

A DIMENSÃO CRÍTICA DO VESTIR

Renata Oliveira¹

RESUMO: O presente artigo expõe um estudo sobre a transformação do ato de vestir em gesto crítico. As obras de Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e Laura Lima exemplificam a problematização. Em alguns momentos de suas trajetórias, usam o vestir para mediar a relação entre o sujeito e o mundo. Eles viabilizam e expandem um olhar crítico para a sociedade e o indivíduo inserido nela, através do corpo, da roupa, da cultura, da arquitetura e da coletividade, dentre outros temas.

PALAVRAS-CHAVE: Indivíduo; Gesto Crítico; Arte; Vestir;

É possível pensar a interação entre indivíduo e sociedade de diversas formas. Através do desenvolvimento de uma consciência sobre si é possível pensar a relação com os outros e com distintos grupos. Desta forma estabelece-se uma ampla dinâmica social, sendo que tudo o que é produzido pelo homem, individualmente ou em grupo, interfere na forma geral de se pensar o mundo no momento e diz muito sobre determinada época.

Compondo uma vasta rede de relações constantemente entrelaçada, cada vez mais as manifestações vêm interferindo umas nas outras. Uma dessas sobreposições - da prática artística com o vestuário como seu objeto – discutida atualmente, não é necessariamente nova. Para alguns estudiosos, quando se fala dessa interface, há uma associação direta da questão do vestuário com a moda. Esta última carrega consigo um “pré-conceito” negativo que reforça a idéia de seu principal objetivo como os negócios e o mercado sendo o campo da frivolidade, das aparências e muitas vezes entendida como elemento primeiro de massificação – o indivíduo se afasta/distrai do que realmente importa, reproduzindo o que lhe é ‘imposto’ - e por conta disso contribui para que as pessoas se afastem da reflexão.

Contudo, para evitar equívocos interpretativos é importante levar em consideração que apesar de ser elemento imprescindível do sistema estabelecido pela moda, o vestuário é uma face de sua manifestação, podendo ser entendido como a roupa e suas peças. Em alguns casos

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora/MG, Especialista em Arte, Cultura Visual e Comunicação/ Universidade Federal de Juiz de Fora, Bacharel e Licenciada em Artes e Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Artigo realizado a partir de monografia apresentada como requisito para conclusão de curso de Pós-Graduação Lato-Senso em 2006.

é sinônimo de indumentária, mas para uma série de autores este aspecto avança mais para a arte do vestuário, demarcando roupas usadas em regiões ou épocas diferentes. Dessa forma, através da arte e sua mediação da relação sensível do homem com o mundo os artistas buscam cada vez mais estabelecer relações críticas, apuradas e criteriosas. Sendo o vestuário parte da moda e esta entendida como uma arte aplicada – tal qual arquitetura, design, por exemplo – por que não poderia, em dado momento, articular-se às artes visuais? Não seria possível que essa relação gerasse objetos sensíveis, que estimulassem a reflexão e o olhar crítico das pessoas? Em caso afirmativo, que objeto seria esse?

Trata-se aqui de problematizar essas indagações e investigar uma possível convergência entre arte e vestuário em objetos críticos. Contudo, parece claro que, para pensar tal possibilidade interdisciplinar, seja necessário entender que tal convergência não seja infundada. Simplesmente produzir roupas com estampas de obras de arte ou que almejam ser objetos de arte gratuitamente, não satisfaz a necessidade teórica desse estudo. O movimento desses elementos para a arte pode significar a abertura de uma possibilidade de repensar criticamente a sociedade através daquilo que está mais próximo da pessoa, de seu corpo: a roupa. Objeto-roupa utilizado como uma espécie de filtro, um véu, atravessado por poéticas diversas; entendê-lo em sua potência crítica, significa pensar e fazer pensar o indivíduo e seu processo de subjetividade na sociedade moderna e sua relação sensível com o mundo.

1 A MODA:

Para as pessoas que acompanham o processo da moda pelos meios de comunicação, é quase impossível não chegar à conclusão de que ela é algo que se esvai de sentido rapidamente. O ritmo das mudanças é tão absurdamente acelerado que uma grande parte das pessoas nem pensa, adere indiscutivelmente. Para quem não adere ou não é absorvido, fica a imagem de que a moda não passa de uma série de lances sucessivos, cuja função é desviar as pessoas de sua capacidade reflexiva. Dessa forma perder-se-ia muito o referencial em relação ao presente/ passado e conseqüentemente de futuro deixando-se de concretizar o espaço social que ocupamos e as relações críticas que estabelecemos com a comunidade da qual fazemos parte.

Na década de 70, Foucault usava o termo *dispositivo* para especificar formas de exercer o poder. Ao ampliar sua utilização, coloca da seguinte forma:

Trata-se de “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma; o dito e o não-dito [...] O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos.” (FOUCAULT, 1999, p.244)

O encadeamento desses elementos é segundo Foucault, heterogêneo podendo se adaptar a várias áreas ou instituições, tal qual a moda, por exemplo. Observada mais cuidadosamente, ela poderia ser colocada como um dispositivo social que propicia o estabelecimento da relação do homem com outros indivíduos em sociedade através do parecer. Trata-se de um verdadeiro paradoxo e instrumento de tensão estabelecida entre ser igual a um grupo, pertencer a ele e ao mesmo tempo ser diferente, criar artifícios para se destacar. Através desse jogo de mimese e diferenciação forma-se uma espiral que visa “autonomia das consciências” segundo Gilles Lipovetsky (2004, p. 13). Dentro de uma sociedade que vem se organizando por um sistema de redes engendradas por tais dispositivos, se torna necessário rever certos conceitos estabelecidos há algum tempo e que não se enquadram em uma análise social atual.

O indivíduo, portanto, não se encontra fora e sim inserido em um emaranhado de questões sociais, motivando, construindo, destruindo, agregando valores e informações no momento em que se encontra com elas. Não se trata mais de um ser passivo. Cada parte do cotidiano deve ser pensada, não no sentido de dissecação simplesmente, mas para entender os nós que compõem a existência subjetiva de cada um e a própria rede de articulações sociais da qual fazem parte. Dentro desse raciocínio, a moda obviamente não é questão central. Pertencendo a uma rede, ela pode ser entendida como um dispositivo inserido em meio a tantos outros. Mas a existência de articulação com outras questões a torna uma peça interessante. O fato de se tratar de um objeto sem forma definida - pois a moda pode acontecer em vários âmbitos - e contraditório por excelência, já que trata da tensão entre mimese e individualidade, faz com que tenha uma infiltração muito maior do que se pode pensar.

Ao aceitar a ruptura com o tradicional imutável e entender a breve temporalidade das questões, a modernidade abriu espaço para o Novo, elemento constantemente desestabilizante². Vários estudiosos elegeram o superficial como grande mal e a moda como uma de suas principais facetas e perversões desse mundo moderno. Contudo, antes de ser um

² Para Lipovetsky o fato de as sociedades primitivas respeitarem o passado exclui o princípio da moda sendo dado, no século XIV, o seu primeiro passo pela simples instituição de diferenças entre roupas femininas e masculinas. Com isso a mudança passa a ser incorporada não como fenômeno acidental, mas como aquilo que embasa todo o raciocínio moderno posterior.

ponto negativo ou utópico como veria Benjamim, (BUCK-MORSS, 2002, p.132) a transitoriedade da moda aponta para condição de entendimento social moderno. Para Baudelaire: “Assim que tentamos fixar a idéia de modernidade ou defini-la [...], arriscamo-nos a perder essa sensação de que ela está, constantemente sujeita a renovação, demarcando um território em movimento.” (BAUDELAIRE, 1995, p.91)

Como mencionado anteriormente, a moda se manifesta de várias formas, mas foi no vestuário em que ela realmente ganhou espaço. Como afirmou Lipovetsky, a história do vestuário é “a referência privilegiada de tal problemática (por ser na) mudança do vestir que se impõe essa concepção histórica da moda.” (2004, p.24) Através daquilo que está mais próximo ao corpo de cada indivíduo, torna-se palpável o parecer. Ainda segundo o autor, nele articulam-se “os signos mais imediatamente espetaculares da afirmação do Eu, [...] demarcando dessa forma os campos de identidades e alteridades” (2004, p.44). Dessa forma a pessoa exercita o paradoxo mimetismo/individualidade. Os objetos podem ser usados para cobrir determinadas partes do corpo, modelar, criar volumes, formatos, diminuir imperfeições, tornando claro que se não existisse sociedade é bem provável que o vestuário continuaria existindo, mas a moda não. Pensando dessa maneira, a roupa pode ultrapassar o parecer e ser entendida como elemento de proteção e respeito ao corpo - *roupa como abrigo*. Essa necessidade de auto-preservação ultrapassa qualquer modismo. O fato de formas, tecidos, cores, texturas estarem sempre ligados à aparência, não veta a relação direta e crítica com aquilo que cobre o corpo. No que diz respeito a cada pessoa, transita-se no sentido da proteção ao instrumento de exercício de nossa subjetividade, independente de gosto.

A partir da existência e entendimento da sociedade enquanto um organismo vivo é que se elabora um sentido para a dimensão espaço-tempo em que está inserida. Todas as suas formas culturais se corresponderiam como num jogo de espelhos na tentativa de elaborar uma resposta para o dilema existencial humano. A moda seria uma pequena cristalização destes sentimentos além de ser um instrumento de conhecimento privilegiado e sensível às mudanças de mentalidade. Daí a necessidade de ressaltar o vínculo entre a vestimenta e a mentalidade moldada pelo momento.

Somados necessidade e parecer na busca de respostas para o dilema existencial individual na sociedade, como a roupa pode se constituir como uma pequena cristalização no sentido do estabelecimento de um gesto crítico? Quem tem a capacidade de manipular essa potencialidade latente, para se estabelecer uma linguagem singular? Seria essa uma nova resposta para a pós-modernidade, tal qual a moda foi para a modernidade?

2 ARTE E PÓS-MODERNIDADE:

É fato que a dinâmica social interfere diretamente na constituição das mentalidades e que existe um somatório de ações que proporcionam mudanças de parâmetros importantes na produção cultural atual, pedindo um novo olhar sensível para si. Neste percurso, até a cultura pós-moderna, em estreita comunhão com o avanço tecnológico e mudanças na produção artística, foi se moldando a mentalidade da nossa sociedade numa linguagem singular.³

“Manet abriu a *ferida da modernidade* com *Le Dejeuner sur L’Herbe* nas artes plásticas, a mesma que, segundo Walter Benjamin, Baudelaire teria aberto na literatura” (ZÍLIO et al 2001, p.180). Depois dele a arte e a figura do artista começam a ser questionados e pensados de várias formas. O Impressionismo dissolve a pintura na rapidez das pinceladas e das representações. Cézanne destrói o *culo renascentista* de vez. A tela volta a ser plana, mas de uma forma radicalmente nova. Caminhando no mesmo sentido, a fotografia contribui para que a pintura volte-se sobre si mesma, liberada de suas funções representativas e ilusionistas. Os movimentos que se sucedem na primeira metade do século XX podem ser encarados como respostas a essas inquietações. Apesar das diferenças de postura ou formais adotadas nos manifestos, a maioria assume o compromisso de não serem figurativos, não representarem nada além do que o objeto tela, com uma matéria tinta aplicada, ou seja, se debruçarem sobre a própria linguagem:

Por volta de 1910, quando o entusiasmo pelo progresso industrial sucede-se a consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formar-se-ão no interior *do Modernismo as vanguardas* artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e as finalidades da arte. (ARGAN, 2004, p.185)

Os questionamentos em torno da arte e sua função são inevitáveis: O que é arte? Quem determina o que é arte? O artista ou a instituição? Marcel Duchamp tem um papel fundamental, pois consegue levar esses questionamentos até seu limite e abre vários precedentes para a produção posterior. Deslocar objetos de sua função inicial foi um passo determinante para a pós-modernidade, pois fez com que as pessoas comesçassem a pensar sobre o que teria a arte de tão diferente em meio a tantos outros objetos. Segundo Michael

³ A sociedade do final do século XVIII e início do XIX se encaminhou no sentido das novidades. Repensar esta estruturação do espaço social sob a ótica das revoluções contra autoritarismo da monarquia, organização de cidades, ideal de progresso, indústria, a máquina, infere na busca por diferenciar-se e romper com aquilo que era praticado até então.

Archer, essa *assemblage* de objetos e imagens incluía em si duas idéias importantes e determinantes para as produções seguintes:

[...] a primeira é a de que, por mais que a união de certas imagens e objetos possa produzir arte, (eles) jamais perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tirados. A segunda é a de que essa conexão com o cotidiano, desde que não nos envergonhemos dela, deixa o caminho livre para o uso de uma vasta gama de materiais até agora não associados ao fazer artístico. (ARCHER, 2001, p. 3,4).

A princípio, Archer se refere à multiplicidade de imagens pinçadas dos meios de comunicação. Isso realçava a necessidade de movimentos como o *Pop* de expor o cotidiano, realçar o corriqueiro, o banal. Aqui se forma um paralelo interessante da nova forma de realizar arte como um tipo de produção cognitiva incorporado pela sociedade pós-moderna. O valor da arte agora passa para a informação que ela edifica e não no objeto em si. Conceitos surgidos a partir da década de 60, como *Happenings*, *Performances*, *Body Art*, *Land Art* e o princípio das *Instalações* são indícios disso. Objetos muitas vezes efêmeros que articulam uma série de questões. O que fica não é produto exposto no museu e sim sua ressonância.

A implosão desses limites que cercavam a arte até então e sua suposta dissolução em manifestações sociais, são pilares importantes para entender os espaços gerados na contemporaneidade. Segundo Revel “devemos, de nossa parte, fazer emergir da contingência histórica, que nos faz ser o que somos possibilidades de ruptura e de mudanças.” (2005, p.21) Atualmente vive-se um momento de elaborações e construções em torno de outros “problemas”. Espaço, tempo efemeridade, interfaces, manifestações sociais, dispositivos são alguns pontos de uma rede problematizadora que se estende longamente e constituem objetos para o pensamento, segundo Judith Revel, e que necessariamente não tem a função de chegar a uma solução. O que se faz pontual “é a instauração de uma ‘distância crítica’ e a possibilidade de desprendimento do “problema” (REVEL, 2005, p.71).

O uso das novas tecnologias e seu desdobramento nas obras de arte refletem a forma como a arte vem absorvendo o sistema social em que se faz. O fato de gradativamente deixar de ser direcionada para o olho, desgarrar-se de objetos específicos e atrair para si materiais ou até mesmo corpos e diversas questões, indica que para sua compreensão se torna necessária a articulação de uma série de conteúdos e observações que ultrapassam a mera materialidade do objeto. A cada momento surgem novos itens que se integram às discussões e o contato entre tais questões, muitas vezes conflitantes, já produz reverberações. Mas pelo fato de estar acontecendo, ainda motiva diferentes discussões em torno de si. Poderiam ser esses os ditos “objetos de uma perpétua reorganização” de Deleuze (1990, p.315).

3 ARTE/VESTUÁRIO/GESTO CRÍTICO:

Manifestações artísticas e vestuário, conforme apresentados, ocupam espaços diferentes onde cada um cumpre sua tarefa sócio-cultural autônoma. Mas, para que o gesto crítico aconteça, é necessário muito mais do que a confecção de uma peça de vestuário. A roupa pode até funcionar como um instrumento, mas a prática artística transcende a mera utilização de objetos. O atravessamento de questões pelas práticas artísticas é o que podemos colocar como problematização daquilo que já existe e que de alguma forma merece ser revisto. A arte tradicional se utilizou da indumentária como elemento da representatividade de uma época ou poder exercido por quem é retratado. Em sua relação com a arte:

[...] descrições pictóricas, interpretações e apropriações do vestuário estão presentes nos principais movimentos da história da arte por meio da pintura, escultura, desenho, gravura, *performances* e outras categorias artísticas em que foi alternadamente ou muitas vezes ao mesmo tempo, elemento complementar, tema principal, meio e suporte de obras de arte. (COSTA, 2010, p. 8)

São as reformulações e novas organizações sociais, culturais, políticas e econômicas iniciadas no século XIX, mantidas e ampliadas no século XX que vêm modificar tal dinâmica. As novidades das coleções, surgidas na segunda metade do século XIX colocam a moda de forma bem aproximada ao que conhecemos hoje⁴ e quando as mulheres começam a se libertar de seus espartilhos, vagarosamente o corpo adquire liberdade através de formas mais amplas, inédita até então desde quando surge a diferenciação masculino/feminino. No fim do século XIX, dentro do *Art Nouveau*, algumas pessoas de diversas áreas trabalhavam na utilização do estilo em diversas frentes. Segundo Cacilda Teixeira da Costa:

[...] o arquiteto belga, Henry van de Velde (1863-1957) [...] empenhou-se por uma renovação do traje feminino e desenhou alguns modelos no estilo linear do *Art Nouveau*, foram executados em pequena escala e denominados *kunstlerkleid*, isto é ‘vestidos artísticos’ ou roupas de artista, termo utilizado até hoje. (2010, p. 31)

A antes citada relação entre arte e vestuário - de representatividade - se modifica substancialmente. Ao mesmo tempo em que a indústria da moda avança em organização e produção, a arte amplia seu território de atuação e toma para si a roupa de outra forma, desta vez mais ampliada, enquanto veículo onde cabe o pensamento crítico, conceitos, narrativas, metáforas e etc. “À procura do *gesamtkunstwerk*, uma integração entre todos os elementos do design, incluindo o vestuário como parte de uma visualidade total.” (2010, p. 31) essa era uma

⁴ Acrescida apenas pela dinâmica do *prêt-à-porter*, onde a roupa é produzida pela indústria em larga escala, com grande variação de tamanhos, cores e estilos.

prática bastante comum nos movimentos de vanguarda, e o que separa uma manifestação inócua, de um ato de determinado artista preocupado em problematizar o mundo e tornar isso visível ao público é o conhecimento, rigorosamente embasado e construído, através de uma produção reconhecida e relevante. De manifestações como as “pinturas vivas” de Sonia Delaunay até os trajes futuristas, por exemplo, há a “vontade artística explícita” (JACQUES, 2001, p.12). É o olhar diferenciado que faz um artista reconhecer e utilizar uma ferramenta estética oferecida pelo cotidiano. E esse é um processo que em nenhum momento esbarra na gratuidade. O artista o faz na certeza de estar construindo uma trajetória de fato coesa e integradora “das múltiplas faces de experiências no vasto e mutável território da ‘roupa de artista’[...]” (COSTA, 2010, p. 7)

4 O ARTISTA NA CONTRAMÃO:

Abri os meus braços num gesto patriarcal e patético expliquei com doçura: “eu sou um contra mil...” a agitação imediatamente cresceu e todos pareciam discutir indecisos entre si. Repeti novamente o que queria dizer. O barulho da discussão aumentou o volume. Fiquei parado sem saber o que fazer temendo me retirar bruscamente porque sem dúvida seria esmagado e estraçalhado. [...] A massa tinha reagido pela emotividade ancestral, e não pelo raciocínio. [...] olhei para as caras a minha frente, todas homicidas, vindicativas, revoltadas, todas em expectativas. [...] Um rumor de desagrado percorreu a multidão, “mata... pega...” gritou alguém. [...] Estava prestes a largar o verbo quando alguém grita “lincha!”, vejo uma parte da multidão se precipitar sobre mim, mas é acidentalmente impedida pela confusão reinante. (CARVALHO, 1931, p.18-24)

O trecho é a descrição de um evento. Durante uma procissão de Corpus Christi em São Paulo, um artista usando um boné de veludo verde, entra no meio das pessoas e começa a caminhar na direção contrária à procissão. A Experiência n.º 2 de Flávio de Carvalho aconteceu, por mais incrível que pareça, em 1931. Enquanto muitos artistas naquele momento tateavam em busca de uma produção moderna nacional, com obras que considerassem as características peculiares do Brasil perante a Europa e toda a sua tradição artística, ele já pensava em experiências que extrapolavam qualquer limite institucionalizado ou imposto por práticas tradicionais.

Flávio foi um artista agitador, de atuação dispersa em diversos meios artísticos e que olhava sempre para o que estava muito além da arte possível naquele momento. Qualquer que fosse o suporte, o modo de ser no mundo era o motor de sua criação. Através de sua experiência na procissão de Corpus Christi, Flávio testa o limite de um grande corpo composto pela massa de fiéis envolvidos pela sua crença. Isso em 1931, impactou não só o

uso de um acessório proibido, mas a escolha por afrontar um signo e colocar-se de costas para a imagem do Santíssimo Sacramento, o Corpo de Cristo. Para Luis Camilo Osório “o que interessa é a ousadia de enfrentar o estabelecido, de se colocar em risco, de viver o desconhecido e o inesperado”. (OSÓRIO, 2000, p.19)

Mais tarde, após uma grande diversidade de vivências artísticas, encontros intelectuais e agitações culturais, o artista começa a trabalhar em uma nova experiência. Na década de 1950, faz pesquisas em torno de um traje tropical. Osório esclarece: “é bom que se diga que seu interesse não é propriamente a moda, mas caracterizar o vestir como determinante no processo de individuação, sugerindo especificidades tanto do indivíduo como da cultura.” (OSÓRIO, 2000, p.43) A relação anterior com a arquitetura o faz pensar a inserção do corpo no espaço e no tempo. Independente de ser um projeto de moradia, um texto ou uma roupa, o arrojado é característica constante com a função de criar um novo homem. Dessa forma, escreve diversos artigos dentro de uma série reflexiva chamada “A Moda e o Novo Homem”, publicados no *Diário de S. Paulo* durante oito meses em 1956, que culminam na criação de um traje e sua passeata/performance pela rua no dia 18 de outubro para confrontar-se com as pessoas - e seus julgamentos. Não se pode esquecer que *Christian Dior* inventou o *New Look* em um desfile ocorrido em 1947 que reestruturava o corpo da mulher com ombros e cintura estreitos e quadris largos compostos por saias com até quarenta metros de roda.

No Brasil, Flávio de Carvalho faz o trajeto inverso. Pretende liberar as pessoas e a sociedade de amarras, abrindo caminhos para criações livres. O corpo livre e ao contrário da criação francesa, mas voltado para o conforto, para o abrigo do corpo, para as necessidades do país sem influências estrangeira. Tal qual a casa, a roupa deve ser pensada como elemento urbanístico, pois está em trânsito na paisagem. Flávio segue a risca o pensamento de Marsílio Ficino: “A cidade não é feita de pedras, mas de homens.” Se é dessa forma, por que não incluí-los no projeto urbanístico da cidade? Daí projetar para o corpo primeiramente.

[...] a atividade do urbanista é um planejamento intencionado, inseparável de uma madura experiência histórica e de uma orientação ideológica bem definida. [...] sua verdadeira finalidade não é criar uma cidade, mas formar um conjunto de pessoas que tenham o sentimento de cidade. (ARGAN, 1992, p.240-241)

Nisso consiste a importância de rever o controle exercido pela moda internacional e criar uma roupa adaptada aos trópicos. Exercer a criticidade da pessoa que usa a roupa pela cidade, como um passo inicial de reformular uma sociedade inteira. Isto serve para reinventar as formas de vida, não só do artista que se expôs amplamente em nome de suas inovadoras

idéias, mas também das pessoas que começavam a ser englobadas em um novo conceito de ver, mas também vivenciar/participar das obras, ainda que isso não fosse habitual na época.

5 ACIONADOR DE VIVÊNCIAS:

A ação é a pura manifestação expressiva da obra. [...] o espectador “veste” a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. [...] O próprio “ato de vestir” a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição. [...] “vestir” a obra para a sua completa visão por parte do espectador, mas também a de abordar o problema da obra no espaço e no tempo. [...] O “vestir”, sentido maior e total da mesma, contrapõe-se ao “assistir”, sentido secundário, fechando assim o ciclo “vestir-assistir”. O *vestir* já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial do espaço intercorporal. Há como que uma violação do seu *estar* como “indivíduo” no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo “coletivo”, para o de “participar” como centro motor, núcleo, mas não só “motor” como principalmente “simbólico, dentro da estrutura-obra. (OITICICA, 1986, p.70-71)

Hélio Oiticica é o artista que entende e transforma as construções e a dinâmica das favelas indo muito além do exercício formal unicamente. Inicia seu percurso caminhando pelos labirintos de seus Metaesquemas, é levado à favela e lá descobre que eles existiam de fato, precários e fragmentados. Contudo, mais do que representá-los como eram visualmente ou trazer para o museu uma mera construção de um barraco de favela deslocado de sua real função, ele vivenciou o morro e com toda a propriedade desenvolveu trabalhos intrinsecamente ligados à dinâmica de construção daqueles abrigos e da própria vida do morro. Seu envolvimento era com a vida, proporcionando a liberação de conceitos através de sua própria arte. O fato de viver a experiência do morro e da vida de seus moradores conta bastante:

A experiência é alguma coisa da qual saímos transformados. [...] retomar a significação da experiência cotidiana para compreender de que maneira o sujeito que eu sou é realmente fundador, em suas funções transcendentais, daquela experiência e de suas significações. (REVEL, 2005, p.48)

Oiticica passa por ela, e faz com que o público passe. Através de suas criações o participante - ou participador - constrói e é construído pela obra. Para Foucault “definir a idéia de uma experiência-limite que arranca o sujeito dele mesmo e lhe impõe sua fragmentação ou sua dissolução.” (*Idem*, p.48) Já o morador da favela, passa por não ter escolha. Sua moradia é determinada pela sua necessidade de abrigar a si e a sua família, mesmo que de forma precária. Através do recolhimento de materiais e restos urbanos, ele vai construindo aleatória

e continuamente sua “casa”, sem projetos ou metas, através do que Paola Berenstein coloca como *bricolagem* em referência a Lévi-Strauss. O processo dura infinitamente, já que o morador vai substituindo os materiais de acordo com a necessidade ou para estabelecer melhoramentos e delimitar uma separação entre interior e exterior. Esse aspecto provisório da eterna obra desse morador faz pensar na diferença entre habitação e abrigo. Segundo a autora, por conta desse caráter peculiar as construções das favelas se aproximam mais da vestimenta do que da arquitetura, justamente pelo seu caráter provisório. “O abrigo é provisório mesmo que ele deva durar para a eternidade; a habitação, ao contrário, é durável, mesmo que vá desmoronar amanhã.” (JACQUES, 2001, p.26)



Isso faz parte do que demarca como a “diferença entre o ser e o estar” (*Idem*, p.26). O tempo e o espaço são caracteres de extrema relevância nesse raciocínio e são determinantes para as obras de Hélio Oiticica.

A necessidade de dar corpo à cor, ganha outro registro quando atravessada pela experiência no morro da Mangueira. Através do samba descobre o corpo, o ritmo e a temporalidade fragmentada, cadenciada. Vivencia outra estrutura social que se estabelece à margem do belo Rio de Janeiro. Tem acesso à idéia do corpo anônimo da comunidade. E por fim, percebe outra forma de construir e por conseqüência abrigar de forma precária, efêmera.

A condensação disso tudo forma os pilares para a construção do Parangolé. Mas ao contrário da cor ser contida por um corpo, como nos Bólides, agora ela é quem contém o corpo. O espectador não é suporte da obra, mas ao contrário é parte dela, caracterizando uma ‘anti-obra’, pois pode ser caracterizado por nada semelhante na história da arte brasileira, ou até mesmo internacional.

Oiticica condensa a idéia de abrigo da forma mínima na qual pode ser caracterizado.

Nildo da Mangueira com Parangolé P4 Capa 1, 1964. Foto Andreas Valentin
Cortesia Projeto Hélio Oiticica

Aquilo que está próximo ao corpo e provoca uma ‘transmutação expressivo-corporal do espectador’ segundo palavras do próprio artista. Da mesma maneira que o samba se constitui de movimentos rápidos e habilidosos, não podemos deixar de perceber que aquele momento em que se veste a capa e se dança com ela, constitui-se um tempo paralelo, lento, vivido

intensamente enquanto existe. Uma obra, que consegue através de simples elementos, incluir as pessoas – tanto a que veste como a que assiste – mas não só pelo fato dela vestir a capa, ou carregá-la; mas pela possibilidade de libertação de vivência plena e suspensão do cotidiano, que se vê revisitado, a partir dessa experiência libertadora.

6 PESSOA=CARNE

[...] o problema colocado pela instauração diz respeito às condições de existência de um artista que expõe os resíduos de uma passagem transitória sobre a matéria. [...] mas o efeito da temporalidade sobre a arte nunca assumiram um expressão tão direta: intensificar a duração *apenas enquanto ela está durando*. (LAGNADO In: BAUSBAUM, 2001, p.376)

Laura Lima é uma artista contemporânea que leva ao extremo muitos dos conceitos trabalhados pelos artistas anteriores. Ela tem a capacidade de administrar objetos, corpos, subjetividades, orquestrando determinadas ações. Tal qual Hélio, cria um vocabulário próprio para designar seus ‘objetos’, obras. Como Flávio, busca a problematização do corpo. Todos em momentos históricos radicalmente diferentes. De forma mais consciente, talvez, trabalha com questões acerca do corpo individual ou coletivo, que pode ser mediado pelo seu próprio corpo, ou pelo de outras pessoas.

Segundo Lisette Lagnado, Laura poderia ser inserida no conceito de instauração. Introduzida por Tunga, a palavra é usada como uma tentativa de envolver as novas manifestações em arte, desde Lygia Clark e Hélio Oiticica até as produções contemporâneas. Através desse conceito entende-se não só o gesto, mas também a nova percepção/relação da estrutura sujeito-objeto:

A instauração apresenta o mundo; não o representa, não o glamouriza, não o pastichiza. [...] é fundamental que as pessoas escolhidas sejam naturalmente extraídas do cotidiano (de preferência “amadores”) para mergulhar no “aqui-agora” da energia xamânica da criação. Um corpo é como qualquer outro quando se torna pura matéria. (LAGNADO In: BAUSBAUM, 2001, p.374)

Os agenciamentos possibilitam a cadeia estabelecida entre Eu/Espaço/Outro. Eles podem ser entendidos como operações criadas por Laura a fim de investigar e perceber novas formas de conhecer o corpo e seus sistemas de corporificação/ incorporação. Quando se assume predadora, a artista leva ao limite a questão do revestimento tão trabalhada pelos artistas acima citados. No texto de Ricardo Bausbaum ela comenta “o artista é predador, a Pessoa=Carne é a presa” (BAUSBAUM, 2000, p.239) e o autor complementa o raciocínio: “[...] mais do que alimento, o artista como predador busca matéria para experiências-limite, carne para a construção, modelagem e problematização do corpo-este, é a principal forma de

individuação da matéria-carne como organismo vivo” (*Idem*, p.239). Visto dessa forma, não existe a necessidade de roupa/tecido para intermediar a relação sujeito/mundo, já que o revestimento que interessa à Laura é a própria pele. O abrigo é o próprio corpo. Seus desenhos-roupas, como a artista nomeia são ferramentas nem sempre necessárias e de certa forma a relação exterior-interior é amplamente problematizada e tensa.

Dessa forma de subjetivação muito fina Laura não critica um sistema, ou transgredir normas tradicionais. Ela pretende discutir o próprio indivíduo através da gestão de seus corpos-carne. Apesar de Laura propor um programa de ação muito bem definido, ela deixa em aberto para que a Pessoa=Carne defina em que momento a ação está concluída. Esta relação com o tempo é muito semelhante à proposta de Hélio Oiticica colocada acima.

Um aspecto interessante a ser considerado neste momento é o fato de as obras de Laura serem amplamente intensas, mas ao mesmo tempo muito sutis. Em RhR, apresenta a proposta de um corpo coletivo, mas altamente discreto, com atuações quase imperceptíveis. Ela se coloca em ambientes onde o ritual social é muito forte, acompanhada de um grande corpo composto por pessoas que se vestem de forma igual, deixando somente o rosto amostra, mas que em nenhum momento afrontam as convenções. Apenas se colocam em silêncio nos locais, fazendo de sua presença algo que incomoda sutilmente. Em um lugar onde todos obedecem a normas para se comportarem, lá eles estão agindo sempre dessa forma diferenciada, fazendo de sua presença uma espécie de denúncia àquilo que é socialmente reconhecido. Colocar em cheque a constituição do sujeito na sociedade é o processo proposto pela artista que examina o indivíduo e sua relação com a malha social em que se insere. Trata-se de um jogo contundente, mas ao mesmo tempo sutil de formas, ações, reflexões estabelecidas por Laura Lima. Uma simples intenção de reinventar, rever, reafirmar o corpo individual que vive e se oferece para sua obra.

CONCLUSÃO:

O mundo da arte não deve ser feito de certezas, e sim de questionamentos, como ensinam os três artistas citados no texto. Seus trabalhos não apresentam vínculo entre arte/moda *a priori*. A arte brasileira apresenta uma situação totalmente peculiar em relação ao que acontece na Europa ou EUA. A busca primeiramente pela produção realmente nacional e posteriormente integra a preocupação com a subjetividade, com a sociedade, a formação da coletividade/individualidade, a relação do homem com a cidade e com o momento em que vive; estes sim são alguns dos questionamentos que gravitam em torno da produção analisada.

O uso do vestuário reforça a capacidade de agregar questões potencializando a força do gesto crítico, agregando o público fazendo-os repensar o ambiente em que vivem. Flávio de Carvalho, apesar de estar localizado em um momento histórico inicial no recorte na arte brasileira realizado aqui, e ter sua obra pouco visível ainda hoje, ressignifica aquilo que é superficial. Seja através de um mero boné, ou de um traje completo, ele chega a ser perverso, através do que Luis Camilo Osório constata ser uma “passeata caricata [...] uma festa consciente da revolta contra as convenções que devem ser superadas” (2000, p.47). Através de suas experiências só há um caminho: a transformação. Da micro para a macro escala: sujeito; cidadão, cidade; espaço urbano etc. Obviamente esse era um projeto extremamente ambicioso, que não pôde ser concluído por ele. Pensar à frente tem desvantagens, já que naquele momento ninguém era capaz de perceber realmente o que Flávio de Carvalho estava fazendo. Sendo ele, tido como “louco e exibicionista mórbido.” (COSTA, 2010, p. 52)

Já Hélio Oiticica, aos poucos vai conquistando o espaço que lhe é de direito na produção nacional. Ele manipula potencialidades: do abrigo, do corpo, do labirinto. Através deles proporciona uma experiência de libertação que só quem vivencia sabe o que significa. Uma experiência também não datada que permanece atual, justamente por oferecer várias entradas e embates. Os Parangolés são o retrato do abrigo para o corpo. Mesmo que precários, temporários, efêmeros, continuam sendo a relação de espaço interno e externo. Como uma construção que representa o privado perante o espaço público. Da fragilidade do ser, da sua efemeridade enquanto carne. Mas da sua potencialidade enquanto participante e construtor de vivências.

Laura Lima e suas ações extremas vão além da idéia de abrigo e despem o sujeito de tudo o que é supérfluo deixando somente corpo/carne como sendo o maior e principal abrigo. Flávio de Carvalho e Hélio Oiticica trabalharam na construção de parâmetros artísticos que Laura recebe como amparo. Daí a sua maior consciência. Trabalha de forma mais sutil quase imperceptível, mas intensa de passos muito específicos e bem calculados. Suas ações controladas são reflexos disso.

A relação com a vestimenta demonstra o interesse pela individualização dos sujeitos na sociedade, funciona como um tipo de filtro, pela qual a arte passa. De certa forma, ela ajuda os artistas a se aproximarem dos sujeitos espectadores. Trata-se de um dispositivo social efetivo que serve para essa intermediação entre objeto especulativo e artistas. O que fica comprovado através da arte dos três nomes citados aqui é a impossibilidade de desarticulação dos elementos da rede na qual estamos inseridos. O uso de um suporte distinto para suas

produções é uma das conexões, está no percurso e serve de ferramenta para concretização das obras. Dessa forma, concluir infere que se dê um desfecho para o estudo. Deduz-se que o gesto crítico está presente em cada um desses artistas. Com menos ou mais relação com a moda/vestuário. Nem mesmo a suntuosidade de idéias impede que elas criem um distanciamento crítico necessário para que possamos nos rever enquanto sujeitos no espaço urbano e entender nossos próprios processos, internos dentro do espaço que na sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHER, M. Arte Contemporânea: Uma História Concisa. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001. 263 pgs.

ARGAN, G. C. Arte Moderna. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004. 709 pgs.

ARGAN, G. C. História da Arte Como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 280 pgs.

BAUDELAIRE, C. El Pintor de la Vida Moderna. Valencia: Artes Gráficas Soler S.A., 1995. 164 pgs.

BUCK-MORSS, S. Dialética do Olhar; Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; Editora Argos, 2002. 566 pgs.

CARVALHO, F. Experiência número 2. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

COSTA, T. C, Roupas de Artista – O Vestuário na Obra de Arte; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: EDUSP, 2009. 312 pgs.

DELEUZE, G. A Imagem-Tempo. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990. 338 pgs.

FOUCAULT, M. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal, 1999. 295 pgs.

JACQUES, P.B. Estética da Ginga; A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. 158 pgs.

LAGNADO, L. A Instauração: Um Conceito Entre Instalação e Performance. In: BASBAUM, R.(org.) Arte Contemporânea Brasileira; Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias. Rio de Janeiro; Rios Ambiciosos, 2000. P.: 371-376.

LIPOVETSKY, G. O Império do Efêmero: A moda e Seu Destino nas Sociedades Modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 294 pgs.

OITICICA, H. Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 134 pgs.

OSÓRIO, L. C. espaço da Arte Brasileira; Flávio de Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. 118 pgs.

REVEL, J. Michael Foucault: Conceitos essenciais. São Paulo: Editora Claraluz, 2005. 87 pgs.

ZÍLIO, C.; BRITO, R.; REZENDE J.; CALDAS W. O Boom, o Pós-boom e o dis-Boom . In: BASBAUM, R.(org.) Arte Contemporânea Brasileira; Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias. Rio de Janeiro; Rios Ambiciosos, 2000. P.: 371-376.