilo e identidade, com diferentes abordagens temáticas e narrativas a cada ano.

Os espetáculos são realizados no Bumbódromo, um grande estádio especialmente construído para sediar as apresentações. Milhares de espectadores locais e turistas de todo o mundo comparecem ao evento para vibrar com as performances e torcer pelo seu boi favorito. O Boi Bumbá de Parintins é muito mais do que uma competição entre os bois Garantido e Caprichoso. É uma celebração da cultura amazônica, uma forma de preservar e promover as tradições folclóricas da região, conta Góes (2011). Além das apresentações de boi, o festival também inclui outras atividades culturais, como danças regionais, comidas típicas e artesanato.

O Boi Bumbá de Parintins desempenha um papel importante na identidade cultural e no turismo da região amazônica, além de ser uma expressão artística e festiva que envolve toda a comunidade local, transmitindo conhecimentos tradicionais e fortalecendo os laços culturais da região.

Manipular o boi é **provocar a emoção no torcedor**, por isso, Denildo Piçanã dedica-se aos exaustivos ensaios onde adquire uma gestualidade singular. É ele quem confecciona o boneco de espuma, fibra e cetim. As articulações do boi de pano são estudadas e feitas para que ele pareça um boi real na arena. Piçanã desde menino brinca como tripa no Boi Garantido (Góes *et al.*, vol.4, 2011, p.17, grifo nosso).

Essa responsabilidade de levantar a torcida e emocioná-la fica a cargo da arte e seus efeitos, que são gerados por toda a composição entre carros alegóricos, personagens, trajes, acessórios e adereços, além da performance corporal e musical. Por isso seria muito relevante observar as origens dos efeitos e como eles afetam a sociedade e fazem a arte acontecer. O folguedo revigora os povos originários além de acolher outras culturas provindas do nordeste, gerando uma pluriversidade natural em suas criações.

Nesta viagem proposta pelos artistas do Caprichoso, esta magia que emana encantamento é fruto da combinação de três elementos primordiais para a materialização deste tesouro da cultura popular: a floresta amazônica, com seu vasto universo místico de crenças, mitos e costumes; o povo caboclo parintinense, transfiguração de etnias onde o índio tupinambá é sua principal matriz, e, por último, a arte do audacioso artista parintinense, que está em constante busca da perfeição (Yamã *et al.*, 2011, p.14).

Figura 58 – *Upuraçê Mura*, Boi Caprichoso, 2011, dança da boiuna, tribos indígenas, artista Makoy Cardoso, coreografia Jair Almeida.



Fonte: reprodução nossa<sup>90</sup>.

Os dois bois seguem com a tradição todos os anos, realizando novos enredos, coreografias, trajes e entre outros, captando a atenção e vibração, sendo fiel e atual perante seus espectadores. Entre os trajes desse folguedo, considerando mais de cem anos de história, possivelmente que encontramos obras de arte vestíveis, correlacionando principalmente com temas atualizados de representatividade e socioambientais.

Os Mura, conhecidos como o povo das águas, realizavam dança ritualística em culto à cobra na região do lago Aiapuí (Rio Madeira). Em suas cerimônias, regradas a bebidas e paricá, reverenciavam esse réptil com oferendas e danças. Nessa coreografia será mostrado o mistério e fascínio de uma Amazônia ainda selvagem e desconhecida (Yamã *et al.*, 2011, p.46).

---

<sup>90</sup> Yamã *et al.*, 2011, p.47.

Existe um universo de folguedos em todo território brasileiro, que se assemelha e se diferencia por inúmeras razões da pluriversidade. A arte vestível provavelmente não são todos os trajes usados pelos folguedos, mas possivelmente que entre eles encontraremos algum que marcou e transgrediu o próprio contexto. Entre os tantos folguedos, sugerimos estudos de caso para: escola de samba, cavalo marinho, reisados, caretas, ticumbi, caboclinho, frevo, capoeira, marujada, congada, quadrilha junina, catimbó, candomblé, santo daime.

Ao entendermos os objetos de arte vestíveis como seres vivos, seguindo a linha de raciocínio de Alfred Gell (2020), a relação desses seres com seus receptores (público) se dá pelos efeitos que extrapolam a agência do artista criador da obra, tornando-se autônoma do artista e dependente apenas desta relação com o público.

Por fim dos exemplos, desta dissertação, trouxemos o ***Manto Tupinambá***, o mais antigo e originário está em Copenhague desde 1689 (Roxo, 2023), em posse do Museu da Dinamarca, Nationalmuseet, até a data de 31 de junho de 2023, quando finalmente foi decretado o retorno do manto ao Brasil.

O manto em questão mede 1,2 metro de altura por 60 cm de largura. Possui um gorro e uma capa, que constituem um único traje. As penas de guará se encaixam sobre uma base de fibra natural, parecida com uma rede de pesca. Os tupinambás usavam vestimentas do gênero em ocasiões formais, como assembleias, os enterros de pessoas queridas e os rituais antropofágicos, a celebração mais imponente promovida por eles no período colonial. [...] A instituição<sup>91</sup> do Rio pretende exibir o manto a partir de 06 de junho de 2024, quando o museu completará 206 anos (Roxo, 2023, p.2-3).

Os mantos saíram do Brasil como consequência da invasão holandesa no Nordeste, a expulsão no século XVII em Pernambuco, fez com que fossem levados, porém ninguém sabe como chegaram onde estão agora (Alvim, 2018). Nas “comemorações” dos 500 anos da colonização pelos portugueses, o *Manto Tupinambá* foi exposto e reivindicado por Dona Nivalda e Seu Aloísio (Capuchinho, 2021), ambos Tupinambás de Olivença. Apesar das autoridades do Museu na Dinamarca alegarem nunca terem recebido uma solicitação formal para devolução ao Brasil, o Nationalmuseet ainda abriga quatro mantos dos onze espalhados pela Europa (ROXO, 2023). Até aquele ano, 2000, os Tupinambás de Olivença não eram

---

<sup>91</sup> Referindo-se ao Museu Nacional no Rio de Janeiro.

reconhecidos como indígenas pelo Estado brasileiro, os mais de cinco mil indígenas só foram reconhecidos pela Funai em 2001, conta Capuchinho (2021).

Figura 59 – Aquarela sobre pergaminho mostra indígenas brasileiros, um deles com um *Manto Tupinambá*.



Fonte: Internet, site BBC<sup>92</sup> Brasil.

A luta para trazer o manto de volta ao Brasil começou em 2000 e se firma em 2023, porém não antes de passar pelos sonhos de outros indígenas da Serra do Padeiro. Além do esforço do embaixador do Brasil na Dinamarca, Rodrigo de Azeredo Santos que articulou o processo de forma discreta, devido às diversas solicitações de “devoluções de artefatos culturais e arqueológicos pelas nações de origens” (Roxo, 2023, p.8). Que ao saber que não havia uma solicitação formal, tratou de providenciar, juntando documentos e cartas ao processo, revela Roxo (2023).

Os sonhos dos nossos ancestrais, que são também os nossos, seguem vivos. Amotara preservou em sua memória a lembrança da existência de um Manto Sagrado para nosso povo. Nossos Mantos são ícones da nossa espiritualidade e, por isso, acreditamos que devem estar de pé e vivos, próximos ao seu povo de origem (Cacica<sup>93</sup> Maria Valdelice Amaral de Jesus, 2023 *apud* Roxo, 2023, p.4).

Nesta carta também é citada a Nivalda Amaral de Jesus, a Amotara, mãe da cacica Valdelice, que em 2000 reivindicou o retorno do manto ao Brasil. Outras cartas

<sup>92</sup> Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-42405892> Acesso em: 16 mar. 2023.

<sup>93</sup> Carta endereçada à direção do Nationalmuseet, no dia 29 de julho de 2022. Sobre a cacica, como a autora trata, “ela é uma das líderes das 23 aldeias que compõe a Terra Indígena Tupinambá de Olivença, localizada nos municípios baianos de Ilhéus, Buerarema e Una” (ROXO, 2023, p.4).

de representações indígenas foram anexadas, em resumo, “o diretor do Nationalmuseet se sensibilizou com as correspondências e preparou um parecer favorável à devolução da peça (Roxo, 2023). Após passar pelo conselho do museu, o ministro dinamarquês Jakob Engel-Schmidt finalmente autorizou o retorno do manto, o mesmo que já havia estado no Brasil e que Glicéria Tupinambá visitou há pouco tempo, como relata Roxo (2023). Apesar de todo o barulho que o manto gera nesse retorno, ainda existem lacunas na identificação das terras Tupinambás. Como descreve a cacica emocionada:

Minha avó dizia que a perda do manto enfraqueceu o povo tupinambá. Espero que a relíquia volte logo para nos revigorar. Não importa se chegará à Bahia ou ao Rio. O fundamental é que retorne. Até hoje, não saiu nenhuma portaria reconhecendo o nosso território. [...] Enquanto isso, o território é **invadido** por grandes hotéis e mineradoras de areia. Sem a portaria, a gente não consegue fazer nada. Que o manto traga força aos tupinambás de Olivença! Nós precisamos que nossa terra seja demarcada (Cacica Maria Valdelice Amaral de Jesus, 2023 *apud* Roxo, 2023, p.6, grifo nosso).

Figura 60 – Parte externa e interna do *Manto Tupinambá*, que retorna ao Brasil até o final de 2023. Foto: Niels Erik Jehrbo, Museu Nacional da Dinamarca, Nationalmuseet.



Fonte: Internet, site Os Primeiros Brasileiros<sup>94</sup>.

<sup>94</sup> Disponível em: <https://osprimeirosbrasileiros.mn.ufrj.br/pt/mundo-indigena/o-manto-tupinamba/g/cG9zdDo4NDU=> 1/3 Acesso em: 13 jul. 2023.

Na aldeia Serra do Padeiro também está **Glicéria Tupinambá**, artista, professora, pesquisadora, graduada em licenciatura intercultural indígena no IFBA, mestranda em antropologia social no Museu Nacional do Rio de Janeiro (Jornal Nacional, 2023), também conhecida por Célia Tupinambá. Em setembro de 2022, a mestranda foi convidada a visitar o Nationalmuseet, onde pode estar com o Manto, participar do seminário *Different Pasts – Sustainable Futures* (Passados diferentes, futuros sustentáveis) e visitar outros mantos em acervos trancados há décadas em caixas metalizadas (ROXO, 2023). Célia Tupinambá ministrou, na mesma oportunidade, a oficina *Manto Fora da Caixa*, para os frequentadores do Nationalmuseet, onde um manto foi mostrado à um grupo com cerca de trinta pessoas.

No ano 2000, a peça que está nesta sala nos visitou no Brasil e foi reconhecida pela mãe de Valdelice Tupinambá, a dona Nivalda. Esse encontro ajudou nossa luta, ajudou as pessoas a saberem que a gente nunca saiu do nosso território. Vivemos lá tradicionalmente até agora. Hoje, me encontro aqui pelo chamado do manto. A ligação do passado com o presente não se quebra. Os fios do manto me trouxeram à Dinamarca e nos possibilitaram estar juntos neste momento (Glicéria Tupinambá *apud* Roxo, 2023, p.6-7).

Sobre como a indígena se sentia sobre ver o manto no museu na Dinamarca, ela respondeu que agradecia as pessoas que cuidaram do patrimônio do povo dela (Roxo, 2023, p.8). Desde 2006, Glicéria busca formas de fazer o manto através de pesquisas que envolveram projeções de imagens antigas do manto e tentativas na prática, até que em 2019 ela é convidada por Nathalie Le Bouler para uma palestra na França sobre os Encantados. Na época a pesquisadora não tinha noção que existia um *Manto Tupinambá* na Europa, em vista do pouco acesso à internet (Glicéria Tupinambá, 2021).

Ainda nas buscas, Glicéria investigou a trama pelas imagens que conseguia e em paralelo testava a trama com penas diversas, em 2007 esteve na exposição *Os Primeiros Brasileiros*, em Fortaleza (CE), sempre com a autorização do Encantado<sup>95</sup>, como conta Glicéria Tupinambá (2021). Já em 2021, a artista recebia mensagens do Encantado dizendo que tudo tinha seu tempo, que ela não tivesse pressa (Glicéria Tupinambá, 2021). Voltando à 2019, à visita ao Museu do Quai Branly, na França, a descrição de Glicéria (2021) deste primeiro momento com o Manto, é que ela se sentia numa dimensão em que estava no presente e no passado, como em ebulição.

---

<sup>95</sup> O Encantado é a representação do místico, que tem poderes sobrenaturais e age através dos sonhos.

Se eu fechasse os olhos naquele momento, via as mulheres sentadas, as pessoas com penas ao redor. Vi alguém fazendo a malha do manto. O que mais me chamou a atenção é que eram mulheres. Eu estava naquele lugar, mas ao mesmo tempo, em outro, uma confusão. Eu estava numa cosmoagonia. Meu corpo sentia cócegas, e, quando fechava os olhos, eu voltava para aquele tempo. Me vinham três imagens: uma mulher na aldeia, sentada, confeccionando o manto; outra do manto no navio; e uma terceira do manto saindo da embarcação, passando pelo cais e caminhando em direção a uma viela, e nessa rua escura, ele sumia, desaparecia. Tinha essas três imagens na minha cosmoagonia (Glicéria Tupinambá, 2021, p.8).

Figura 61 – Primeiro *Manto Tupinambá* de Glicéria, em 2006 a peça foi doada para o Museu Nacional (RJ) e se salvou do incêndio de 2018.



Fonte: Internet, site Os Primeiros Brasileiros<sup>96</sup>.

A missão de Glicéria (2021) naquele momento era descobrir mais informações sobre como se colocavam as penas, as cores, as variedades de guarás, de araras, de periquitos, e nesse processo foi percebendo que as partes mais deterioradas, onde tinham menos penas, possibilitava ver a trama cada vez melhor. Depois da visita, em março de 2020, ela vai para a Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) falar sobre os artefatos Tupinambás. Numa aula “o professor Augustin de Tugny apresenta as imagens dos 11 mantos que se encontram na Europa” (Amorim, 2023, p.3), através

<sup>96</sup> Disponível em: <https://osprimeirosbrasileiros.mn.ufrj.br/pt/mundo-indigena/o-manto-tupinamba/g/cG9zdDo4NDU=1/3> Acesso em: 13 jul. 2023.

das fotografias feitas pela pesquisadora Livia Melzi em todas as exposições e nos museus onde eles se encontravam (Glicéria Tupinambá, 2021).

Ao voltar para a aldeia pediu a avó de 90 anos que a ensinasse a fazer o ponto “jererê”, que o pai de Glicéria dominava, mas ela apenas disse que voltasse para casa e fizesse (Glicéria Tupinambá, 2021), e complementou perguntando se ela já havia sonhado. Glicéria (2021) conta que, durante a pandemia de Covid, conseguiu absorver mais o senso de comunidade, pois o ambiente tinha que se comunicar com ela. Sobre um dos sonhos, Glicéria (2021) narra que o manto falava com ela, perguntando coisas como: O que ela estava fazendo? Se ela havia parado para pensar que uma hora o gavião tem que pousar? “Era necessário também ter essa virtude, saber se tornar um ambiente, desaparecer e não se tornar presa” (Glicéria Tupinambá, 2021). Entre vários sonhos a indígena foi conectando respostas, testando possibilidades na feitura do manto, com penas e sementes, além das linhas para a trama.

Até agora, pelas imagens que conheço, só vemos homens usando os mantos, mas trago essa intuição de que eles têm uma energia feminina, que foram feitos por mulheres e que elas também podem usá-los. Quando faço **a visão do retorno do manto**, compreendo todo esse processo, vejo que quem vai identificar o manto no Brasil é dona Nivalda, uma mulher. Quem vai tentar produzi-lo, sou eu. As imagens que uso são capturadas por outra mulher, Livia. Com toda essa energia feminina, essas intrigas e conversas que tenho com o manto, estava certa de que **as mulheres também o usavam** (Glicéria Tupinambá, 2021, p.16, grifo nosso).

Após receber de Fernanda Liberti o livro *O Rio antes do Rio*, que apresentava na capa uma mulher Tupinambá usando o manto, Glicéria (2021) defende que ficou claro o uso do manto por mulheres. Essa hipótese é o foco da pesquisadora para sua dissertação. Ela argumenta (2021), que as pessoas falam do inimigo capturado para o ritual antropofágico, porque só existem as descrições jesuítas das imagens.

Eu via o manto na roda de fogo, imagino seis mulheres saindo cobertas com ele da oca para dançar em torno da fogueira, não do inimigo. Mas eles tinham outra intenção. [...] Vou ler um livro e aparece essa palavra, que segundo os jesuítas era usada, mas desapareceu. Aí vou ecoando ‘majé’, e todo mundo toma um choque, porque nunca se ouviu falar disso. Insisto em dizer que existe e que são mulheres que dominam esse conhecimento (Glicéria Tupinambá, 2021, p.16).

A indígena atenta (2021) que pelos relatos de viajantes, apenas homens tiveram contato com os jesuítas, e eles tinham uma intenção, um olhar. Não se

interessavam pelo comportamento das mulheres, apenas as viam no trabalho doméstico com olhar de sexualidade (Glicéria Tupinambá, 2021).

As mulheres usavam o manto, sim. As crianças podiam ser enroladas neles porque eram quentes, e no inverno é muito frio, e nós **não** andávamos pelados, isso é do imaginário do outro. Nós tínhamos muitas penas, éramos um povo muito diverso e colorido, e, ao fazer o manto, percebi que os tupinambás reproduziam a pele do pássaro. Só vai saber quem faz. Vamos sanando nossas dúvidas com as imagens[...]. O manto veio para ter esse impacto, precisa ressoar alguma coisa a mais que ainda não desvendi, mas sei que precisa existir e ecoar o nome dos nossos deuses.

Chamo todo esse processo de feitura do manto através de fotografias e dos sonhos de uma **cosmotécnica**. [...] As pessoas perguntam se sou artista, e respondo que foi uma coisa coletiva, **cosmológica**, da comunidade. Fui o instrumento, as mãos necessárias para que **o manto voltasse a existir**. [...] Para nós, tupinambás, o manto tem que estar em movimento, tem uma personalidade, uma vontade, uma forma de ser e de estar no ambiente (Glicéria Tupinambá, 2021, p.18, grifos nossos).

Figura 62 – Cacique Babau veste o *Manto Majé* (confeccionado pela irmã, Glicéria Tupinambá) enquanto segura seu diploma de doutor Honoris Causa pela Uneb. Foto: Divulgação/Uneb.



Fonte: Internet, site Brasil de Fato<sup>97</sup> Bahia.

<sup>97</sup> Disponível em: <https://www.brasildefatoba.com.br/2023/04/24/mantos-tupinamba-a-retomada-de-territorios-invisiveis> Acesso em: 13 jul. 2023.

Figura 63 – Cacique Babau vestido com o segundo *Manto Tupinambá* ou *Manto Majé*, feito por Glicéria, na aldeia da Serra do Padeiro, no sul da Bahia, 2021 — Foto: Glicéria Tupinambá.



Fonte: Internet, G1 Globo<sup>98</sup>.

A indígena refere-se ao segundo manto tecido por ela, que por ocasião vestiu seu irmão, o Cacique Babau (figura 62 e 63), também conhecido como Rosivaldo Ferreira da Silva, em junho de 2021 na cerimônia de titulação de Doutor Honoris Causa na Uneb (Amorim, 2023). “O manto produzido a seguir e que costuma ser colocado nas exposições a que Célia é convidada a participar é o manto da majé<sup>99</sup>, uma pajé mulher” (Amorim, 2023, p.4). Sem dúvida que por ser produzido por ela, o chamou de *Manto Majé*, segundo Amorim (2023).

“As mulheres usavam os mantos, sim, eram essas mulheres que faziam os partos, que faziam a iniciação da menina moça pra virar mulher e, em vez de ser pajé, elas eram **as majés**” (Glicéria Tupinambá *apud* Amorim, 2023, p.18, grifo nosso). A felicidade da pesquisadora é enorme, por comprovarem o que o gavião e outros pássaros já tinham lhe falado (Amorim, 2023). “Quem nos orientava, nos guiava era o manto. Então, o colonizador tira o manto e essa população está toda descoberta. Mas o manto sempre volta para casa. E ele voltou de outra maneira, mesmo sem o

<sup>98</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/10/15/a-volta-do-manto-tupinamba-como-indigenas-da-bahia-retomaram-peca-sagrada-que-so-era-vista-na-europa.ghtml> Acesso em: 13 jul. 2023.

<sup>99</sup> Segundo a cosmovisão Tupinambá, por Glicéria Tupinambá (2021), “majé” é uma espécie de divindade que vai fazer a separação dos casais de pássaros para poder manter sua existência.

repatriamento” (Glicéria Tupinambá, 2023 *apud* Amorim, 2023, p.4), referindo-se aos mantos feitos por ela, antes de 31 de junho de 2023. Para reviver os mantos para o povo Tupinambá o processo foi longo e cheio de intervenções dos Encantados (Amorim, 2023).

Figura 64 – *Manto Tupinambá* no Museu Nationalmuseet, na Dinamarca, sem data.



Fonte: Internet, site Os primeiros brasileiros<sup>100</sup>.

João Pacheco de Oliveira, antropólogo e curador das coleções etnográficas do Museu Nacional, orienta que “a devolução de objetos ritualísticos é complexa e implica o envolvimento de intelectuais indígenas e dos conhecedores da tradição, inclusive daqueles que sabem trabalhar com arte, sonhos e xamanismo” (Roxo, 2023, p.3), completa dizendo que estão preparando os profissionais para receberem a peça tão rara de maneira adequada. Como será exibido e outras ideias serão decididas pelo Povo Tupinambá, assim como se haverá ou não um espaço para realizações de rituais, dado a importância da peça no Brasil (Jornal Nacional, 2023).

O manto retorna ao Brasil, seus efeitos ainda estão vivos, sua agência é viva, e persevera com novos mantos e novas pesquisas sobre eles. Portanto, considerando Alfred Gell, o *Manto Tupinambá* seria uma arte vestível, que através de seus efeitos

---

<sup>100</sup> Disponível em: <https://osprimeirosbrasileiros.mn.ufrj.br/pt/mundo-indigena/o-manto-tupinamba/g/cG9zdDo4NDU=1/3> Acesso em: 13 jul. 2023.

ritualísticos transcendem quaisquer vestuários, abrangem os acúmulos de relações entre pessoas e eminentemente buscam uma pessoa para vesti-lo.

Nós temos o manto na memória dos nossos cantos. Através deles, conseguimos reconstruir nossa identidade, entender um pouco a nossa história e projetar o futuro. Tem um canto assim:

*O índio subiu a serra todo coberto de pena  
O índio subiu a serra todo coberto de pena  
Ele foi, mas ele é  
É o rei da jurema.*

[...] Nesse canto, entendemos que o índio tupinambá está todo coberto de penas. Mas como? Só se for com o manto. Comecei a entender que o manto está vivo em nossa memória. Sempre ouvimos falar dele. O manto nunca deixou de existir em nós (Glicéria Tupinambá, 2021, p.3).

Figura 65 – A dança do pássaro Tupinambá, 2021. Foto de Fernanda Liberti.



Fonte: Internet, site Funarte<sup>101</sup>.

Gell (2020) defende que os objetos de arte têm vida, assim, “seu conceito de personalidade estendida é uma maneira de descrever como objetos de arte podem funcionar como ampliações materiais do corpo humano e expandir a força social de seus donos, ou fabricantes, para o mundo” (Avolesse; Meneses, 2020, p.51).

<sup>101</sup> Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/assuntos/noticias/todas-noticias/2018a-grande-volta-do-manto-tupinamba2019-e-tema-de-exposicao-contemplada-com-o-premio-funarte-artes-visuais> Acesso em: 13 jul. 2023.

Do *Manto da Apresentação* ao *Manto Tupinambá* diferentes humanos produziram vestimentas que amplificaram suas existências, com o único intuito de estar em relação ao universo. Isto que este breve panorama buscou mostrar, de acordo com a diversidade e reparo histórico necessário para trazer à tona a verdade da beleza da arte brasileira e seus valores culturais, além de estéticas e costumes, e o próprio gênero – arte vestível.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foram definidos caminhos teóricos para a observação ampla da arte vestível na pluralidade do Brasil do século XX. Através da dimensão sociocultural brasileira foi possível compreender que a arte vestível mantém uma relação com múltiplas áreas de conhecimento, sendo quase impossível separá-la desta convenção, embora possamos observá-la por cada uma, mesmo que ainda permaneça a interseção entre moda, arte, artesanato e performance. Para este diagnóstico, a antropologia da arte pelo olhar de Alfred Gell (2020) foi fundamental, pois ao estudar o humano, suas relações com os artefatos artísticos vestíveis, e suas configurações sociais, foi percebido a importância de certas vestimentas e o que elas proporcionam para suas comunidades. Os motivos que levaram a surgir essas vestimentas e como elas se processaram ao longo do tempo, foram questões respondidas de forma individual, porque de fato, as correlações entre elas estão mais relacionadas às características básicas teóricas, como a agência, a relação social e os efeitos gerados. Não que as respostas sejam iguais, porque não são, mas foi possível observar que mesmo uma arte vestível relacional, como o *Parangolé* de Hélio Oiticica, está munida de agência e proporciona efeitos. Ou seja, um ponto de vista não descarta o outro, por exemplo o *Manto de Apresentação* de Bispo do Rosário não tem a intenção de gerar uma interação entre público e objeto, apenas a performance do próprio criador, que ainda gera relações, porém não tem a intenção direta de ser relacional no sentido estético, como defende Nicolas Bourriaud (2009), e ao mesmo tempo que os efeitos são resultados das relações entre o manto e o público, já que o manto carrega em si as agências do artista e de seus destinatários.

O que acontece é que toda arte vestível tem uma agência (primária e secundária), que proporciona uma relação e gera seus efeitos. Para além disso, temos a arte vestível relacional, da interação, com a necessidade de ser finalizada pelo público através de sua participação. Estes são apenas primeiros caminhos para abordar o assunto, possivelmente que tantos outros possam iniciar a partir destes. Este breve panorama nos possibilitou visualizar e investigar as diversas vertentes da arte vestível, onde os processos de realização estão intensamente relacionados com os costumes de quem a cria. As memórias, as tradições, as homenagens, os desafios, todos estes remontam os acúmulos de relações entre pessoas, configurado materialmente em objeto de arte vestível.

A abordagem abdutiva estimulou novos questionamentos entre artesanato, arte e design, além de uma visão atualizada sobre a arte vestível. Levamos em consideração pessoas fazedoras de arte, mas principalmente aquelas muitas vezes excluídas de certos círculos artísticos, ou pelas atitudes e posicionamentos de confronto entre culturas e políticas. As escolhas foram baseadas não apenas naqueles que se afirmam ou se mantêm como fazedores de arte vestível, mas também o inverso, naqueles que talvez nem ouviram falar deste segmento, ou nem sequer pretendiam fazer arte. Embora alguns sejam consagrados como artistas, na realidade, muitos só tiveram prestígio depois de mortos. Em suma, os exemplos levaram em consideração lugares e fatores que provinham de alguma opressão ou exclusão social, por isso mostramos aqui artistas negros(a), mulheres, indígenas, rebeldes e, talvez, menos conhecidos ou mais polêmicos.

Uma vez que a arte vestível foi pouco estudada no Brasil, achamos necessário realizar um estudo abrangente para evitar que velhos costumes antropocêntricos voltem a reger quem é ou não artista. É importante considerar a própria comunidade e o contexto do sujeito, dando poder aos objetos vestíveis para mostrarem sua força e suas lições. Observando, assim, a realidade brasileira em suas múltiplas facetas, sem a necessidade de valoração comercial ou comparação artística, mas destacando seus valores culturais e sociais. Realizamos essa inclusão sem alardes, para que ocorra uma certa normalização desses fatores. Afinal, falamos do mesmo país, do mesmo povo, apesar de destacarmos a linguagem do vestir, indo além de suas funções sociais e estéticas, chegamos às suas ações artísticas e seus resultados sociais.

De fato, constatamos que a arte vestível opera por processos únicos, e cada obra de arte vestível tem suas características motivacionais de surgimento e efeitos muito próprios. Assim, em muitos casos, é necessário estar ciente do contexto, embora a relação direta possa proporcionar uma interação, independente da ciência daquilo. Os diversos meios artísticos e culturais que fazem uso do vestir estão aptos a serem analisados por suas agências, relações e efeitos. Neste panorama, optamos por um recorte inclusivo, trazendo os seres excluídos, polêmicos e oprimidos. No entanto, é intuitivo que o método gerado aqui possa ser aplicado a outros recortes, com outros meios e outros artistas. Os exemplos servem para apontar o potencial que certas roupas e acessórios têm para serem vividas como arte vestível, destacando seu protagonismo, suas histórias e mensagens.

Ao levantar questões sobre o que é arte vestível uma ampla gama de possibilidades, vertentes e inovações para a definição deste segmento surgiram. De maneira resumida a arte vestível é a investigação do nosso próprio ser em relação aos outros, neste caso, através do que se veste, numa busca pelo legítimo, único, político, provocativo, fantasioso e universal. Que por diferentes técnicas e agências vão sendo construídas e completadas quando em ação, em contato com seus destinatários. As técnicas em maioria são mistas, algumas com alto teor de habilidade artesã, técnicas complexas, enquanto outras utilizaram técnicas muito simples, que poderiam ser reproduzidas com muita facilidade.

A pluriversidade nas referências é nítida, quando observamos as inspirações em santidades, crenças católicas, em paralelo com inspirações do popular, das ruas, das motrizes culturais, como Ligiéro (2011) aponta, além das referências dos povos originários, com suas sabedorias e habilidades. Sim, existem apropriações culturais, que embora criticadas, serviram em épocas específicas, em que não havia se quer uma valorização de certas culturas, como as Baianas, por exemplo, para trazer à luz da mídia valores e estéticas brasileiras, mais relacionadas à realidade.

A partir destas visões e exemplos, explorados nesta dissertação, fica a sensação de que as “fantasias” podem se tornar configurações materiais, como arte vestível, através dos questionamentos, sentimentos, posicionamentos e representações do que se queira realizar e acreditar. Uma vez que a arte tem vida, acreditamos que também é necessário ter fé, acreditar naquele objeto, pois a partir daí é que a mágica acontece. Assim, a arte vestível proporciona uma liberdade de expressão sem limites.

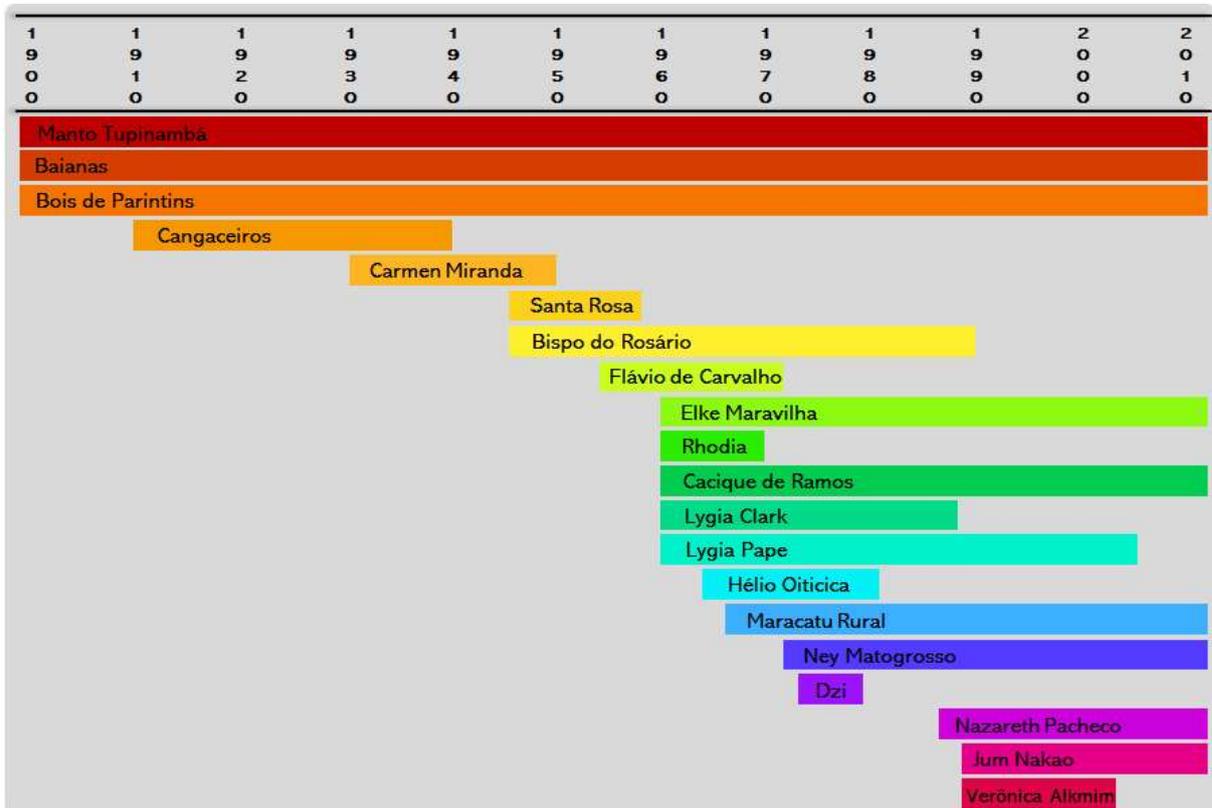
Como desdobramento desta pesquisa, propomos configurar metodologias para produção de arte vestível, via cursos de aprimoramento com pessoas interessadas em moda, figurinos, arte, artesanato, performance e nas possibilidades de criação a partir do vestir. Assim como possibilita novas formas de abordagem do tema, como exemplo, pesquisar a arte vestível apenas dos acessórios, dos calçados, ou por temáticas, técnicas, estudos de caso, entre outros.

Uma das motivações para pesquisar a arte vestível do século XX foi observar que havia muita arte vestível acontecendo, principalmente através da internet e redes sociais. Porém, as referências mais atuais pareciam esconder outras fontes, neste sentido, revisitar o passado foi, sem dúvida, uma oportunidade de incluir novos olhares da arte e do design. Logo, garantir que figuras, que se comparadas com as mais atuais

artes vestíveis, não fossem desmerecidas deste olhar. Indiretamente, também, sugerir possibilidades de investigações mais aprofundadas verticalmente. Por mais que os designs tecnológicos e mais arrojados possam estar muito distantes dos trajes de rituais, por exemplo, novas tecnologias estão ganhando características ritualísticas em seus trajes.

Esperamos que os conceitos, discussões e resultados desta pesquisa possam colaborar com investigações sobre arte vestível da atualidade e sobre o futura dela. Outro aproveitamento seria para editais de fomento artístico do segmento, buscando justificar a história e seu desenvolvimento com as inúmeras produções e memórias, que tanto contam sobre o Brasil e seu povo. Para uma melhor visualização dos artistas e grupos tratados, realizamos uma linha do tempo, que mostra os momentos de produção de cada um.

Linha do Tempo – Arte Vestíveis levantadas na pesquisa.



Fonte: produção nossa.

Por fim, destacamos que a arte vestível pode surgir de diferentes meios, mas também pode ser fortalecida como categoria, e assim, difundir suas produções, pesquisas e metodologias, além de possibilitar eventos e competições. Tal como a premiação da WOW, na Nova Zelândia, a categoria poderia ser expandida no Brasil. Desejamos que mais produções possam surgir e que sejam devidamente valorizadas.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. Histórias Dentro da História. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2006. p.155-171.

ALVIM, Mariana. **Das Peças Indígenas a Fósseis: os itens culturais brasileiros que estão ou correm risco de ir parar no exterior**. BBC Brasil, São Paulo. 03p. Publicado em: 03 fev. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-42405892> Acesso em: 13 jul. 2023.

AMORIM, Gabriela. **Mantos Tupinambá: a retomada de territórios invisíveis**. Brasil de Fato, Bahia, Caderno de Cultura. Publicado em: 24 abr. 2023. 04p. Disponível em: <https://www.brasildefatoba.com.br/2023/04/24/mantos-tupinamba-a-retomada-de-territorios-invisiveis> Acesso em: 13 jul. 2023.

AVOLESE, Claudia Mattos; MENESES, Patrícia Dalcanale. **Arte não Europeia: conexões historiográficas a partir do Brasil**. São Paulo, SP: Estação Liberdade, Vasto, 2020.

BARROS, Regina Teixeira de (org.). **Nazareth Pacheco**. São Paulo, SP: Editora Allucci e Associados Comunicações, 2019.

BASSO, Aline Teresinha. **A Costura do Invisível: uma discussão sobre as fronteiras entre arte e moda na obra de Jum Nakao**. Dissertação PPGAV UFPE/UFPB, Recife, PE, 2014.

BOIS, Yve-Alain. **Lygia Clark (1920-1988): 100 anos**. Tradução: Kika Serra. Rio de Janeiro, RJ: Pinakotheke, 2021.

BONFIM, Luciano. **Da Cabeça aos Pés: a estética do cangaço**. Sobral, CE: Sertão Cult, 2021.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2009.

CAPUCHINHO, Cristiane. **A Volta do Manto Tupinambá: como indígenas da Bahia retomaram peça sagrada que só era vista na Europa**. G1, Globo, notícia. Publicado em: 15 out. 2021. 09p. Acesso em: 13 jul. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/10/15/a-volta-do-manto-tupinamba-como-indigenas-da-bahia-retomaram-peca-sagrada-que-so-era-vista-na-europa.ghtml>

CARTA, Patrícia. Arte na Moda: coleção MASP Rhodia. *In*: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND *et al.* **A Arte na moda**: coleção MASP Rhodia. São Paulo, SP: MASP, 2015 (catálogo exposição), p.16-27.

CARVALHO, Flávio de; COHN, Sergio e PIMENTA, Heyk (org.). **A Moda e o Novo Homem**. Rio de Janeiro, RJ: Beco Azougue, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12ª ed. São Paulo, SP: Global, 2012.

CASTRO, Maurício Barros de. **Carnaval-ritual: Carlos Vergara e Cacique de Ramos**. Rio de Janeiro, RJ: Cobogó, 2021.

CHNAIDERMAM, Míriam (texto); FIALDINI, Romulo (fot.). **Nazareth Pacheco**. São Paulo, SP: D&Z, 2003.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. 3ª ed., São Paulo, SP: Perspectiva, 2013.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de Artista: o vestuário na obra de arte**. São Paulo, SP: EDUSP, 2009a.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios**. 3ª ed., São Paulo, SP: Alameda Casa Editorial, 2009b.

COUTINHO, Natasha Ferrão. **Museu Carmen Miranda: a trajetória inusitada de sua coleção de trajes de cena (1956-1976)**. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

DANTAS, Marta. **Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio**. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2009.

DE CARLI, Ana Mery Sehbe; MANFREDINI, Mercedes Lusa (org.). **Moda em Sintonia**. Caxias do Sul, RS: Educus, 2010.

FELITTI, Chico. **Elke: Mulher Maravilha**. São Paulo, SP: Todavia, 2021.

FRANÇA, Verônica Alkmim. **Depoimento** [abril 2023]. Entrevistadora: Marina Pessoa Gomes de Oliveira, Recife, PE: UFPE, 2023. Questionário eletrônico (13 questões e 05 imagens cedidas). Entrevista concedida para a pesquisa Alinhamentos da Arte Vestível no Brasil do Século XX. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice A desta dissertação.

GÁLVEZ, José A. coord. editorial. **Dicionário Larousse inglês-português, português-inglês: avançado**. 2ª ed., São Paulo, SP: Larousse do Brasil, 2009.

GELL, Alfred. **Arte e Agência: uma teoria antropológica**. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2020.

GELL, Alfred. **A Rede de Vogel**: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *In*: Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes. UFRJ. ano VIII - número 8: 174-191, 2001.

GÓES, Fred *et al.* **Miscigenação: Amazônia brasileira sempre, Garantido, noite 26, roteiro 2011**. Parintins, AM: Garantido, 2011.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2015.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. 1ª ed. 1ª reimpr., São Paulo, SP: EDUSP, 2021.

HERKENHOFF, Paulo *et al.* (textos); BORJAS-VILLEL, Manuel J.; VELÁZQUEZ, Teresa (curadoria). **Lygia Pape: espaço imantado**. São Paulo, SP: Pinacoteca do Estado, 2012.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto**. 2ªed., Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2011.

JORNAL NACIONAL, Globo. **Notícia: pesquisadores analisam manto sagrado tupinambá e revelam detalhes sobre o povo indígena**. G1, Globo – Jornal Nacional. Publicado em: 30 de junho de 2023. 02p. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2023/06/30/pesquisadores-analisam-manto-sagrado-tupinamba-e-revelam-detalhes-sobre-o-povo-indigena.ghtml> Acesso em: 13 jul. 2023.

LEVENTON, Melissa. **Artwear: fashion and anti-fashion**. Londres, UK: Thames & Hudson, 2005.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo: estudos das performances brasileiras**. Rio de Janeiro, RJ: Garamond, 2ª ed., 2011.

LODY, Raul; VERGER, Pierre Fatumbi (fotos). **Moda e História: as indumentárias das mulheres de fé**. São Paulo, SP: Editora Senac São Paulo, 2015.

MARIA, Julio. **Ney Matogrosso: a bibliografia**. 1ª ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2021.

MATTAR, Denise. **Lygia Pape: intrinsecamente anarquista**. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará e Prefeitura Rio, 2003.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Estrelas de Couro: a estética do cangaço**. 3ª ed. São Paulo, SP: Escrituras Editora, 2015.

MONCRIEFF, Dame Suzie. Introduction. *In*: RUYTER, M. *et al.* **Off The Wall: the world of WearableArt**. New Zealand: Craig Potton Publishing, 2011, p.12-13.

MONCRIEFF, Dame Suzie. **WOW World of WearableArt**, New Zealand, 2021. *About*. Disponível em: <<https://www.worldofwearableart.com/about/>>. Acesso em: 23 de mar. de 2021.

MORALES, Salvador Aburto. Arte y comunicación: el objeto en el transobjeto. **Razón y Palabra** [revista online], n.66, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520908009> Acesso em: 17 mar. 2023.

NAKAO, Jum. **A Costura do Invisível: Jum Nakao**. São Paulo, SP: Editora Senac São Paulo, 2005.

**NEY Matogrosso**: 80 anos de vida, arte, música e figurino. Centro Universitário Senac, 2021. Vídeo publicado pelo canal do Senac São Paulo. Acesso em: 20/01/2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=zXwQQOJ3FwU&ab\\_channel=SenacS%C3%A3oPaulo](https://www.youtube.com/watch?v=zXwQQOJ3FwU&ab_channel=SenacS%C3%A3oPaulo)

OLIVEIRA, Solange de. **Arte Por Um Fio: Arthur Bispo do Rosario**. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 2022.

PALOMBINI, Carlos. **CASTRO, Ruy. 2005. Carmen: Uma Biografia**. *In*: Revista Antropológicas ano 10, vol.17, no. 1, p.140–146, ano 2006.

PAPE, Lygia. **Lygia Pape – Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla**. Rio de Janeiro, RJ – Nova Aguilar, 1998. Coleção Palavra do Artista.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (org). **Hélio Oiticica: a dança na minha experiência**. São Paulo, SP: MASP, 2020 (catálogo exposição).

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volumes V and VI: Pragmatism and Pragmaticism and Scientific Metaphysics**. CP 5.181. Harvard, EUA: Belknap Press, 1935.

PEREIRA, Hiáscara Alves. **Memórias de Nazareth Pacheco: do corpo à obra**. *In*: Anais do Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, PUC/RS, X Edição, 2012, p.280-292. Acesso em maio 2023. Disponível em <https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Hiascara.Alves.pdf>.

**PINACOTECA de São Paulo.** São Paulo, SP: Instituto Cultural J. Safra, 2016. (Coleção museus brasileiros), p.280.

POTTON, Craig. **Angels & Bacon: wearable art.** New Zealand: Craig Potton Publishing, 1993.

POTTON, Craig. **Wearable Art.** New Zealand: Craig Potton Publishing and World of WearableArt, 2013.

ROLNIK, Suely; DISERENS, Corinne; (colab.) GUILTON, Aurélie. **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopra.** São Paulo, SP: Pinacoteca do Estado de São Paulo e *Musée des Beaux-Arts de Nantes*, 2005.

ROXO, Elisangela. **Questões Culturais: a volta do manto Tupinambá.** Publicado em: 27 jun. 2023. Revista Piauí, Folha, Uol, 2023. 08p. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/volta-do-manto-tupinamba/> Acesso em: 13 jul. 2023.

SANT'ANNA, Patrícia. Coleção Rhodia: arte e moda no Brasil nos anos 1960. *In:* MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND *et al.* **A Arte na Moda:** coleção MASP Rhodia. São Paulo, SP: MASP, 2015 (catálogo exposição), p.28-80.

SANTOS, José Roberto Lima. **Indumentárias de Orixás: arte, mito e moda no rito afro-brasileiro.** Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2022.

SILVA, Talita Aparecida da; LEAL, Angela Regina Lopes. 25 anos de Modateca SENAC/SP: Ney Matogrosso e figurinos como cultura material. *In:* **Senac.DOC:** revista de informação e conhecimento, v.5, n.1, Rio de Janeiro, RJ: SENAC, Departamento Nacional, 2018, p.34-51. Acesso em: 20/12/2021. Disponível em: [https://www.dn.senac.br/flip/Senac\\_doc\\_2018/34/](https://www.dn.senac.br/flip/Senac_doc_2018/34/).

SILVA, Thiago Brandão da Silva. **Fragments de uma História de Vida, o afro-paraibano Tomás Santa Rosa Jr. (1909-1956): entre vivências, intelectualidades, ditos e feitos artísticos.** Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.

TUPINAMBÁ, Glicéria. **A Visão do Manto.** Revista Zum 21. Publicado em: 07 de dezembro de 2021. 21 p. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/> Acesso em: 13 jul. 2023.

VICENTE, Ana Valéria. **Maracatu Rural – o espetáculo como espaço social: um estudo sobre a valorização do popular através da imprensa e mídia.** Recife, PE: Ed. Associação Reviva, 2005.

YAMÃ, Ozias Yaguarê *et al.* **A Magia que Encanta: roteiro de apresentação Caprichoso, o boi de Parintins 2011**. Parintins, AM: Caprichoso, 2011.

## APÊNDICE A – Entrevista com Verônica Alkmim França

12/04/2023, 11:31

Entrevista com Verônica Alkmim França

### Entrevista com Verônica Alkmim França

1 resposta

[Publicar análise](#)

Por gentileza, Verônica, fale sobre sua origem e qual a relação com o seu fazer artístico?

1 resposta

Nasci em Diamantina, Minas Gerais, Brasil, mas vivo há muito tempo em Estocolmo, Suécia, e tenho vindo ao Brasil com frequência nos últimos anos. Fui basicamente autodidata. Aprendi vendo, observando, tentando fazer. A costura, bordados, fotografias e a arquitetura barroca foram o solo da minha infância em Diamantina, Minas Gerais. Cresci em Belo Horizonte, mas as férias da infância em Diamantina, foram fundamentais para minha formação. Minha mãe, avós e tias eram habilidosas costureiras, bordadeiras e meu avô materno, fotógrafo, além do cenário genuíno da arquitetura barroca, tradições litúrgicas, música, imagens e fotografias, alfaias e bordados reluzentes, tipos pitorescos e eruditos, miséria e ostentação, estórias. Assim, cresci envolvida com as tradições locais de uma cidade importante na história do Brasil, distinguida pelo Ciclo dos Diamantes, período que marcou sua ascensão e, depois, seu declínio, eventos esses que deixaram um legado rico em implicações sociais, culturais e artísticas, que, afinal, a consagraram como Patrimônio Cultural Mundial/UNESCO. Ter origem no interior profundo do Brasil, com certeza me levou à construção de uma linguagem artística que me levou à diversas investigações.



12/04/2023, 11:31

Entrevista com Verônica Alkmim França

### O que te motivou a produzir wearable art / Arte Vestível no Brasil?

1 resposta

Eu iniciei na infância, criando vestidos de boneca. Minha experimentação infantil foi o fio condutor para uma reflexão mais profunda sobre o corpo e o vestuário. Pois para mim, "o corpo humano é o espaço vital e único que temos certeza de possuir até o fim da vida". É o container que carrega a existência, o existencial, não tem como fugir do corpo. Entretanto meu approach não é cobrir o corpo e sim "descobri-lo" baseado nos desafios vitais, o que na realidade diverge das propostas de moda e outras relacionadas ao vestuário.

Eu já produzia um trabalho de vestuário autoral desde a adolescência, produção exclusiva em pequena escala que era requisitado por alguns círculos. Entretanto não havia espaço nos círculos comerciais, os quais eram de produção em grande escala e inspirados nos grandes lançamentos internacionais.

Expressões de design, instalações e outras forças de expressão já vinham tomando forma nos anos 80, quando ressurgiu uma geração de designers artesãos, mas sem a habilidade, sem o preparo necessário ou a oportunidade para desenvolver um projeto sério.

Não havia escolas de moda cursos, formações específicas ou acadêmicas mais diretamente ligadas ao vestuário no Brasil. Eu fui estudar Belas Artes e me enquadrei no que foi possível.

Assim e na falta de tudo isso é que comecei por conta própria a definir minha linguagem a partir do que eu queria fazer, ou seja a experimentação constante, a utilização de materiais variados, a mistura de todos os possíveis materiais a maneira de se opor ao que vem pronto, ao preconceito que torna desejável apenas o que vem de fora, chamando a atenção para o que estava "aqui", o que poderia ser criado aqui, com as origens e culturas daqui. E mais do que isso ressaltando que qualidade e impulso criativos autênticos não tem que estar ligados ou copiados com o que vem de fora... e sim assumir o que está por perto.

Produzi com materiais simples, disponíveis no cotidiano doméstico um trabalho específico. Me posicionei na contramão dos grandes lançamentos editoriais e apostei em outra proposta, sem quaisquer vínculos com griffes ou moda. Adotei o conceito de "Arte Vestível" para definir meu trabalho, o qual mesmo sem a preocupação inicial de cobrir o corpo era elaborado com essa função também. Pois as obras produzidas com materiais diversos sendo esses duros ou macios eram elaboradas pensando no movimento do corpo para não se tornarem armaduras e sim "vestíveis". Esse trabalho foi apresentado através de exposições solo em museus e entidades culturais no Brasil, trazendo inúmeras discussões que separam a linha fina entre o design, a moda e a arte inspirando gerações emergentes.



**Como o contexto social dos anos 1990 influenciou suas obras vestíveis?**

1 resposta

O Brasil com sua exuberância tropical é o país dos contrastes, da miscigenação cultural. Desde o movimento antropofágico, na década de 20, discutia-se no Brasil uma identidade cultural, um novo posicionamento artístico.

A partir da década de 50, com a chegada do modernismo, década de Brasília e da esperança, tornou-se necessário a busca de renovação e de novas linguagens plásticas, descompromissadas de qualquer peso do passado.

No decorrer dos anos 70 e 80, ressurgiu uma geração de designers artesãos, mas sem a habilidade, o preparo necessário. O que era feito “à mão” ainda não tinha estatuto profissional. Essas produções eram tratadas como hobby e era também impensável sobreviver de uma produção artística.

As escolas e a formação profissional nessa área ainda eram precoces. Não havia estruturação mais ampla que permitisse a multiplicidade de linguagens. A literatura no Brasil sobre o assunto também era escassa.

As interações com outras áreas, ou mesmo, com quaisquer interpretações da roupa, eram automaticamente relacionadas com a moda ou os figurinos teatrais. Os lugares eram bem marcados e não havia a inter-relação com as expressões artísticas.

As propostas que ultrapassassem esse circuito eram contornadas como tabus e impossibilidades. Da mesma forma, mostras em museus e entidades culturais eram praticamente impensáveis para o artista solo.

A falta estrutural de tudo isso é que me inspirou a criar uma linguagem.

Eu questionei o percurso do vestuário desde as mais pesadas peles de animais utilizadas na pré-história até os mais leves materiais sintéticos e impermeáveis produzidos pela tecnologia. Produzi peças com materiais simples, inusitados, e elementos do cotidiano doméstico, disponíveis no mercado comum brasileiro e lancei meu trabalho, na contracorrente de qualquer proposta de moda ou comercial, anunciando um caminho sem volta – que incluía o fazer primordial, o gesto simples, a mão na massa trazendo novas surpresas e realidades as quais suscitaram inúmeras interpretações.

Foi realmente difícil conseguir expor um trabalho de vestuário naquela época numa instituição cultural.



12/04/2023, 11:31

Entrevista com Verônica Alkmim França

**Como suas obras vestíveis eram apresentadas?**

1 resposta

Desde que não era griffe ou moda, ou mesmo passarela foi difícil achar uma forma de apresentação. Afinal tudo relacionado à roupa automaticamente se relaciona com a moda, o tradicional desfile, a passarela, o catwalk.

Para realizar a primeira exposição estudei outros suportes de apresentação, excluindo o manequim, ou mesmo belas modelos, pois a identidade era a peça, que tinha vida própria e o que ela poderia transmitir.

Minhas obras apesar de serem possivelmente vestíveis não tem compromisso com o utilitário. A minha exposição de Arte Vestível, foi apresentada Na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo. Na ocasião a Oficina criou um curso/workshop para definirmos "como" montar a exposição, a partir das questões colocadas acima.

O mesmo ocorreu ao fotografar as obras. Discuti com um fotografo por um longo tempo antes de documentar, para elaboramos uma forma fiel à essência do trabalho, pois esse cuidado era fundamental!

A exposição de Arte Vestível foi inaugurada em 1991 na Fundação Cultural de Curitiba, Paraná, em 1992 no Palácio das Artes em Belo Horizonte e na Fundação Cultural Oswald de Andrade em São Paulo, em 1997 no Museu Nacional do Traje em Lisboa, Portugal.

**Sobre a obra da imagem abaixo. Qual o título da obra?**

1 resposta

ARTE VESTÍVEL IX - 1991 - Obra da Coleção de Arte Vestível, composta por 97 colherinhas de café, lamê plissado, viés e elásticos.



12/04/2023, 11:31

Entrevista com Verônica Alkmim França

Ainda sobre a obra acima: Quais são suas intenções nesta obra? Qual o contexto em que a obra foi criada? E como foi apresentada ao público?

1 resposta

Eu sempre lutei pela integridade dentro da sociedade burguesa e também pela necessidade de expressar o existencial baseado em experiências com o cotidiano. Considero também uma reflexão sobre o mercado consumista, os limites da propaganda e o que pode ser a Arte. Num país como o Brasil a mentalidade é colonizada, e o meu pensamento era muito distante disso.

O cotidiano, o domestico, sempre me atraiu como base fundamental para o viver. Assim foi nesse baú que encontrei a matéria prima para me expressar considerando o desprezível, a crueldade do detalhe, o efêmero vital, questões sociais, e também a posição, o pensamento e ocupação feminina dentro da sociedade.

Cadeados no lugar de botões, junções de alfinetes de cabeça atuando como alças de blusas, ralo de pia como pala, colherinhas de café formando mangas e outros objetos do cotidiano doméstico, como molas de sofá e peneiras foram alguns dos materiais que utilizei para produzir 18 peças do vestuário feminino.

Essa obra teve muito impacto de repercussão de mídia na época.

Ao fotografa-la o corpo foi só um suporte, ou seja, não colocamos o rosto da pessoa para preservar a identidade da obra.

Na exposição física foi apresentada num suporte simples de metal, sem manequim.

Existem outras obras do mesmo período da obra acima? Era um conjunto de obras ou uma obra individual?

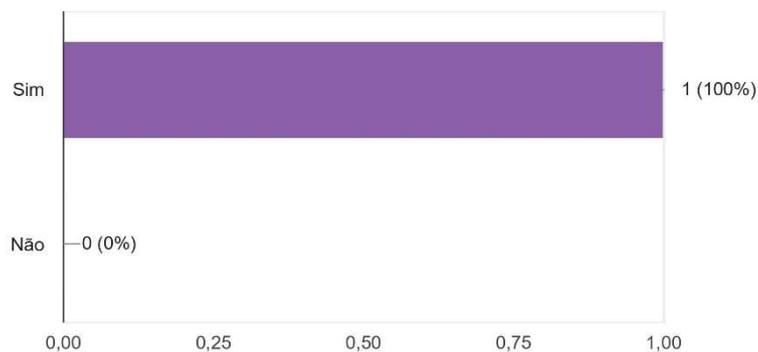
1 resposta

Eram dezoito (18) peças apresentadas em preto e branco, ouro e prata, cinzas e crú, explorando ocupação de frente e verso, ressurgindo o vazado concreto, em terceira dimensão.

Gostaria de conhecer outras obras de Arte Vestível que você produziu, seria possível enviar algumas imagens e falar um pouco sobre a origem delas?

 Copiar

1 resposta



12/04/2023, 11:31

Entrevista com Verônica Alkmim França

1. Por gentileza, insira o nome da obra e o ano, na sequência, fale sobre a origem dela:

1 resposta

ARTE VESTÍVEL V - 1991 - Obra da Coleção de Arte Vestível, composta por 37 vestidinhos de organdi, e abotoada com sapatinhos de couro.

Imagem 01

1 resposta

2. Por gentileza, insira o nome da obra e o ano, na sequência, fale sobre a origem dela:

1 resposta

ARTE VESTÍVEL VI - 1991 - Obra da Coleção de Arte Vestível, sutiã feito com molas de sofá, elásticos, passadores, fechos, alfinete e medalhas.

ARTE VESTÍVEL X - 1991 - Obra da Coleção de Arte Vestível, Par de sapatos composto por rede, couro, maçanetas, nylon. Obs: essa obra é uma alusão a expressão popular "subindo pelas paredes" considerando o stress e as situações limite que muitas vezes nos encontramos.

Imagem 02

1 resposta

3. Por gentileza, insira o nome da obra e o ano, na sequência, fale sobre a origem dela:

1 resposta

ARTE VESTÍVEL VII - 1991 - Obra da Coleção de Arte Vestível, composta por 252 bolsinhos nos quais constam moedas que perderam o valor. Obs: Essa é uma alusão a inflação da época no Brasil.

ARTE VESTÍVEL XVIII - 1991 - Obra da Coleção de Arte Vestível, composta por 2 peneiras, tapete de fundo de carro e alça de portão. Obs: essa obra transportava todas as 17 obras da exposição dentro dela.

Imagem 03

1 resposta



12/04/2023, 11:31

Entrevista com Verônica Alkmim França

Caso queira acrescentar alguma informação, por gentileza fique à vontade:

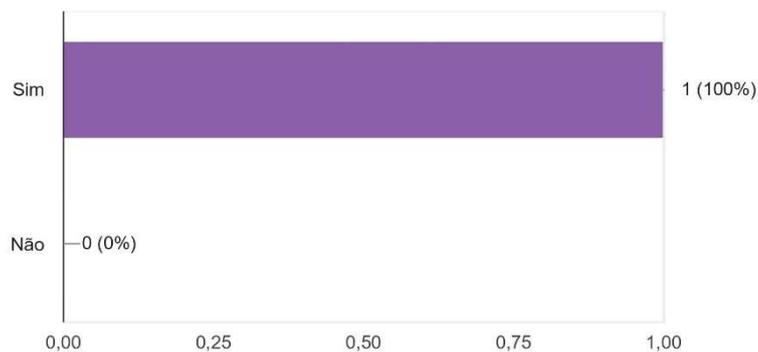
1 resposta

Coloquei mais 2 imagens alem das 3 solicitadas. Eu tenho 2 sobrenomes e no início quando lancei a Arte Vestível , eu utilizei o meu sobrenome FRANÇA. Depois, quando resgatei o trabalho fotográfico do meu avô CHICHICO ALKMIM, fiquei marcada como VERÔNICA ALKMIM. Atualmente venho utilizando os dois sobrenomes, mas em muitas situações como na fotografia, so consta VERÔNICA ALKMIM. Conforme já lhe disse estamos organizando o site de Arte Vestível. Entretanto tenho um livro ( produção independente ) sobre a exposição de Arte Vestível, e também um portfolio contendo algumas imagens ainda analógicas, tiragem limitada e assinadas. Se voce tiver interesse te envio os custos. Qualquer duvida, disponha, Att, Verônica

Eu, Verônica Alkmim França, estou ciente e concordo que as informações adquiridas por este formulário serão usadas apenas para fins de pesquisa acadêmica, sem fins lucrativos, pela mestrandanda Marina Pessoa Gomes de Oliveira.

 Copiar

1 resposta



Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. [Denunciar abuso](#) - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)

Google Formulários



12/04/2023, 11:31

Entrevista com Verônica Alkmim França

