

UNIVERSIDADE FEDERAL
DO ESPÍRITO SANTO

CENTRO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

HEITOR ANDRADE AMORIM

**O VESTIR COMO ESPAÇO DE TROCA:
processos entre roupas e escrita**

VITÓRIA
2019

HEITOR ANDRADE AMORIM

O VESTIR COMO ESPAÇO DE TROCA:
processos entre roupas e escrita

Trabalho de Graduação apresentado à disciplina *Trabalho de Graduação II* do curso de *Artes visuais – Licenciatura* da Universidade Federal do Espírito Santo-UFES, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado Pleno em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a Dr^a Aline Maria Dias

VITÓRIA
2019

HEITOR ANDRADE AMORIM

**O VESTIR COMO ESPAÇO DE TROCA:
processos entre roupas e escrita**

Trabalho de Graduação apresentado à Banca Examinadora como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado Pleno em Artes Visuais pela Universidade do Espírito Santo – UFES.

Vitória, ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Aline Maria Dias
DAV UFES

Prof^a Dr^a Julia Rocha Pinto
Dlce UFES

Me Nicolas Oliveira Soares
Coord. Galeria Homero Massena

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que passaram pelo meu caminho nesta trajetória e que de alguma forma se fazem presentes em mim. Sou grato pelas experiências vividas, seja as dolorosas que fechavam a garganta ou as gargalhadas borbulhantes que faziam a pele dissolver. Sou grato pela minha família, meu irmão e minha mãe, que sempre me apoiaram e estiveram ao meu lado. No cuidado que não precisava de palavras para demonstrar o zelo e o amor. Agradeço ao Vitor por ser um bom amigo, por ter ficado ao meu lado nos momentos de angústia e por ser quem ele é. Agradeço não só pela amizade que compartilha momentos, mas a sua existência e ética perante ao mundo, sempre me inspirando a seguir em frente. Agradeço a todos os professores, amigos e colegas que fizeram parte da minha formação, levo todos comigo em meu corpo. De forma especial, gostaria de agradecer à Aline, Júlia e Margarete, serei eternamente grato às professoras que estiveram comigo em 2019. Obrigado pela compreensão, obrigada por serem aquilo que mostram ser. Agradeço o apoio dado, cada uma à sua maneira. Uma parte de mim se foi, e hoje em meu deserto há revoadas de pavões que gritam por mim. Agradeço a todos os desconhecidos que transitaram pelos espaços comigo, foram longos

anos (nem sei se isso é real mesmo). Agradeço a todos que me receberam nos espaços em que passei, foram várias bolsas e estágios... rrsrs Agradeço ao programa de permanência que auxilia financeiramente os alunos. Sei que agora se encontra extremamente defasado, mas sem os auxílios e bolsas minha graduação se tornaria inviável. Agradeço aos meus colegas de turma, cada um incrível de uma forma diferente. Aos colegas do Pibid, inicialmente encontros estranhos, mas depois maravilhosos. Agradeço ao povo do Maes, putz!! Tá aí outro grupo de pessoas maravilhas!! Acho que não tenho muito do que reclamar, nesse percurso sempre tive pessoas incríveis no meu caminho. Ahh dá pra reclamar do RU, mas com ressalvas, pois serei eternamente grato àquele restaurante!!! Não quero citar muitos nomes, pois sempre acabamos esquecendo de alguém, então caso alguém leia este agradecimento e me conheça, por favor, sou grato a ti. E se você que está lendo não me conhece, sou grato a ti também, rrsrs, pois se de alguma forma eu existo, é porque sou fruto dessas relações invisíveis. Para finalizar, um agradecimento mais que especial à Aline, muito muuuuito muuIIITTO muuIIITTO muuIIITTTTOO OBRIGADO!! Essa pesquisa não seria possível sem sua orientação, sem a relação de cuidado e sem esse maravilhoso ser (nem sei se é muito maravilhoso não, conheço pouco) que você é!! OBRIGADA ESTRANGEIRA!!! HAHAHA

Dedico este trabalho a minha mãe e irmã, Herquilane e Heron, que me ensinaram que o amor e o cuidado se expressam em ações e não com belas palavras.

RESUMO

A pesquisa investiga as relações de trocas envolvidas no gesto do vestir, fazendo uma aproximação entre a roupa e a escrita e discutindo estas trocas em duas instâncias: como demarcação de processos e temporalidades de cada sujeito e como atravessamento entre os sujeitos e os espaços em que eles se situam. Para tanto, utiliza-se um cruzamento entre minha produção artística junto à reflexão teórica a partir de levantamento bibliográfico e análise de obras artísticas. O trabalho aborda artistas que desenvolvem obras relacionadas a escrita e a roupa, bem como a autores como Vilém Flusser para a discussão do gesto *vestir*, a partir do estudo da *Teoria Geral dos Gestos*; Michel de Certeau para a compreensão de espaço como um lugar praticado; e a Gilles Deleuze, para pensar as trocas entre sujeitos como encontros por meio dos atravessamentos. Estas reflexões são relacionadas a questões da educação, através de um relato sobre meu percurso acadêmico conectando os campos da arte, da educação, da arte/educação e da pesquisa.

Palavras-chave: vestir; roupa; escrita; troca

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS	2
INTRODUÇÃO	4
CAPÍTULO I	
O VESTIR	16
CAPÍTULO II	
VESTIR A ESCRITA	42
CAPÍTULO III	
ESPAÇO DE TROCA I:	
ECDISE	68
ESPAÇO DE TROCA II:	
ENCONTRO	90
ESPAÇO DE TROCA III:	
UM RELATO DE PROCESSO DE FORMAÇÃO	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124
BIBLIOGRAFIA DAS IMAGENS	128

Lista de figuras

Figura 1: Stills de [...] <i>vestes</i> [...]. Trabalho de Heitor Andrade	19
Figura 2: stills de <i>Círculo mágico</i> . Trabalho de Rosângela Rennó	24
Figura 3: registro fotográfico de <i>Red Weight</i> . Trabalho de Áine Phillips	28
Figura 4: Stills de <i>sem título [tentativas]</i> . Trabalho de Heitor Andrade	34
Figura 5: Registros fotográficos de um <i>Parangolé</i> . Trabalho de Hélio Oiticica	38
Figura 6: registro de [...] <i>fragmentos frágeis</i> [...]. Trabalho de Heitor Andrade	46
Figura 7: registro de [...] <i>fragmentos frágeis</i> [...]. Trabalho de Heitor Andrade	52
Figura 8: registro de [...] <i>fragmentos frágeis</i> [...]. Trabalho de Heitor Andrade	53
Figura 9: fotografia do múltiplo de <i>Rembe</i> . Trabalho de Fran Favero	58
Figura 10: Dimensões de <i>Cartas para Valerie</i> . Trabalho de Heitor Andrade	60
Figura 11: detalhes de dados de <i>Cartas para Valerie</i> . Trabalho de Heitor Andrade	61
Figura 12: detalhe <i>Cartas para Valerie</i> . Trabalho de Heitor Andrade	63
Figura 13: exemplar de <i>Cartas para Valerie</i> , exposto na Galeria de Arte e Pesquisa (GAP). Trabalho de Heitor Andrade	64
Figura 14: sinalizadores de [...] <i>presença</i> [...]. Trabalho de Heitor Andrade	71

Figura 15: [...] presença [...]. Trabalho de Heitor Andrade	72
Figura 16: [...] presença [...]. Trabalho de Heitor Andrade	74
Figura 17: estudos dos mapas Banheiros e Cidades das Rochas, da série [...] presença [...].	76
Figura 18: <i>Cesariana</i> em primeiro plano, <i>O eu e o tu</i> em seguida, e ao fundo Lygia Clark. Trabalhos de Lygia Clark	78
Figura 19: <i>Máscaras sensoriais</i> . Trabalho de Lygia Clark	81
Figura 20: frente e verso de [...] vestes [...]. Trabalho de Heitor Andrade	83
Figura 21: detalhes de [...] vestes [...]. Trabalho de Heitor Andrade	84
Figura 22: <i>El puerto</i> . Trabalho de Leonilson	87
Figura 23: <i>Costumes</i> . Trabalho de Laura Lima	93
Figura 24: <i>Novos costumes</i> . Trabalho de Laura Lima	93
Figura 25: Registro de [...] fantasma [...]. Trabalho de Heitor Andrade	96
Figura 26: Stills de <i>História antiga</i> . Trabalho de Laura Erber	99
Figura 27: Still de <i>White Face and Blonde Hair</i> . Trabalho de Renata Felinto	102
Figura 28: Stills de <i>White Face and Blonde Hair</i> . Trabalho de Trabalho de Renata Felinto	103
Figura 29: Still de <i>A Woman Needle</i> , Rio de Janeiro (BR) Trabalho de Kimsooja	107

INTRODUÇÃO

A pesquisa tem como objeto de investigação o gesto *vestir* e as trocas por ele propiciadas, fazendo uma aproximação entre a escrita e a roupa. Ao pensar como podemos *vestir a escrita*, estabelecemos uma relação de constituição de si através das trocas efetuadas por meio dela, e da roupa como um demarcador do sujeito e sinalizador das relações que este estabelece com os espaços. Para tanto, faço uma reflexão sobre meus trabalhos artísticos iniciados e desenvolvidos a partir destas relações efetuadas pelos espaços em que transitei, junto às reflexões teóricas com base em levantamento bibliográfico e análise de obras artísticas.

Em cada capítulo recorro a artistas e autores que auxiliam na compreensão dos assuntos propostos, à medida que também faço uma investigação sobre meus trabalhos e processo. Desta forma, cada capítulo discutido aborda autores e artistas contemporâneos que somam na investigação proposta pela pesquisa. Quando não contemporâneos, artistas que se encontram na fronteira entre o *moderno* e o *contemporâneo*, como o caso de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Artistas que possuem sua produção

iniciada em movimentos modernistas, mas que seus percursos apresentam forte influência sobre o que veio a ser a produção de arte contemporânea brasileira.

Segundo Danto (2006), para se compreender o que vem a ser arte *contemporânea* é necessário o entendimento do encerramento da arte *moderna*. Para o autor, o fim do modernismo demarca o fim da história da arte, seguindo para uma produção artística “sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriada da história” (DANTO, 2006, p. 5). Deste modo, o fim da *era da narrativa*. Segundo o autor, o termo *contemporâneo* passa a designar algo além do que simplesmente a arte produzida no presente momento. Contemporâneo “designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em alguma narrativa mestra da arte, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos”. (DANTO, 2006, p. 13)

De forma semelhante, também distinguindo arte *contemporânea* de toda e qualquer produção realizada no momento presente, Anne Cauquelin (2005) diz não se tratar “de arte contemporânea no sentido estrito do termo – a arte do agora, a arte que se manifesta no mesmo momento e no momento mesmo em que o público a observa”. A autora faz uma distinção entre arte

contemporânea e arte atual: “É atual o conjunto de práticas executadas nesse domínio, presentemente, sem preocupação com distinção de tendências ou com declarações de pertencimento, de rótulos”. (CAUQUELIN, 2005, p. 11)

Sobre a estética dos trabalhos, Danto (2006, p. 15) afirma que o contemporâneo é “um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de impecável liberdade estética”, não havendo mais limite histórico, sendo tudo permitido. Assim, tudo pode vir a ser arte, dependendo da intenção do artista e da compreensão sobre seu trabalho pelas instuições e agentes culturais que o definem e legitimam. Outro autor que aborda sobre o reconhecimento e a materialidade das obras contemporâneas, é Michael Archer (2001). Segundo ele:

não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material da arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas. Hoje existem poucas técnicas e métodos de trabalho, se é que existem, que podem garantir ao objeto acabado a sua aceitação como arte. Inversamente, parece, com frequência, que

pouco se pode fazer para impedir que mesmo o resultado das atividades mais mundanas seja erroneamente compreendido como arte (ARCHER, 2001, p. IX).

São com estes norteadores que a pesquisa entende os trabalhos abordados como de arte contemporânea, tendo sua inserção no cotidiano e compreendendo o processo e seu desenvolvimento como meios em que os trabalhos acontecem. Compreensão possível após as trocas efetuadas nos espaços em que passei, seja nos expositivos de arte, seja nas discussões no curso de graduação em artes visuais, ou mesmo na vivência do cotidiano, ao diferenciar quando uma ação pode ser um trabalho artístico ou simplesmente um acontecimento do viver.

O trabalho teve como ponto motivador a relações silenciosas estabelecidas através dos espaços, fazendo um recorte de abordagem do objeto roupa, compreendido como um elemento significativo para a composição da imagem que cada indivíduo exhibe ao transitar pelos lugares. Essas relações foram fundamentais no meu entendimento como sujeito e mundo e me provocam um olhar mais cuidadoso sobre o ambiente ao meu redor. Através deste olhar, compreendi que *conversas* poderiam ser estabelecidas sem troca de palavras e, até mesmo, sem conhecer o outro,

encontros efetuados através de mensagens transmitidas pelas imagens que disponibilizamos no mundo e na abertura de olhar para percebê-las.

As refeições no Restaurante Universitário (RU) da UFES foram imprescindíveis para essas *conversas*, tendo em vista que as realizava duas vezes por dia e na maioria das vezes “sozinho”, possibilitando um tempo generoso para a observação do espaço e suas relações. Foi através destas experiências que percebi o quanto as pessoas “conversavam” através de suas imagens, considerando que ao nos vestimos temos ciência de que seremos vistos e, assim, transmitiremos mensagens que serão potencialmente recebidas pelos outros. Há, assim, um tipo de troca.

Com estas *conversas*, percebi o quanto as pessoas atribuíam usos distintos para as roupas: como forma de resistência, abrigo, como identidade, proteção, distanciamento, abertura, acessibilidade... E assim, comecei a compreender um pouco melhor os usos e as relações atribuídas em diferentes momentos às minhas próprias roupas. Percebi a transição do uso da roupa como *esconderijo* para *camuflagem*. A princípio parecem ser a mesma coisa, tendo o desaparecimento como algo em comum, entretanto, ao se esconder há uma retirada da presença nos espaços,

enquanto ao se camuflar habitamos estes lugares, preenchendo-os, mas com um desígnio de imperceptibilidade aos olhos alheios, se tornando imagem do lugar. Assim é que começa o estudo sobre as trocas entre os sujeitos e as trocas que demarcam as mudanças dos vários sujeitos que já fomos e somos.

A escrita se integra na pesquisa a partir da discussão do *vestir*, considerando como podemos vestir algo além da roupa, objeto diretamente relacionado a tal gesto. Meu encontro com tal ideia veio a partir de uma palavra de origem guarani e o falecimento do meu irmão, processo concomitante à pesquisa. A palavra em questão é *ñe'ẽ monde*, que significa *vestir a palavra*. Levei um tempo para compreender o que vestir uma palavra poderia significar, até me encontrar com a *morte* e o *luto*. Fenômenos presentes em nosso cotidiano e que nos são contados desde a tenra infância, porém, só pude compreender o que cada palavra significa ao presenciar a morte e depois o processo de luto, relacionado ao meu irmão.

Enterrar dois avós, uma madrinha querida, ou outros conhecidos, nada foi semelhante com o que vivi este ano. Hoje percebo que as experiências anteriores foram como ver uma peça de roupa na vitrine: as vejo, tenho noção da

dimensão, materialidade, cor, textura. Sei descrevê-las, achando que as compreendo, mas por fim, só sei isso. Hoje, sei o que é morte, senti sua textura sobre minha pele, seu peso e materialidade. Sei como influencia o movimento do meu corpo e agora percebo que ela pode ter diversas formas, talvez o aspecto de um terno, vestido de noiva ou roupa de banho. E assim foi com a palavra luto, sempre me marcando mais como uma relação estética e comportamental, do que um efeito sobre o corpo. Talvez este efeito seja fruto de uma cultura mas, mesmo fazendo parte dela, conhecendo seus símbolos mesclados de culturas distintas em um país colonizado, só pude sentir ao vesti-la.

Com todo este processo sendo vivenciado, dois trabalhos projetados no início da pesquisa que se relacionavam diretamente com a roupa, não foram possíveis de serem executados. Por outro lado, recorri a trabalhos que já estavam acontecendo, mas que não planejava abordar inicialmente, o que somou um caráter processual e incluiu a pesquisa da própria *escrita* na investigação, tendo em vista que os trabalhos envolvem a *escrita* e acontecem junto ao processo. Desta forma, são incorporados à pesquisa: [...] *fragmentos frágeis* [...], [...] *fantasma* [...] e *Cartas para Valerie*, contendo à escrita, junto à [...] *vestes* [...], *sem título*

[tentativas], [...] *despir* [...] e [...] *presença* [...], relacionados ao vestir e ao espaço.

Junto à pesquisa escrita estão presentes múltiplos dos trabalhos levantados: um adesivo da intervenção [...] *fantasma* [...] e três marca-páginas em acetato transparente com fotos de registro do trabalho; um marcador de presença e uma impressão sobre tecido ornado com crochê, da série [...] *presença* [...], e uma carta de *Cartas para Valerie*.

O Trabalho de Conclusão de Curso está dividido em quatro partes: a primeira envolve um estudo sobre o gesto *vestir*; a segunda relaciona tal gesto à escrita; a terceira e a quarta discutem o gesto como um espaço de troca, este em duas instâncias, no capítulo 3 como demarcação de mudanças do indivíduo e, no capítulo 4, como troca entre sujeitos.

No primeiro capítulo, o gesto do *vestir* é discutido por meio da *Teoria Geral dos Gestos* de Vilém Flusser (2014), fazendo uma aproximação por meio da discussão do gesto do vídeo e do gesto da escrita para analisar o trabalho [...] *vestes* [...], que se utiliza do vídeo e da troca de roupa como disparadores da questão do vestir. O trabalho *Círculo mágico* de Rosângela Rennó auxilia nesta análise, através da discussão sobre três instâncias narrativas presentes em seu trabalho, relacionado ao acervo da Fundação Eva Klabin. O

trabalho *Red Weight*, da artista Áiene Phillips é discutido para o estudo das peças de roupas e sua relação com uma dimensão imaterial de histórias, ideias e experiências. Em seguida, discuto o processo do *vestir* por meio do trabalho *sem título [tentativas]*. Finalizo o capítulo discutindo a inserção da escrita no vestir através da análise de Ricardo Basbaum sobre os *Parangolés* de Hélio Oiticica.

Vestir a escrita é abordado no segundo capítulo, discutindo os trabalhos [...] *fragmentos frágeis* [...] e *Cartas para Valerie*. Para a análise do processo de ambos, utilizou-se do texto de Michael Foucault (2004), *A escrita de si*. No primeiro há uma aproximação com o *hupomnêmata*, “caderno de anotação” dos gregos antigos, utilizados como meio de estabelecer uma relação de aprendizagem consigo mesmo. No segundo trabalho, a discussão é voltada para a *correspondência*, meio pelo qual estabelecemos um exercício de escrita que envolve o outro, na medida em que escrever para alguém é um exercício de se mostrar, ou seja, fazer escolhas que denotam uma constituição de si. No presente capítulo também é abordado o trabalho de Fran Favero, discorrendo sobre a constituição de si através dos outros, trazendo o *vestir a palavra* e as relações fronteiriças, em que a constituição do sujeito é mobilizado por outras culturas.

O terceiro capítulo discute a troca de si, adotando a roupa

como demarcador do sujeito e sinalizador de um espaço de troca. Para isso, adotamos o conceito de *espaço* de Michel de Certeau (2003), presente no livro *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. O trabalho [...] *presença* [...] é abordado na discussão do espaço, bem como a ideia do sinalizador das trocas efetuadas, fazendo uma aproximação com o espaço de troca possibilitado pelas roupas e o gesto do vestir. A discussão faz uso de alguns trabalhos de Lygia Clark, acionados pelo vestir como as *máscaras sensórias*, *O eu e o tu e Cesariana* e de Leonilson, como *El puerto* para discutir a roupa como demarcador de si no trabalho [...] *despir* [...].

A trocas efetuada entre os sujeitos por meio da roupa é discutida no quarto capítulo, compreendendo esta troca como uma relação de *encontro*, definida por Gilles Deleuze (1998) como uma relação de “dupla captura”, em que somos atravessados pelos outros de forma a nos possibilitar um tornar-se outro. Os trabalhos artísticos aqui abordados elucidam essas relações através dos seus processos, como a arquitetura dos sentidos envolvida nos *Costumes* e *Novos costumes* de Laura Lima. Na relação de atravessamento através da escrita, com meu trabalho de intervenção urbana [...] *fantasma* [...], e da videoinstalação *História antiga* de Laura Erber, ambos se apropriando de textos da poetisa Alejandra Pizarnik. E em encontros possibilitados através

de trabalhos que trazem uma ruptura no cotidiano, como *A woman needle* de Kinsooja, em que se propõe a ficar imóvel em ruas movimentadas de metrópoles e *White Face and Blonde Hair* de Renata Felinto, em que a artista aborda questões raciais e de classe através da imagem gerada pela inserção dos códigos visuais pertencentes a um padrão estético de pessoa branca no seu corpo de artista negra.

Por fim, faço um relato da minha trajetória levantando as experiências de trocas vivenciadas nos diferentes espaços em que passei, como estágios obrigatórios, salas de aula, programas de bolsas como o *Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência* (Pibid) e *Residência pedagógica*, participação em pesquisas como o *Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica* (Pivic) e no grupo de pesquisa *Entre*. Aproximando a pesquisa artística realizada e abordada neste Trabalho de Conclusão da minha formação como profissional da área de arte/educação.

O VESTIR

Em 2017 projetei uma peça para a disciplina de Pintura I que cumpriria a função de uma segunda pele. A ideia era criar uma peça que cobriria todo meu corpo sem deixar nenhuma parte de pele visível, incluindo meu rosto. Para a confecção da peça foram utilizadas como moldes uma calça legging e uma blusa justa com gola rolê, pertencentes a minha mãe, que me couberam mesmo possuindo numeração maior que a minha. Finalizada, esta segunda pele se constitui em duas partes: uma peça inteiriça para o corpo (com costura frontal e traseira, com abertura de zíper nas costas iniciando do pescoço até a altura da cintura) e uma pequena peça que cobre a cabeça (com costura frontal, dividindo-a em duas partes, lado esquerdo e direito).

O material adotado foi uma malha num tom de cinza claro. A cor foi escolhida para não fazer referência a nenhum tom de pele existente, se aproximando de uma pele de manequim, suporte que recebe a escolha do outro em sua composição indumentária. Depois de vestida, pretendia pintar e bordar, fazendo inscrições, manchas e desenhos visando posteriormente retirá-la e expô-la. Tinha como referência as peles tatuadas do colecionador japonês Masaichi Fukushi, que acordava com seus pacientes a retirada de suas peles após o óbito.

Embora o projeto de intervenção direta na pele costurada não tenha sido realizado, utilizei a peça em outros trabalhos. Iniciei com uma pequena experimentação em fotografia, que resultou em três imagens. Nessas imagens abordei o desenvolvimento do indivíduo, fazendo uma metáfora com o processo de ecdise², que é a troca de pele para alguns animais e troca do exoesqueleto para algumas espécies de inseto. A partir de então, a relação entre essa segunda pele vestida que representava uma pele como parte compositiva do sujeito, passou a ser objeto de investigação, incluindo outros dois objetos de pesquisa: a roupa e o gesto do vestir.

Em 2018 realizei uma vídeoperformance intitulada [...] *vestes [...]*, para a disciplina de *Vídeo I* abordando diretamente estes dois temas. Com duração de 12 minutos e em um único plano, vestido desta segunda pele, realizo uma sequência de trocas de roupas que se encontram em uma pilha diante de mim. Estas peças fazem parte de um acervo pessoal, resultado de presentes que me foram direcionados e roupas antigas não mais utilizadas. Mesmo com numeração equivalente ao meu corpo e podendo vesti-las com caimento, estas peças não mais me cabem, o que ocasiona uma busca angustiante de trocas e experimentações.



Figura 1: Stills de [...] vestes [...].



No decorrer do vídeo, há uma busca por novos usos dessas roupas, como aludido ao vestir uma calça vermelha pelos braços e o envolvimento de outra calça ao redor do pescoço, utilizando-a como um cachecol. Nestes gestos demarca-se uma tentativa de outro uso para essas peças. A sequência é finalizada com o desaparecimento parcial da minha imagem junto à pilha, que completo ao deitar e sobrepor várias peças sobre minha figura, restando poucos vestígios da minha imagem no vídeo.

O vestir há muito está presente em nossa sociedade, até mesmo antes da formação desta como a compreendemos. Em achados arqueológicos já haviam agulhas feitas de ossos desde o Período Paleolítico, ligando a costura à vestimenta e adereços. Em seu livro *Gestos*, o filósofo Vilém Flusser (2014), afirma que podemos compreender como “instrumentos” objetos que foram produzidos para cumprir um propósito determinado. Estes propósitos não são os nossos, e sim dos responsáveis por sua produção, pois estão informados em tais objetos. Desta forma, para o autor, estes instrumentos são imperativos e modelam nosso comportamento.

Podemos atribuir à roupa este caráter de instrumento imperativo, ou seja, seu uso já está programado, assim

como a cadeira nos direciona ao gesto de sentar e a cama ao de dormir. E em decorrência a este objeto imperativo roupa, temos o gesto do vestir, que pelos mesmos motivos de seu objeto originário, pode ser atribuído como gesto imperativo, pois já carrega consigo uma atribuição prévia.

Flusser (2014) defende que novos objetos podem fugir a esta sentença dos instrumentos imperativos, pois ainda não têm consolidado seu uso e podem, ainda, experimentar novas finalidades para qual foi criado. Flusser situa o vídeo como um destes instrumentos novos, apresentando que seu propósito inicial foi servir à televisão, permitindo um maior controle do que era transmitindo. O autor discorre também sobre seu caráter epistemológico que apresenta, especula e filosofa sobre algo. Como instrumento novo, o vídeo constitui-se da fascinante carga de exploração de novos usos e, com isso, rompe com seus objetivos projetados a priori, permitindo adquirir novos gestos como os do filme, textos, das composições musicais, da escultura e da filosofia. Desta forma, ao atribuímos usos distintos aos já informados pelos objetos imperativos, subvertemos o propósito dos responsáveis pela sua criação. Assim, “desviá-los é libertar-se”.

Utilizo a linguagem do vídeo que possibilita assimilar gestos de outras linguagens, pois o gesto em vídeo já representa, em parte, a troca do gesto original (ação no mundo). Permitindo assim, a observação de gestos antes não observados, o que propicia uma abertura para o descobrimento de uma nova forma de existência, neste caso através do vestir. E por meio das repetidas trocas de peças presente no vídeo, busco propiciar um momento de subverter a funcionalidade do gesto do vestir, desdobrando assim, para repensar a construção social envolvida nas roupas e nos indivíduos que as vestem. Bem como novos usos para o vestir.

O trabalho *Círculo mágico*, (2014 – 2016), da brasileira Rosângela Rennó, contribui na discussão sobre o acervo de roupa que adoto. Com 27 minutos de duração, a artista utiliza da linguagem do vídeo para recriar o *site-specific*, realizado em 2014 na casa/museu da colecionadora Eva Klabin, no Rio de Janeiro. Dispostos em pontos específicos da residência, em um circuito previamente estabelecido, quatorze obras do acervo da fundação “conversam” com o visitante através de dispositivos acústico-luminosos. Dentre as peças estão pinturas, esculturas e objetos, até mesmo os sapatos da proprietária.



Figura 2: stills de *Círculo mágico*.

Rennó utiliza de narrativas para dar voz às obras e podemos identificar três instâncias destas falas. A primeira no que diz respeito à iconografia que a obra representa, no caso da estátua de Maria Madalena ela discursa sobre sua iconografia e o mito que a envolve; a segunda instância está presente na materialidade da obra, no mesmo exemplo, a personagem comenta a idade da peça, com seus mais de setecentos anos, e não de sua iconografia; e por fim, a terceira concerne sobre a relação com a antiga proprietária, discorrendo sobre usos e questões de gênero que aproximam estas duas personagens.

Proponho uma análise do trabalho [...] *vestes* [...] a partir das três instâncias narrativas presentes em *Círculo mágico*: a iconográfica, a da materialidade e a do uso. Sabendo que as três instâncias se misturam e que sua identificação tem por finalidade auxiliar a análise.

Ao investigar a primeira instância podemos relacionar as questões envolvidas com a forma de cada peça. Na pilha encontram-se peças direcionadas e compreendidas como masculinas, com corte e modelagem para este gênero. As calças, camisas e bermudas também podem atestar uma faixa etária específica, contemplando jovens adultos, e o pertencimento a determinados grupos.

Na segunda instância, com relação à materialidade, podemos pensar na produção destas peças e sua relação com o mercado da moda contemporânea, com o barateamento das roupas e a lógica de consumo *fast fashion*. Estas condições de produção e consumo possibilitam um presentear sem cuidado na averiguação da relação da peça e do sujeito que usará a roupa, pois sua aquisição e descarte se tornam mais fáceis quando comparadas a outros momentos históricos.

Podemos exemplificar a terceira instância no trabalho de Rennó, indagando sobre a relação de uso do objeto e seu proprietário, através da voz ficcional de um par de sapatos de Eva Klabin. Segundo ele próprio, que narra sua história, os sapatos nunca foram usados por uma provável impossibilidade do uso, seja em decorrência da idade ou até mesmo pelas intenções que levam alguém a fazer compras. O par de sapatos discorre sobre sua aquisição e transporte e, ao citar o motorista Ciro, nos permite pensar sobre os gestos interligados aos calçados, como o passar (de passos) e o deslocar. Já o acervo adotado em [...] *vestes* [...] é composto por peças que me foram dadas e que não são trajadas por mim, pois não me cabem. Este não caber difere do caber enquanto medidas corporais, tendo em vista que tais peças possuem dimensões e numerações que

atendem ao meu corpo. Neste caso, elas não cabem por não se adequarem a minha pessoa, por não atenderem aos meus gostos e posicionamentos de vida no momento presente. Elas demarcam assim, uma projeção do outro sobre mim e também de um espaço-tempo em relação ao meu desenvolvimento.

Sem o gesto diretamente ligado a ele, o objeto não cumpre seu propósito como instrumento imperativo, assim como as roupas de meu acervo que não são vestidas no cotidiano e o par de sapatos de Eva Klabin. Entretanto, o não uso é distinto nos dois casos: enquanto o meu é uma escolha, o de Eva Klabin provavelmente decorre de uma impossibilidade ou uma finalidade outra, atribuída à compra. Portanto, ao vestir as peças no vídeo, eu ressignifico o gesto do vestir, atribuindo um uso e gesto artístico, que busca refletir sobre tal gesto.

Pensando nesta relação com os outros, recorro ao trabalho *Red Weight*, da artista Áiene Phillips. Ao vestir uma saia constituída de 600 peças de roupas vermelhas, a artista percorre pelo centro de Cracóvia em uma performance que dura uma hora.



Figura 3: registro fotográfico de *Red Weight*.

Todas as peças utilizadas pela artista são usadas e em tons de vermelhos, possuindo diversos materiais e texturas, criando um grande impacto monocromático por onde ela passa e provocando o estranhamento no olhar dos cidadãos presentes no trajeto. O conceito central da performance é discutir a tensão entre a enorme dificuldade da execução da tarefa numa tentativa de obter sucesso, visto que tal emaranhado de roupa traz consigo um enorme peso e dificuldade na locomoção. Assim, a performer se propõe a andar lentamente e de forma digna mesmo com a

dificuldade embutida em tal ato, tendo como resposta a comoção das pessoas presentes que criam uma corrente humana para auxiliá-la na ação.

A imagem produzida pela performance artística, segundo Phillips, é uma metáfora do peso da experiência vivida, podendo ser bela e árdua, elaborada e opressiva. A artista afirma que “carregamos o peso de todas as nossas memórias, sonhos e bens acumulados ao longo da vida, mas que não precisamos fazê-lo sozinhos” Phillips (2013). Abordo este trabalho para pensar nos outros aspectos que o gesto do vestir foi associado com o tempo, aqui podemos notar como a roupa está associada à experiências, ideias, histórias, à coisas de caráter imaterial. O vestir também está associado ao imaterial, visto que este gesto possui uma relação direta com o objeto roupa. Deste modo, podemos compreender que vestimos outras coisas além das roupas, como ideias, histórias e conceitos.

A relação entre esta imaterialidade citada e o vestir, pode ser exemplificada ao ouvir a expressão popular “vestir a camisa”, com variações dependendo do contexto em que é citada, como camisa da empresa ou do time. Aqui percebemos que vestir a camisa vai além de uma peça de roupa, pois tem por intuito vestir uma série de

comportamentos e atitudes, aderir a um conceito ou uma ideia. Podemos compreender outra expressão que utiliza gesto semelhante, o do despir. Quando dizemos “nos despir de tudo” nos referimos ao desprendimento de preceitos e preconceitos, ultrapassamos o universo da roupa e novamente vamos de encontro a objetos imateriais, conceitos e relações.

Citar o gesto de despir é interessante, pois este evidencia a natureza do gesto de vestir. Se, de forma simplificada, entendemos que o despir faz alusão a retirada de peças de roupa, o vestir se refere à adição. Portanto, o vestir tem uma natureza de sobreposição, adicionando peças, camadas a um corpo. O que também confere com a imaterialidade das ideias.

Assim, ao vestirmos algo, acrescentamos camadas, sobrepomos peças ou conceitos sobre o indivíduo. Historicamente a roupa está ligada a dois principais usos, o primeiro como proteção, principalmente contra as intempéries, e o segundo como agregação de valor, utilizado de forma recorrente para distinguir hierarquias e funções entre componentes de um mesmo grupo. Tais funções se mesclam, ao utilizarmos um determinado casaco nos protegemos do frio ao mesmo tempo em que também

nos diferenciamos como indivíduos e grupos. A busca pela diferenciação como indivíduo e/ou o pertencimento a um grupo, demarca uma forma de expressão, de estar no mundo, que vai além dos dois usos anteriormente citados.

Esta diferenciação como expressão se distingue da diferenciação por exclusão, ligada a um dos primeiro usos da vestimenta que é agregação de valor, adquirindo formas distintas a depender do contexto, considerando suas normas e sistema econômico e social. Assim, o uso da roupa como expressão se apresenta de forma limitada, seja por sistemas sociais existentes que castram e moldam os sujeitos, ou por exclusão financeira que impossibilita a escolha e aquisição de peças. Considerando estes fatores, ainda há sujeitos que vão contra o sistema imposto utilizando a roupa como um espaço de resistência, fazendo do vestir um gesto de subversão. Como exemplos, temos os indivíduos que mesmo não podendo escolher suas roupas, modificam as peças que possuem expressando sua singularidade; e os indivíduos que não se percebem em um papel de gênero definido pela sociedade, utilizando vestimentas independente dos gêneros a eles atribuídos.

Ao considerar o uso do vestir associado à expressão, percebemos que sua natureza de sobreposição, que

esconde um corpo ou partes dele independente de seu fim, também carrega consigo um caráter expositivo. Ao presumir que o vestir está ligado às escolhas de indivíduos, pontuamos que esta escolha não se dá de forma ingênua e livre a depender apenas do sujeito, mas considera o contexto ao qual ele está inserido. Portanto, ao vestirmos, escolhemos expor ou omitir algo, tanto no âmbito individual quanto do coletivo.

Neste ponto, faço uma aproximação entre o gesto do vestir e o da escrita, e o desenvolvimento de ambas no decorrer do tempo. Para Flusser, em sua essência “o gesto de escrever não é construtivo, mas penetrante. Não cobre a superfície, entra nela” (FLUSSER, 2014, p. 99). O autor diz que o texto escrito é in-scrição, mesmo que atualmente seja sobre-scrição, realizando um desenvolvimento histórico da origem da escrita ocidental pelos mesopotâmicos, que ao arranhar a superfície mole de tijolos de barro com varetas pontudas dão origem ao escrever ocidental. Posteriormente, nossa cultura começou a utilizar tintas sobre superfícies como papel, criando uma relação de sobre-scrição que, entretanto, não anula a natureza de in-scrição do gesto. Portanto, “querer penetrar superfícies é a tendência daquilo comumente chamado “pensamento”.

Em vista que a vestimenta está inserida em um contexto social e que por consequência nossos gestos são reflexos dele, o vestir também é gesto penetrante, inserindo no indivíduo códigos da sociedade que habita. Junto ao seu caráter construtivo, que se apropria de algo já existente para criar algo novo, podemos entender que vestir realiza uma construção bidirecional. Ao sobrepor um corpo e expor um pensamento também expõe um corpo que inscreve um pensamento/ideia. Portanto, se realiza de dentro pra fora e de fora para dentro.

O trabalho *sem título [tentativas]*, foi realizado concomitantemente à [...] *vestes [...]* em 2018 e também utiliza a segunda pele como peça central. Um vídeo 10min50s, com enquadramento horizontal e plano fixo, exhibe minha cabeça até parte superior dos ombros. Mantendo-me parado no canto direito, vestido com esta pele em tom de cinza claro que também cobre meu rosto, inicio uma série de expressões faciais. A visualização desses movimentos faciais sofre interferência por conta da peça vestida, impossibilitando a identificação das expressões. Estas foram baseadas em um exercício de desenho contendo distintas expressões faciais. De início, comecei de forma sutil, me aproximando de expressões que utilizamos no cotidiano. Com o decorrer do vídeo, fui

exagerando e marcando mais os traços, me aproximando de um caráter mais dramático e teatral. Esta transição ocorreu pela dificuldade que tive em diferenciar certas expressões, como surpresa e espanto, ou satisfação e alegria.

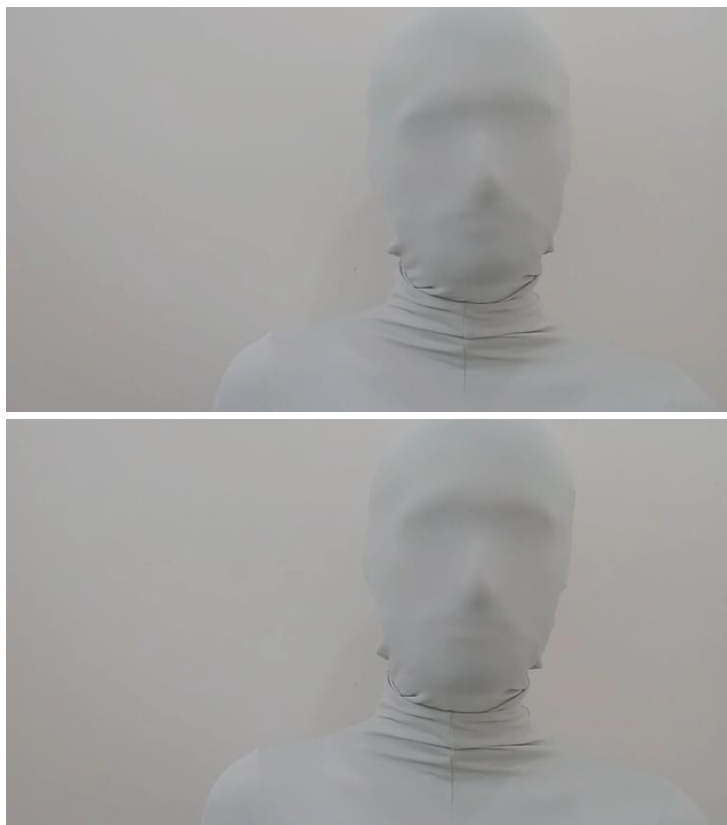


Figura 4: Stills de *sem título* [tentativas].

Recorri à estes estudos pelo carácter caricato, me auxiliando na execução variada de expressões. O ponto de partida era retratar minha dificuldade de expressão, com tentativas frustradas de comunicação e a constante impressão de não estar sendo eficiente na ação. Ampliando minha interpretação para além de uma experiência pessoal, acredito que a figura gerada pela videoperformance possa representar muitas pessoas, ou até mesmo o ato de se expressar e toda a complexidade que envolve quem emite e quem interpreta uma forma de expressão. Neste trabalho, a relação que envolve o vestir com o emergir e o imergir, aqui abordado pelas expressões abaixo da vestimenta, traz questões das mensagens e da construção de uma expressão que acontece na troca com o outro. Sendo construída na medida em que se expressa algo interno, mas que também é moldado por fatores externos, como a reação dos receptores das mensagens.

Tanto em [...] *vestes* [...], em que a ação das trocas de peças era prejudicada pela redução do tato e da visão, quanto em *sem título [tentativas]* em que a veste impossibilita a identificação das expressões realizadas, a segunda pele se aproxima das características imperativas do vestir. Por ser um gesto antigo, o vestir já nos embute o seu propósito, modelando nosso comportamento e nos distanciando de

atribuir novos usos. Ao utilizar uma calça como cachecol e executar uma série de expressões faciais por debaixo de uma roupa/pele, proponho uma reflexão sobre este gesto imperativo e, assim como aponta Flusser, pensar os modos e maneiras pelos quais existimos no mundo.

As obras do artista brasileiro Hélio Oiticica são marcadas por forte presença de palavras e textos, seja como elementos inscritos nas superfícies e estruturas de objetos, seja como elaboração reflexiva sobre o processo. Seus trabalhos estão sempre envoltos por uma potente teia conceitual, que experimentamos ao participar das obras ou ao nos defrontarmos com textos, poemas ou palavras de ordem, estampadas em parangolés, estandartes, bandeiras ou dentro de bólides. Desta forma, é possível abordar sua produção plástica e textual como uma só atividade, estando as obras inter-relacionadas a sistemas de títulos, gêneros e ordem conceitual. De modo que a escrita não tenha como objetivo “ilustrar” ou “explicar” para o outro, conforme aponta Ricardo Basbaum (2007) no texto *Migração das Palabras para a Imagem*.

Dentre os trabalhos de Oiticica encontram-se os *Parangolés*, que são peças confeccionadas em diversos materiais para serem vestidas. O trabalho se inicia a partir de 1964 e tem

por intenção ampliar a participação do público, à medida que o trabalho só acontece a partir do movimento gerado pela pessoa que veste a peça, não se restringindo assim, apenas ao manuseio de um objeto. Ao movimentar as peças constituídas por panos coloridos, Hélio Oiticica desloca a compreensão do que seria artista e obra, entendendo que a obra só acontece com a participação do outro e que sua posição passa a ser de um incentivador ou propositor da criação. O *parangolé* também se mostra como importante peça na experimentação do artista com a cor e o espaço, apresentando fusões de cores, estruturas, palavras, sons e movimentos.

Segundo Basbaum (2007) ao inserir as inscrições em seus *Parangolés*, Oiticica “propõe ‘o interfluxo entre dois modos de participação: ‘vestir’, no qual a pessoa explora, corre ou dança na capa para seu próprio prazer, e ‘ver’, onde outros absorvem a mensagem projetada por esta veste-enunciado”. Percebemos que o trabalho vai além de inserir palavras numa vestimenta, ele carrega consigo as características do vestir como gesto penetrante e construtor.



Figura 5: Registros fotográficos de um *Parangolé*.

O caráter bidirecional do vestir se faz presente na ativação do *Parangolé*, o indivíduo ao vestir a peça e se movimentar realiza um gesto penetrante acionado pelo objeto, ao mesmo tempo em que seu movimento livre expõe um gesto construtivo ao compor junto à peça. Basbaum afirma que “as diferentes frases incorporadas à estrutura das capas funcionam como sinalizadores, voltadas para a interligação do corpo individual e do copo coletivo, estabelecendo ora uma vocação individual [...], ora coletiva” (BASBAUM, 2007, p. 39) – o que aproxima a obra dos aspectos sociais envolvidos no vestir. Assim, Oiticica vai além do que apenas inserir frases em seus *Parangolés*, ao acrescentar a dimensão verbal (escrita), o “assistir’ também compreende o gesto de ver-ler enquanto ação corporal”.

Vestir uma roupa já escrita é diferente do que escrever em uma. Utilizando uma peça já escrita não fazemos outra coisa senão executar a função de um objeto programado, ou seja, um objeto com uso imperativo que possui sua função por quem o projetou e o confeccionou. Vestir a escrita possui outras dimensões: a de quem escreve, a de quem lê e, ainda, a relação que cada indivíduo terá com ela.

Ao adicionarmos a escrita em roupas, in-screvemos em sua superfície e, portanto, atribuímos a ela um forte caráter de pensamento. Para quem executa o gesto da escrita é somado o gesto de como essa escrita é realizada, seja por bordado, estamperia, dentre outros. Ao vestir a peça, vestimos a escrita, vestimos o pensamento e possibilitamos aos outros ver a escrita de forma diferente dos outros suportes, pois ao vestirmos as palavras trazemos com ela o caráter de construção do gesto vestir e compomos o mundo inscrevendo-o ao percorrê-lo.

VESTIR A ESCRITA

Em nossa sociedade somos apresentados a escrita desde tenra idade, sua prática está diretamente ligada a nossa constituição, seja em sua prática ou em sua leitura. Seus usos se dão de variadas formas a depender de cada grupo, sujeito e, até mesmo, do momento em que cada sujeito se encontra. Utilizamos as palavras para definir ideias, situações, momentos, lembranças, dentre outros. A escrita nos permite acessos e, com o seu gesto de inscrição, uma elaboração do sujeito.

Abaixo segue uma receita de [...] *fragmento frágil* [...], uma proposição artística que possui como intuito criar uma ruptura no cotidiano, considerando as características da escrita elencadas acima.

Receita de um [...] *fragmento frágil* [...] para porção individual:

Ingrediente ou material necessário:

- um caderno de registro de pensamentos, leituras e experiências, também podendo ser um diário;
- ovos;
- canetas com pigmento comestível;
- necessidade ou abertura para encontro e/ou reencontro;

- abertura para um “vir a ser”, um tornar-se outro.

Modo de preparo:

- com o caderno em mãos, comece a folheá-los, indo de encontro com um *eu* de outro momento, este podendo estar representado através de palavras próprias ou por aprendizados e ensinamentos de terceiros, como citações;
- identifique na escrita um espaço-tempo que você deseja se reencontrar, separe-a;
- escolha um fragmento desta escrita ou, se achar cabível, compreenda um determinado registro como um fragmento de um conjunto maior, assim o primeiro pode ser uma parte de um registro, e um registro pode ser compreendido como uma parte de um todo;
- permita-se um encontro com a pessoa que você foi nesta escrita, se necessário busque ativar memórias do momento em que ela foi realizada;
- com o pigmento comestível transcreva o texto para a casca do ovo. Caso o texto seja grande, use mais de um ovo. É importante que o pigmento seja comestível, pois a casca

do ovo é uma superfície porosa, então um pigmento tóxico não é interessante neste momento, já que pode intoxicar este alimento, e posteriormente a pessoa que o venha consumir;

- após escrito, coloque o(s) ovo(s) na geladeira ou no recipiente de guarda para o uso;
- siga com sua vida sem se preocupar com o uso imediato do fragmento de escrita;
- deixe que um novo encontro aconteça através deste fragmento criando uma fragilidade em sua rotina, permita o encontro dos vários sujeitos presentes neste espaço possibilitado por este evento, seja o do passado, o do presente e o que vem a se tornar – este não tendo relação com o futuro distante, mas com o presente que a todo o momento acontece;
- rompa a escrita;
- e siga com sua vida.

A receita pode render momentos de:

- encontro;
- reencontro;
- ruptura;
- construção;
- reconstrução.

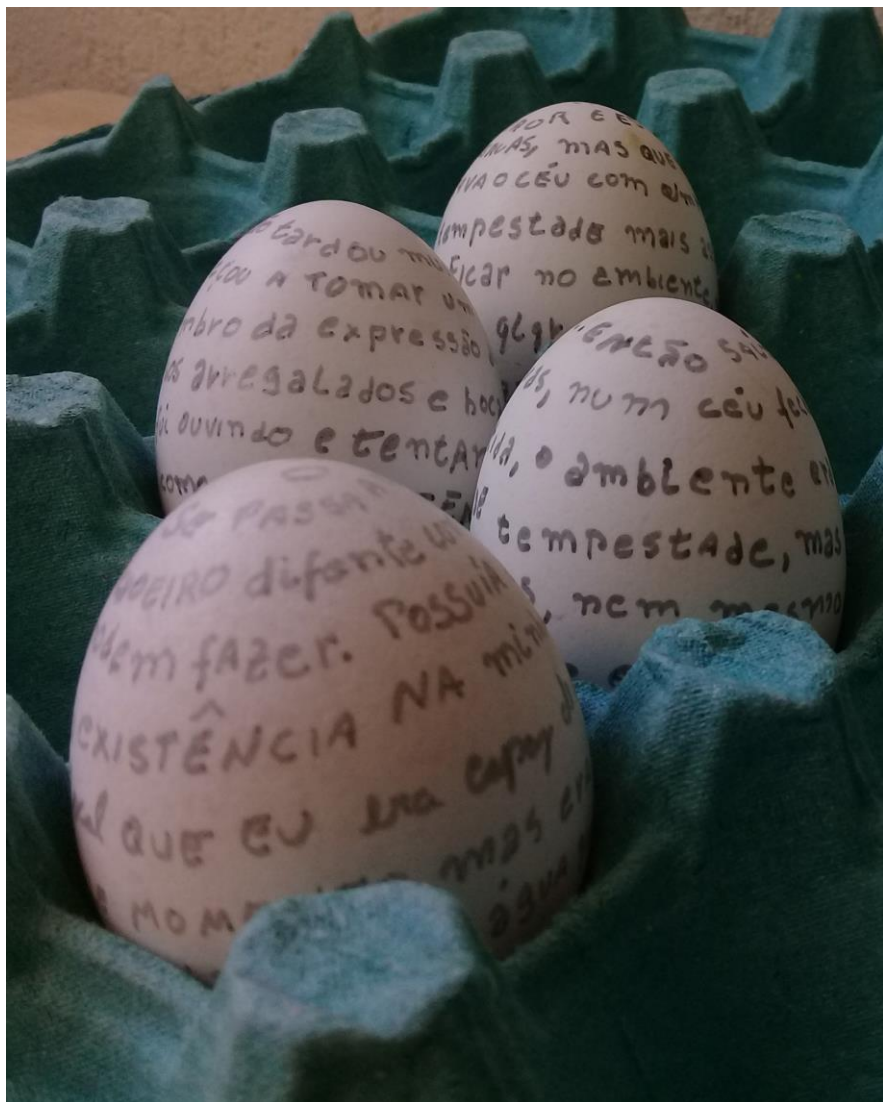


Figura 6: Registros de [...] fragmentos frágeis [...]

A série [...] *fragmentos frágeis* [...] indicada através da receita acima, foi iniciada no ano de 2018 e tem por intenção a criação de um momento de ruptura com o presente através do encontro com os sujeitos que fui/sou em vários tempos. Tem como ponto de partida, revisitar antigos registros que sinalizam os ensinamentos existentes no decorrer da vida do indivíduo que os escreve, aprendizados que nem sempre são assim compreendidos mas que, ao visitá-los novamente, possibilitam a compreensão dos acontecimentos e da forma como eles nos compõem como os sujeitos que somos hoje.

A composição/corpo deste trabalho se aproxima dos *hupomnêmata*, utilizados por alguns gregos a fim de registrar citações, fragmentos de obras, situações vividas, pensamentos ouvidos ou reflexões que vinham à mente. O filósofo francês Michel Foucault (2004) aponta que estes registros “constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores”, não devendo ser considerados apenas como simples suportes para memória. Mas sim como material para execução de exercícios freqüentes como “ler, reler,

meditar, conversar consigo mesmo e com outros etc” (FOUCAULT, 2004, p. 147).

[...] fragmentos frágeis [...] propõe este exercício de reflexão também compreendendo estes outros como integrantes do nossa construção como sujeitos, assim podemos pensar que em cada espaço de tempo vivido funciona como um espaço de formação para o *eu* do tempo posterior. Revisitar tais tempos através da escrita nos possibilita aprender com estes fragmentos espaciais de “*eus*” existentes em nossa composição. E, como os *hupomnêmata*, tem como objetivo “fazer do recolhimento do logos fragmentário e transmitido pelo ensino, pela escuta ou pela leitura um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo mesmo tão adequada e perfeita quanto possível”. (FOUCAULT, 2004, p. 149)

A prática de *[...] fragmentos frágeis [...]* acontece no espaço doméstico, de forma sutil, e no contexto de minhas experiências, possibilitou superar situações pelas quais eu passava, que teve sua elaboração facilitada através desses reencontros que tive com *eus* do passado. Estes reencontros por vezes propiciavam encontros com sujeitos que não imaginava terem existido e que, através destes

fragmentos, pude conhecê-los e entender um pouco melhor o presente.

Neste processo, a ruptura com a rotina acontecia na forma de leitura e busca nos cadernos de registros, na sua maioria feita no período noturno. E no desvio e produção de pensamento gerado após a leitura dos fragmentos de textos, tanto no caderno como nos ovos já escritos. A materialização destes desvios pôde ser percebida com mudanças de receitas, por exemplo. Por várias vezes fui decidido a fazer um tipo de receita com o ovo, e após entrar em contato com o fragmento de escrita preparei de forma a combinar com o encontro que tive.

Fiz ovo mexido ao invés de frito ao ler um pequeno trecho de um sonho, em que dizia “não tem nada melhor do que afagar barriga de um filhote de elefante”. O reencontro com a sensação que tive ao acordar foi significativa, pois havia sentido um prazer inesperado para um sonho de uma experiência nunca vivida na realidade. Dessa maneira, não pude seguir com uma receita de fritura em que o som agressivo de pequenas explosões estava presente.

Outra mudança teve relação com a espera e a forma como foi rompida a escrita, esta referente ao ano de 2015. Significativo para mim, pois muitas mudanças ocorreram e

o ovo continha um trecho de desespero. Este ovo foi o único de uma dúzia a se tornar um fragmento, e foi evitado até o final. Seu encontro foi realizado com suspiro e confronto, levei um tempo decidindo a forma de preparo, e por fim foi cozido. No processo a escrita foi se desprendendo da casca, e descasquei pequenas manchas quase imperceptíveis, mas que eu sabia estar ali, sentidas no atrito entre minhas unhas e pontas agudas da casca que se rompia aos poucos.

O ovo que *choca*, na espera de um acontecimento futuro, tem neste processo um desvio de preocupação, pois busca instaurar um redirecionamento para uma reflexão sobre o passado. Ao *chocar* tal acontecimento, há também um choque|ruptura em uma ação de costume, como o preparar os ovos. Dos possíveis fragmentos escolhemos um para romper a escrita e, como o exercício de Sêneca compartilhado à Lucilius, dentre “os vários textos que acabo de ler, faço de um deles a minha escolha” extraindo “um pensamento para digerir bem esse dia” (FOUCAULT, 2004, p. 151). É interessante que estes fragmentos sejam digeridos, como aponta Sêneca, pois caso contrário ele permanece intacto se alocando na esfera da memória e não na da inteligência.

A digestão de [...] *fragmentos frágeis* [...] acontece de forma semelhante, na ordem do pensamento que toma forma na inteligência, não precisando haver a digestão da matéria ovo, mas do imaterial que ele contém. A experiência vivida com a escrita do filme *As horas* (2003) alude bem este fato. O fragmento continha “... para ver a vida de frente... sempre... para ver a vida de frente... e entendê-la... do jeito que é... entendê-la finalmente... e amá-la do jeito que é... e então... abandoná-la...”, fala da personagem Virginia Woolf em uma das cenas finais do filme. O ovo fazia parte de um conjunto de registros a partir de citações de filmes e sua digestão não se efetuou no estômago, ficando este ovo como o último e lá permaneceu até seu apodrecimento. Me dirigia a ele de forma quase diária, mas nunca efetuando o rompimento da escrita, o que ocorreu quando os encontros se tornaram vazios. O choque acontecia em cada encontro, e o rompimento da escrita na casca demarcou o fim de um período. A digestão da escrita aqui assimilada, resulta num novo corpo, em um sujeito que se constitui a partir dos encontros possibilitados pela escrita junto à abertura de ser tornar outro.

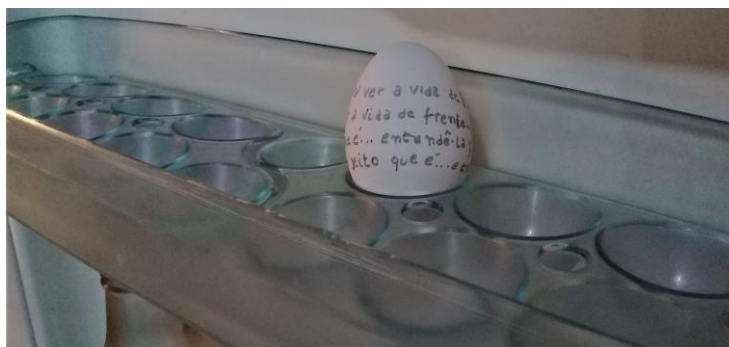


Figura 7: registro de [...] *fragmentos frágeis* [...].



Figuras 8: Registros de [...] fragmentos frágeis [...].



Para Sêneca, é interessante sabermos nos unir aos pensamentos dos outros e fazê-los nossos, como o processo de digestão que transforma a matéria constituindo um corpo. Este não como um processo de doutrinação, como diz Foucault, mas como “o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas” (FOUCAULT, 2004, p. 151). Assim, ao unificarmos fragmentos heterogêneos, convergimos em uma unidade, constituída de conhecimentos e preceitos retirados de diversas épocas e espaços.

Ao considerar essa construção a partir dos fragmentos de pensamentos dos outros, podemos perceber no trabalho artístico e pesquisa de Mestrado, intitulado REMBE, da artista e pesquisadora Fran Favero (2019), esta possibilidade de construção do pensamento através do outro. O termo rembe tem origem na língua guarani e significa margem, fronteira, e também lábios, atuando, segundo Favero (2019) como um conceito articulador que mobiliza múltiplas relações entre corpo, língua e território, indo além das impostas por Estados-nações. Podemos compreender *Rembe* como um trabalho cujo objeto de estudo está no processo de criação de uma dissertação teórico-prática.

Segundo a autora o trabalho “é acionado na dissertação enquanto conceito que move a pesquisa e perpassa toda a produção poética e teórica, um ‘conceito operacional’ que ‘permite chegar a produções que não existiriam sem ele’” (Favero, 2019, pg. 34). Fazendo reflexões e produções artísticas sob a influência da condição fronteiriça, repleta de encontros, mas também cheia de tensões, fricções e dissonâncias, encontros/confrontos, Favero faz uso de textos e palavras nos trabalhos. Em um dos múltiplos confeccionados, podemos encontrar um pequeno dicionário guarani com palavras com sentidos inexistentes na língua portuguesa, o que propicia o encontro com outra percepção de mundo por meio da palavra. O múltiplo toma como ponto de partida o *Dicionário Guarani - Português / Português Guarani* de Cecy Fernandes de Assis (2008), em que Favero cria uma nova diagramação, cuja reconfiguração é construída através do apagamento de algumas palavras.

A fronteira parece ser o espaço que favorece a união de culturas, onde costumes são digeridos e reverberam em novas ações, construindo uma cultura fruto de outras, assim como Sêneca se refere construção de uma inteligência a partir da união de fragmentos heterogêneos. Dentre as palavras da cultura guarani presentes,

encontramos *ñe'ē monde* que significa *vestir a palavra*, que nos possibilita somar à investigação de vestir a escrita abordada no capítulo anterior, onde tratamos o tema através de trabalhos artísticos ativados por meio do vestir, movimentar, ser visto e ver. Abordando o *Parangolé* de Oiticica, percebemos que veste-se mais do que uma peça ou uma peça com inscrição, veste-se um conceito que está contido numa palavra, neste caso parangolé.

Em *cartas para Valerie* me proponho vestir a escrita da personagem e através dela fazer uma aproximação com o contexto político brasileiro. Valerie é uma personagem presente na HQ *V for Vendetta*, de Alan Moore e David Lloyd. Capturada por um governo autoritário, ela é presa e torturada por ser lésbica e, no espaço de tempo entre a captura e sua morte, Valerie escreve uma carta com uma pequena autobiografia de sua vida. Para isso, utiliza um pedaço de lápis que guarda em seu corpo e escreve sobre papel higiênico. Para o trabalho uso como base a versão legendada em língua portuguesa da adaptação de 2006, filme dirigido por James Mc Teigue.

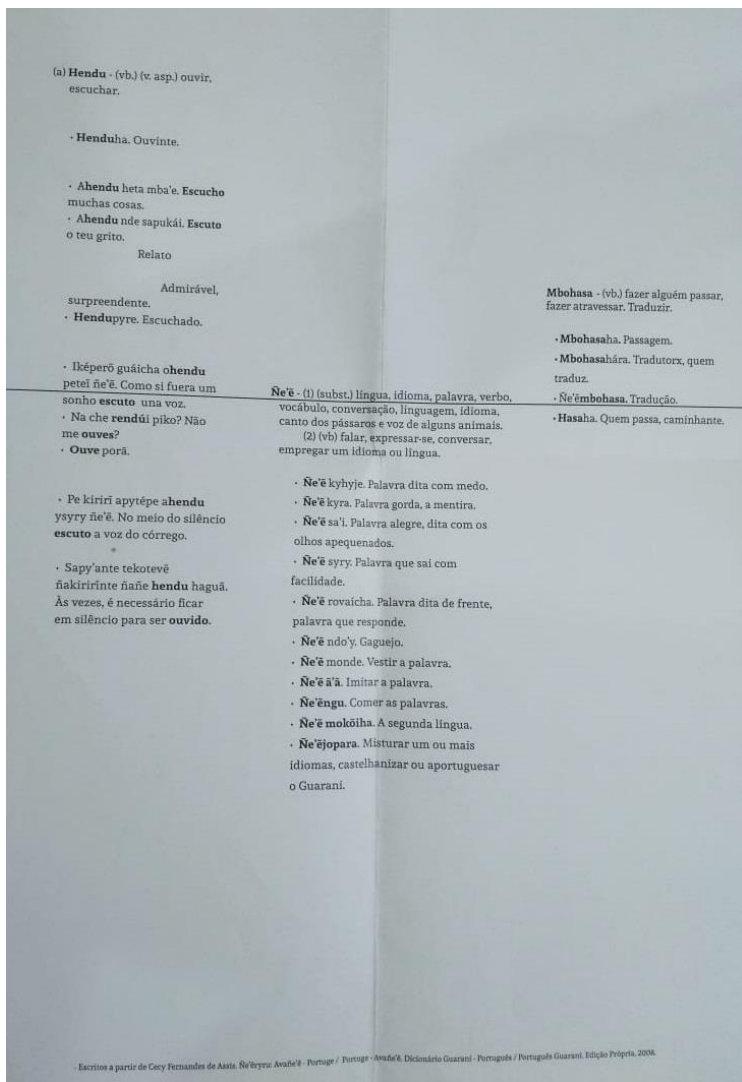


Figura 9: fotografia do múltiplo de Rembe.

A concepção do trabalho surge em 2018, frente à crescente onda conservadora com discursos de ódio, racismo, xenofobia e a grupos que fogem à heteronormatividade. Inicialmente, transcreveria o texto de Valerie com minha letra cursiva e o imprimiria, depositando em pontos da cidade, como bancos urbanos, em assentos e pontos de ônibus. Contudo, o trabalho ganhou outro corpo ao transcrever a primeira carta. O atravessamento do texto que se fez presente em meu corpo criou uma relação de retorno a esta escrita. Como resposta a produção das cartas se direcionam para um exercício de transcrição, escrevendo carta por carta sobre papel de pão usado.

As embalagens de pão são adquiridas na padaria da minha rua, não possuindo imagens de publicidade, apenas a marca do preço do pão em caneta esferográfica ou hidrográfica, feitas após sua pesagem. Posteriormente escrevo a carta sobre este papel, aproximando à materialidade descartável do papel higiênico utilizado pela personagem, cujo uso transitório se faz efêmero e ao utilizar como suporte da carta atribui novo uso ao objeto. Ao transcrever a carta com minha letra cursiva demarco o atravessamento da mensagem presente no texto, sinalizo que aquela escrita de alguma forma me dá voz e permite que me comunique através dela.

As cartas são escritas de acordo com a compra dos pães, principalmente aos finais de semana, e as primeiras transcrições ocorriam após o consumo. Com o tempo as embalagens foram sendo acumuladas como material para a carta. As cartas são escritas e guardadas, pois o trabalho artístico neste momento se direcionou a sua transcrição e a reverberação desta escrita como forma de inscrição em meu corpo. Do período de quatorze meses, compreendidos entre outubro de 2018 a novembro de 2019, foram escritas 25 cartas, com três tamanhos diferentes, possuindo pequenas variações em cada grupo: 26,5 x 12,5 cm; 29,5 x 12,1 cm e; 32,5 x 15,7 cm.

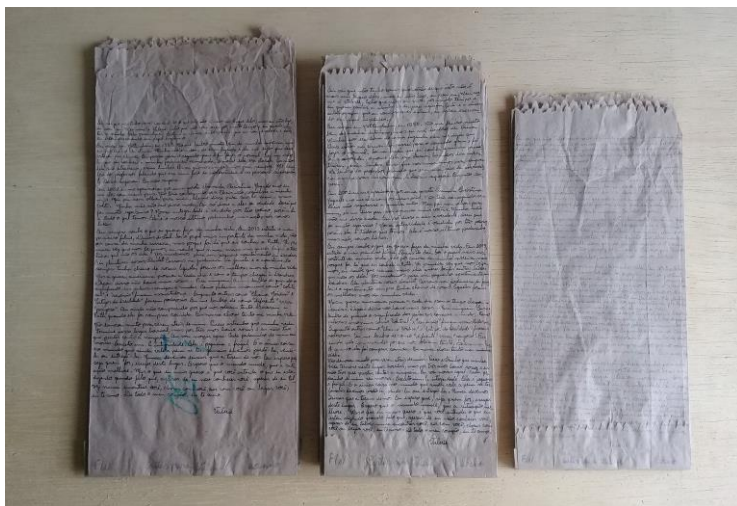


Figura 10: Dimensões de *Cartas para Valerie*.

Faço uma relação com a linguagem de xilogravura inserindo *F/N* (fora de numeração), *Cartas para Valerie* (título) e a assinatura, que alterno entre *bicho*, *heitor* e *acuado*. Esta aproximação acontece ao aproximar o meu corpo à matriz de madeira que deixa sua marca na impressão, mesmo tendo esta linguagem a busca pela semelhança de todas as imagens impressas, mas que compreende sempre pequenas variações. Mesmo fazendo parte de uma série com a mesma matriz, cada exemplar impresso será único. Ao transcrever a escrita através do meu gesto caligráfico, copio a mensagem do outro, mas ao fazer isso sinalizo como me aproprio deste, fazendo-o presente em mim, tendo minha constituição atravessada por este outro.

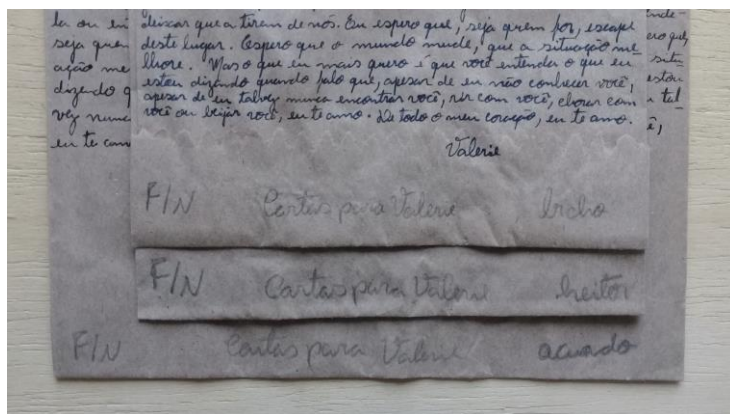


Figura 11: detalhes de dados de *Cartas para Valerie*.

Em *A escrita de si*, Michel Foucault (2004) discorre sobre as correspondências que, por definição, tratam-se de um texto destinado ao outro, e que o exercício desta escrita reverbera tanto em quem a escreve, como em quem se destina e a lê. Também cumprem um papel de exercício pessoal, como os *hupomnêmatas*, porém, a carta não deve ser compreendida como um simples prolongamento desta prática, pois vai além de um adestramento de si pela escrita. A escrita da carta constitui uma forma de se manifestar para si mesmo e para os outros, tornando o escritor presente para aquele que a recebe. Portanto, escrever é “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário [...] e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 156).

Segundo Foucault (2004), escrever uma carta implica uma introspecção, neste caso menos como um deciframento de si por si, e mais “como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo”. Assim, a carta opera um trabalho tanto no seu destinatário, quanto em quem a escreve. O autor também discorre que, ao orientarmos o outro através da correspondência, seu conteúdo prepara para determinadas

situações tanto o destinatário e o autor, quanto terceiros que eventualmente possam a ler. Como exemplo, ele cita a carta escrita por Sêneca destinada à Marullus que perdeu o filho, que posteriormente é remetida a Lucilius. Servindo assim como uma forma de armá-los sobre uma situação semelhante de perda, que possa vir a acometê-los.

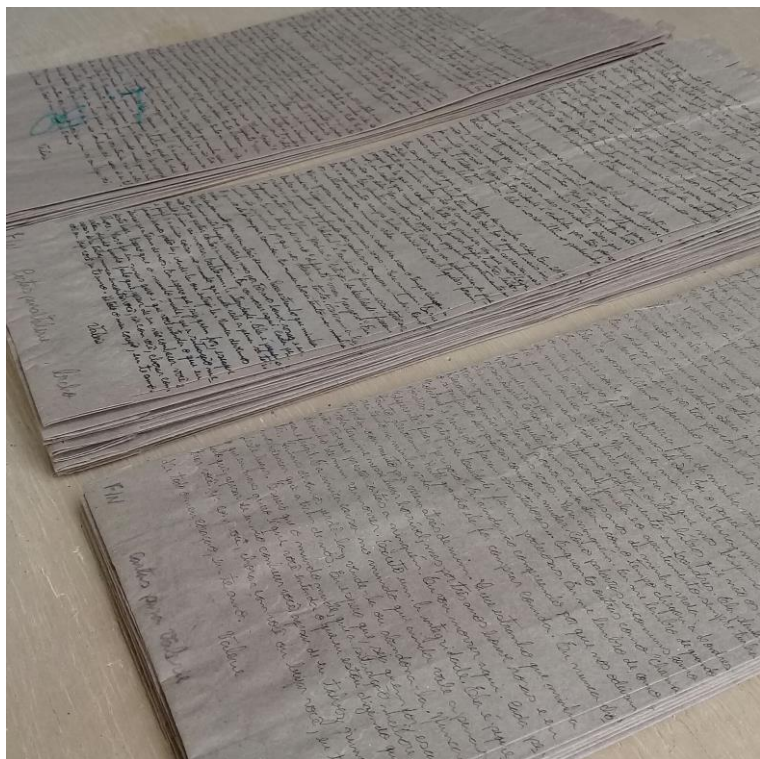


Figura 12: detalhe *Cartas para Valérie*.

Meu primeiro contato com a carta de Valerie foi como este terceiro, que eventualmente vem a ler um texto que não é direcionado a si. A personagem escreve para um desconhecido também capturado, narrando sua biografia de forma breve e se aproximando do outro dizendo que o ama mesmo sem conhecê-lo e desejando que a situação a qual se encontram mude. Ao entrar em contato com a carta, assim como Lucilius, me deparo com uma situação inexistente para mim, mas que pode vir a acontecer. A mensagem do texto funciona como alerta sobre como governos totalitários vão se instaurando na sociedade, perseguindo grupos e criando regimes de ordem e medo.

O segundo contato foi por volta de 2014, em que revisitava a carta através da cena do filme, ouvindo seu conteúdo na voz da dubladora da personagem Evey, que recebe a carta em seu cativeiro simulado por V. Neste momento, há um deslocamento da minha posição perante esta escrita, aqui não mais sou um terceiro que lê a carta de forma eventual, me encontro em posição semelhante a Evey, de indivíduo em cativeiro. Recebo cada palavra como se direcionada a mim, visto cada palavra efetuada por Valerie ao desejar que a situação mude, ao falar sobre integridade e de como vale a pena viver de forma íntegra, mesmo que seja concedida por um curto período. Recebo

sua declaração de amor por um desconhecido e seu questionamento sobre o ódio. Aqui, visto a escrita na posição de destinatário.

Em 2018, quando início o trabalho *Cartas para Valerie*, me coloco em outra situação, no lugar de quem a escreve. Transcrevo o texto sem executar alterações no sentido ou contexto da personagem e intuito destiná-lo aos outros. Ao vestir a escrita nesta nova posição, ativo um processo de introspecção, de elaboração do eu e no da abertura para o outro. Ao transcrever a carta repetidas vezes, evoco minha posição de pertencer a um lugar não heteronormativo, perseguido e transformado em signo de desordem. Ao destinar as cartas aos outros, busco informar ou relembrar como são dados os primeiros atos de um Estado autoritário, criando um estado de alerta e denúncia no atual cenário político brasileiro. Ao mesmo tempo que compartilho o desejo de Valerie sobre a mudança do estado de ódio e, sua declaração de amor por um desconhecido que se encontra subjugado por um posicionamento opressor.

O vestir a escrita em *cartas para Valerie* está mais associado a apropriação de uma escrita, seja por leitura ou pela prática da escrita. É interessante notar como o vestir da carta por

meio da leitura, aproximação com Evey, resultou num corpo capaz de se apropriar da escrita de Valerie. A escrita da correspondência ativa o caráter duplo do vestir, fazendo um movimento de imersão ao escrever, inscrevendo e permitindo desenvolver um pensamento e uma constituição do eu. É um movimento de emersão ao destinar a alguém, e permitir a exposição de tal pensamento que me constitui como sujeito. Assim, podemos identificar no gesto do vestir, e no de vestir a escrita, um fenômeno que possibilita uma troca, criando um espaço que permite uma relação de inscrição e construção, seja com o outro ou como indivíduo que está sempre a se constituir.

**ESPAÇOS DE TROCA I:
ECDISE**

Somos constituídos pelas trocas realizadas no percorrer de nossas vivências, efetuadas entre nós e os outros, desde pessoas próximas até objetos e lugares. Na série [...] *presença* [...], utilizo de dois tipos de sinalizadores que demarcam essas trocas. Um se constitui como sensor que consiste num carretel branco de linha com aproximadamente 6 cm de altura e 2 de diâmetro, envolvido por linha vermelha com guizos dourados pendurados e distribuídos em sua extensão. O trabalho acontece através de uma ação e de seus registros fotográficos e videográficos. Nesta ação faço o enquadrando de um tema, gerado por uma janela criada entre meus dedos e o sensor, que seguro com meu indicador e polegar. O segundo sinalizador é composto por dois pequenos guizos dourados ligados por linha vermelha, que utilizo em intervenções, como marcadores da minha presença, deixando-os em (ou entregando-os a) lugares que em minhas relações constituem como espaços.

A definição de *espaço* aqui empregada é do historiador francês Michel de Certeau (2008), que difere espaço e lugar. Certeau compreende o lugar como uma configuração instantânea de posições, com elementos situados em suas devidas localizações, implicando certa estabilidade e ordem. Já o *espaço* está situado na esfera das

relações, sendo o efeito produzido pelas operações efetuadas que circunscrevem movimentos e temporalidades.

Utilizando uma cidade como exemplo, podemos entender como lugar as ruas com edificações e elementos já definidos e situados pelo planejamento urbanístico. Estas ruas são transformadas em espaços ao serem percorridas por pedestres, que lhes inserem ações e vivências. Para Certeau, esta “perspectiva é determinada por uma ‘fenomenologia’ do existir no mundo”, existindo tantos espaços quantas experiências espaciais distintas. Assim, podemos compreender o espaço como um lugar praticado. (CERTEAU, 2008, p.202)

Os temas nas ações fotográficas giram em torno de pessoas e objetos que se fazem presentes em minha constituição como sujeito. As fotografias se configuram em pares, uma com foco no sensor, sinalizando como eu me faço presente no outro, e a outra com foco no tema, o que sinaliza a presença do outro em mim. A área gerada entre minha mão e o sinalizador, alude a um espaço que permite uma relação de troca entre os sujeitos ali presentes. Ao fotografar objetos, considero que estas trocas também se

efetua na relação entre sujeitos e objetos, reconhecendo nestes, sua influência no meu desenvolvimento.

Os registros por vídeo sinalizam as trocas efetuadas por espaços a partir de lugares. O enquadramento possui o sensor centralizado e o seguro com a mão esquerda, criando duas áreas. Uma envolvida pela minha mão e o sinalizador, e a outra externa a esta composição. Busco uma relação de uma conter a outra, por meio da captura da interna e o transbordar da externa. Depois de enquadrado, realizo a ação de chacoalhar o sensor por alguns segundos, ativando os sons dos guizos sinalizando as trocas ali presentes.



Figura 14: sinalizadores de [...] presença [...].



Figura 15: [...] presença [...].



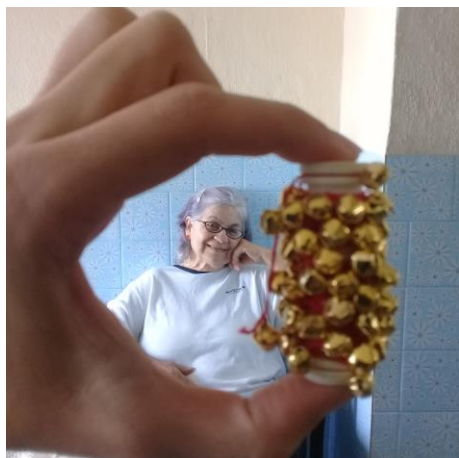


Figura 16: [...] presença [...].

Já na intervenção, ao entregar os pequenos marcadores de presença aos lugares, demarco ali os espaços que me proporcionaram trocas como indivíduo. Ao listar os espaços existentes na cidade de Cachoeiro de Itapemirim ou Vitória, por exemplo, em que entrego tais objetos, sinalizo como existi naqueles lugares criando espaços e, em retorno, como estes espaços também constituídos por outros se fazem presente em mim.

Crio pequenos mapas através de listas, em que se encontram espaços pelos quais transitei, como os mapas *Cidade das Rochas* e *banheiros*. Ao percorrê-los novamente faço a entrega dos marcadores. O percurso pode ser espontâneo, caso estes lugares estejam próximos ao meu trajeto cotidiano, como no caso dos banheiros da UFES. Ou um percurso direcionado como no caso de Cachoeiro de Itapemirim, em que tenho que me deslocar até a cidade. Faço a lista a partir de memórias espaciais que podem ser geradas a partir de um familiar, amigo, lugar, objeto, ou uma experiência.

Calçada das murtas e *apto Tijuca*, *dança das garças* e *abrigo*, respectivamente, são lugares e espaços dos mapas *Cidade das Rochas* e *banheiros*. A troca efetuada está presente no meu corpo e me é perceptível quando procuro nas cidades

em que transito, a movimentação dos pássaros. Um aprendizado realizado pelo fenômeno de migração das garças de Cachoeiro de Itapemirim, em que todo entardecer se direcionam para as árvores do rio para adormecer. E devido à grande quantidade de aves, sobrevoam uma região em movimentos circulares, criando um belo fenômeno natural urbano.

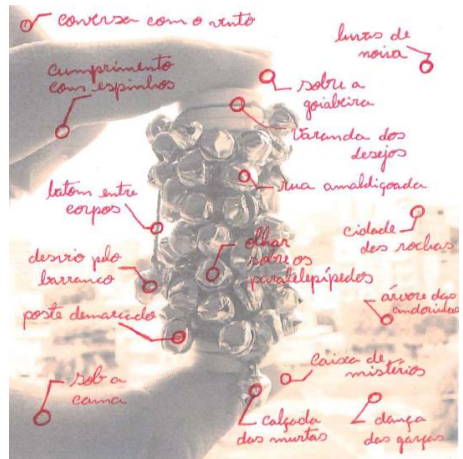
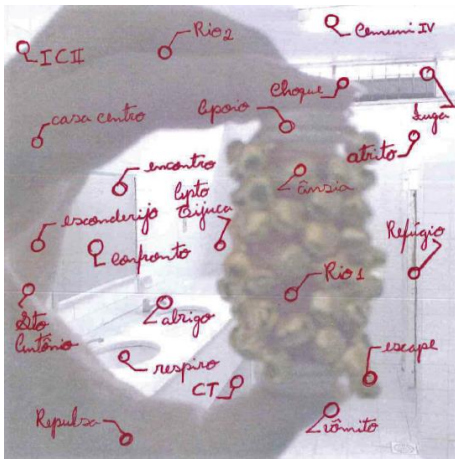


Figura 17: estudos dos mapas *Banheiros* e *Cidades das Rochas*, da série [...] presença [...].

Por se tratar de troca, é difícil mensurar o quanto outro recebe de mim, porém, há pequenos indícios, como no exemplo das garças, em que um homem me abordou e conversamos sobre o momento compartilhado. Meu corpo parado sobre a ponte a observar as aves possibilita acionar no outro um movimento semelhante, ou até mesmo uma conversa, como ocorreu no episódio. Gerando uma troca direta e indireta através deste espaço relacional concebido pelos sujeitos.

Ao compreender esses pequenos sinalizadores utilizados em [...] *presença* [...] como objeto que materializa a relação de troca entre o indivíduo e o espaço, podemos fazer uma aproximação do objeto roupa como sinalizador das relações entre o sujeito e os espaços. Visto que a roupa pode ser compreendida como uma das formas de materialização destas relações no cotidiano, o vestir se torna um gesto mediador das trocas efetivas entre sujeitos e espaços.

Vamos considerar estas trocas em duas instâncias, a primeira como uma troca que demarca o desenvolvimento de um sujeito, como o processo de ecdise efetuado por alguns animais, que trocam seu exoesqueleto quando uma fase se finda, alcançando outra dimensão ou forma, podendo se adaptar a outros ambientes. A segunda

instância está na troca com o outro, entendendo que o sujeito compõe espaços compartilhados, possibilitando no outro um momento de troca através das relações existentes. Por ora, neste capítulo, analisaremos a primeira instância.

Para investigar essa relação de troca, podemos lançar mão de alguns trabalhos artísticos. Temos Lygia Clark como importante expoente da arte brasileira, cujos trabalhos a partir da sua fase neoconcretista envolveram o vestir, a relação de coparticipação e a exploração sensorial. Dentre os trabalhos que envolviam estes três elementos, podemos citar a série *Roupa-corpo-roupa* (1967), *O eu e o tu* (1967) e *Cesariana* (1967), e as *Máscaras sensoriais* (1967).



Figura 18: *Cesariana* no primeiro plano, *O eu e o tu* em seguida, e ao fundo Lygia Clark.

Nos trabalhos da série *Roupa-corpo-roupa*, o gesto do vestir permite experimentar sensações através da roupa-corpo. *O eu e o tu* (1967) é composto por dois macacões com capuzes de mesmo material grosso e emborrachado, ligados pelo umbigo por um tubo de borracha e com zíperes distribuídos pelas peças. Sendo projetados para serem vestidos por um homem e uma mulher, os participantes exploram a roupa-corpo alheia abrindo os zíperes e sentindo diferentes texturas presentes em cada “bolso”. Realizando tal ação, os participantes descobrem no outro a presença do próprio corpo. Em *Cesariana* (1967) temos um macacão com materialidade semelhante, tecido grosso e emborrachado, e capuz cobrindo olhos e orelhas. Neste trabalho, há a simulação de um parto, possuindo uma barriga como uma mulher grávida e com zíper, permitindo retirar a espuma presente semelhante à operação de uma cesárea. Nesses trabalhos, ao vestir as roupas é gerado um espaço que possibilita um desenvolvimento do sujeito à medida que ele descobre um novo corpo.

Podemos relacionar as mudanças geradas nas trocas a partir da mudança dos próprios corpos, seja no envelhecer ou crescer, seja nas projeções das roupas dadas por familiares. A roupa demarca as relações que possuímos entre os sujei-

tos e os espaços, sinalizando as mudanças pelas quais passamos no decorrer do tempo. Na infância somos vestidos, e vamos criando uma autonomia à medida em que crescemos, vamos assimilando os usos das roupas aos lugares, seu funcionamento e a relação entre estes espaços. Assim, a roupa passa a revelar estas relações, de um espaço-tempo que demarca os indivíduos, como os uniformes, demarcam uma relação do sujeito com um espaço-instituição. E como uma peça pimpão para bebês, que sinaliza a relação de cuidado entre os responsáveis e um corpo ainda vulnerável a ações externas.

Também as *Máscaras sensoriais* (1967) de Lygia Clark são objetos confeccionados com intuito de exploração sensorial através do vestir. Cada peça possui uma cor e busca proporcionar uma experiência distinta, a partir da combinação de diferentes materiais. O trabalho explora o sentido da visão através de distintas configurações nos orifícios dos olhos, do olfato por meio de cheiros exalados por saquinhos com ervas e sementes e, próximo aos ouvidos, objetos acionam sons ao serem movimentados. Assim como os trabalhos da série *Roupa-corpo-roupa*, as máscaras também propiciam um momento de desenvolvimento pessoal.

A máscara preta contém características que figuram relações diretas com o gesto do vestir. Possui nos orifícios dos olhos, uma composição com hastes metálicas e pequenos espelhos circulares em suas extremidades. Criando um distanciamento entre os olhos e os espelhos, tal distanciamento provoca a pessoa que a veste, a observar o entorno e a si ao mesmo tempo. O que permite um potente espaço de construção deste sujeito, ao olhar o interior e exterior concomitantemente. Assemelhando ao caminho duplo do vestir entre expor/ser exposto; inscrever/ser inscrito.



Figura 19: *Máscaras sensoriais.*

A partir da compreensão da roupa como um sinalizador das relações entre os sujeitos e os espaços, que sua construção deriva dessas relações, assim como as afeta, e que os sujeitos são constituídos das trocas efetuadas por estes espaços, podemos considerar a roupa também como um marcador deste sujeito. Visto que, ao mesmo tempo em que ela é confeccionada a partir das relações, ela também é elemento construtor, e, portanto um espaço de troca efetuado por estes sujeitos.

Para elucidar a ideia da roupa como um espaço de troca, recorreremos ao trabalho [...] *despir* [...] (2019) materializado por uma peça que pode ser compreendida como uma camisa-lençol e/ou lençol-camisa. Suscita a ideia de que experiências podem ser vestidas e como, ao vesti-las, as experiências nos demarcam como sujeitos. A peça pendurada em um cabide ocupa aproximadamente o volume de 150 x 70 x 10 cm (altura x largura x profundidade), e é confeccionada a partir de um lençol de solteiro usado, cujos vestígios de uso são mantidos. Os elementos relativos à camisa são feitos por mim e sob minha medida, sendo constituída por mangas curtas, bolso frontal esquerdo e gola social ligada pelo elástico do lençol.



Figura 20: frente e verso de [...] vestes [...].



Figura 21: detalhes de [...] vestes [...].

Guardei o lençol depois de ter vivenciado uma experiência em 2016, deixando em processo de *choca*, como as escritas em [...] *fragmentos frágeis* [...], tendo em mente que em algum momento haveria um reencontro que possibilitaria sua ressignificação como trabalho artístico. Neste período, marcado por um processo de pensamento e observação, percebi como retornava àquela experiência e como a vestia, assim como vestimos roupas para determinadas situações. Por mais que toda experiência já nos constitua como sujeitos, ao vesti-la, sinalizava em mim um acontecimento ocorrido e que poderia ser evitado em situações semelhantes, me munindo de ideias e comportamentos a serem efetuados e evitados.

O objeto lençol estabelece junto à cama um espaço íntimo pessoal, sendo local de descanso em que ocorre a elaboração das experiências do dia através dos sonhos, e o restabelecimento da energia corporal por meio do sono, dentre outros usos pessoais. Também é espaço íntimo entre sujeitos, lugar de descanso compartilhado, lugar de carícia e sexo, espaço de cumplicidade e assim como o pessoal possui usos direcionados por seus usuários. Já a camisa sob medida, tem ligação direta com seu proprietário desde sua elaboração, trazendo em sua confecção as medidas de quem a vestirá, destinando seu uso a um corpo específico. Ao efetuar operações inserindo elementos de camisa sob minha medida no lençol, cuja experiência correspondente é constituída por dois corpos, demarco as relações a partir da minha percepção. Somado aos vestígios da experiência vivida, presentes no tecido, como fluidos corporais, dos quais possuem manchas de sangue referente ao meu corpo. Não só demarco minha relação direta, como o faço um marcador da minha pessoa, ou seja, a peça de [...] *despir* [...] funciona como um marcador do próprio eu.

A roupa pode ser compreendida como está demarcação do sujeito e suas experiências, ao considerarmos que somos frutos das relações que estabelecemos. As experiências

pelas quais passamos vão nos constituindo, possibilitando mudanças e transformações. Assim como a cigarra passa por um processo de ecdise, ao trocar seu exoesqueleto quando este não mais atende as dimensões em que ela se encontra. As roupas demarcam as fases pelas quais passamos, as experiências que nos permitem vivenciar uma “ecdise” designando um novo corpo, um novo sujeito a medida em que se vive.

Outro trabalho que ajuda a compreender a roupa como um marcador do sujeito é a obra *El Puerto* (1992) do artista brasileiro Leonilson. Sua carreira é caracterizada por forte cunho autobiográfico, em que cada obra pode ser considerada como uma carta ou página de um diário íntimo. Seus trabalhos são compostos principalmente por pinturas e desenhos e, a partir de 1989, se torna recorrente o uso do bordado e da costura em suas produções.

A obra *El Puerto* de 1992, com dimensões de 23 x 16 x 2,5 cm (altura, largura e profundidade), é constituída por um espelho com moldura laranja, coberto como cortina por pedaços de tecidos listrados em azul claro e branco, pertencentes a uma camisa do artista. Sobre o tecido encontra-se bordado seu apelido, idade, peso, altura e uma

inscrição que vem a ser o título do trabalho: *LEO*, 35, 60, 179 e *EL PUERTO*.



Figura 22: *El puerto*.

De acordo com Cassundé (Apud PERIGO, 2014, p. 95), Leonilson se descobre portador do vírus da AIDS em 1992, repercutindo esta condição em suas obras. Esta fase é marcada por uma confluência entre corpo e obra do

artista, referindo-se a um corpo ausente ou fragmentado. Sugerido por pequenas informações como altura, peso e idade, o que reflete um procedimento metafórico para a construção de autorretratos que se fragmentam em metonímias e relicários, segundo a autora. Desta forma, podemos interpretar o corpo como extensão da obra e a obra como uma extensão do corpo.

O trabalho de Leonilson nos faz pensar o quanto as roupas nos demarcam como sujeitos. Ao bordar informações sobre seu corpo em fragmentos de tecido de uma antiga camisa, realiza uma aproximação entre corpo e roupa. Esta peça que de alguma forma funciona como pele, que ao ser vista pode ser reconhecido o indivíduo a qual pertence. O reconhecimento envolvido nos olhares pode ser sondado através do espelho que o artista insere na obra, acessado em um primeiro momento pela moldura laranja, mas que descortinar o tecido defronta-o. A relação criada por ele instiga pensar nas relações envolvidas na constituição do sujeito, neste sujeito que observa e que também é observado. Que ao olhar o outro, também olha para si, estabelecendo uma possível relação de troca, na medida em que me constituo como sujeito, também constituo o outro, e vice-versa.

**ESPAÇOS DE TROCA II:
ENCONTRO**

Ao funcionar como um sinalizador do espaço que se constitui na relação entre o sujeito e o lugar em que habita e, ao mesmo tempo, como um marcador deste sujeito, a roupa gera um espaço de troca entre os indivíduos que transitam pelos lugares. Possibilitando encontros e conversas a partir das relações criadas entre os vários sujeitos através destas peças, estes encontros podem acontecer de forma sutil ou por via do choque que em um primeiro momento desestabiliza, mas pode gerar uma inquietação e levar o sujeito a investigar relações já estabelecidas.

Em *Costumes (2001-2)* e *Novos costumes (2006)* de Laura Lima, percebemos estas trocas entre sujeitos efetuadas por meio do vestir. Segundo Lisette Lagnado (2014) os trabalhos surgem como planos arquitetônicos cortados e dobrados com intuito de serem vestidos e portados. *Costumes* tem sua materialidade desenvolvida em vinil azul e os *Novos costumes* em vinil transparente, revelando ainda mais os detalhes da arquitetura. As peças foram projetadas para serem vestidas e manipuladas pelas pessoas, e não com o objetivo de serem musealizadas. Para Lagnado, Laura Lima “começa a pensar no que batizou de ‘Filosofia ornamental’: a indistinção entre civilização e natureza tornada linguagem abstrata – paisagem; isto é: desenho,

arquitetura e texto que brotam de objetos e de corpos” (LAGNADO, 2014, p. 150).

Laura Lima não faz o uso da “palavra arquitetura para remeter a um volume com intenção plástica, mas a uma rede de relações humanas” (LIMA Apud LAGNADO, 2014, p 25). Seus *Costumes* provém de um mesmo material e, inicialmente, parte de um plano, que posteriormente é dobrado, cortado e amarrado. Segundo a artista, esta lógica é determinante, “assim como a ambiguidade da palavra ‘costume’, sugerindo que um costume sobre o outro possa gerar outros modos de pensar e agir”. Para Laura Lima o trabalho não trata de sobreposição de peças a serem vestidas, ou de fantasias (costumes) a serem usadas, “mas sim de uma arquitetura dos sentidos”.

Laura Lima propositalmente monta a obra como uma loja de roupas, um lugar-comum, com pessoas que assessoram a visita, ajudando e orientando o manuseio das peças. Segundo a artista em algum momento o usuário desfaz as orientações recebidas, inventando uma outra prescrição, pois seus costumes não são de fácil assimilação ou necessariamente confortáveis (Lima Apud LAGNADO, 2014, p. 25).



Figura 23: *Costumes.*

Figura 24: *Novos costumes.*

A troca com o outro compreende que o sujeito compõe espaços compartilhados, possibilitando no outro um momento de troca através das relações vivenciadas. Esta troca efetuada pela roupa não acontece de forma direta, com um dando e outro recebendo, mas sim numa lógica de uma arquitetura de sentidos, como abordado por Laura Lima. Depende do olhar que direcionamos sobre o mundo ao nosso redor e como estamos abertos a nos relacionarmos com os acontecimentos cotidianos. Ela é da ordem do encontro, que segundo Deleuze (1998) há um roubo, uma captura de algo que existe no outro e que me aciona um tornar-se outro.

Para Deleuze (1998), o *encontro* talvez seja como o *devir* ou a *núpcias*, podendo encontrar pessoas, até mesmo sem jamais conhece-las ou tê-las vistos, encontrando também com ideias, movimentos, acontecimentos e entidades. Para o autor, “Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. [...] Pois, à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio” (DELEUZE, 1998, p. 3). Deleuze afirma que os *devires* são fenômenos de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos, estas sendo sempre contra a natureza, sendo o contrário de

um casal. Exemplifica tal conceito, por meio da vespa e da orquídea:

A orquídea parece formar uma imagem de vespa, mas na verdade, há um *devir-vespa* da orquídea, um *devir-orquídea* da vespa, uma dupla captura pois “o que” cada um se torna não muda menos do que “aquele” que se torna. A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se órgão sexual para a vespa. (DELEUZE, 1998, p. 3)

Assim, os *devires* nunca serão fenômenos de imitação ou assimilação, e sim de dupla captura.

Em [...] *fantasmas* [...] realizo pequenas intervenções urbanas utilizando a escrita. Apropriando-me do poema *Madrugada*, da poetisa argentina Alejandra Pizarnik, transcrevo o texto com minha escrita cursiva, digitalizo e imprimo em adesivo transparente nas dimensões de 3 x 10 cm. Com este pequeno adesivo faço intervenções no cotidiano, fixando-o em janelas de transportes coletivos que utilizo em meu deslocamento.

A transcrição do texto com minha letra cursiva, demarca um encontro entre a escrita de Pizarnik e eu. Ao me apropriar de um poema escrito por outra pessoa, sinalizo o

quanto essa escrita me atravessa e como este outro me constitui como sujeito, constituição que não se dá a nível do pessoal, mas no do impessoal que se apropria da fala do outro. Assim, faço de suas palavras as minhas, não em um sentido de cópia, e sim no de conversa, que se dá através da captura que me lanço sobre o poema de Alejandra.



Figura 25: Registro de [...] fantasma [...]

A fixação dos poemas nas janelas permite que os versos “flutuem” no espaço, transformando a cidade no muro que suporta tais palavras. Ao percorrer seu trajeto, o ônibus desloca o poema, criando uma linha invisível no mundo, demarcando uma trajetória individual, mesmo num trajeto coletivo. Assim como o ponto deslocado torna visível a existência de um gesto ao transcrever uma linha, o deslocamento do poema possibilita que conversas aconteçam, mesmo que os sujeitos envolvidos jamais tenham se visto ou se conheçam.

Inicialmente, o trabalho foi pensado dialogando com a linguagem do desenho, considerando o suporte e o conteúdo da escrita, compreendendo as ruas da cidade como o muro, suporte, que recebe tal texto. O trabalho também possui um caráter processual e posso reconhecer em meu corpo seus desdobramentos, ao constatar o movimento da localização dos poemas nos automóveis. As primeiras intervenções ocorreram na parte inferior das janelas localizadas ao fundo dos ônibus e, conforme o trabalho foi acontecendo, a escolha da localização onde insiro a escrita foi se deslocando: subindo e indo para frente. As últimas intervenções ocorreram no centro das janelas e nos assentos localizados na metade dos automóveis, o que sinaliza uma mudança neste corpo que

se propõe intervir no mundo, um corpo que está sempre a se tornar outro.

Em *História Antiga* (2005) Laura Erber também utiliza poemas de Alejandra Pizarnik, discutindo os encontros ocasionados por meio dos livros e da escrita. Nesta videoinstalação de 2005, o vídeo é projetado sobre um livro com folhas brancas apoiado em mesa de madeira. O vídeo contém escritas de Pizarnik, como a que dá o título ao trabalho *História antiga*, e outras como *Figuras del presentimiento* e *La máscara y el poema*.

Na sequência vemos uma mão colocar peixes alaranjados sobre as páginas, os animais se debatem em agonia por se encontrarem fora de seu habitat. A mesma mão os retira e coloca em outras páginas. Os peixes criam marcas sobre as folhas e textos, posteriormente também são colocados sobre folhas em branco e a mão tenta contorná-los com um lápis, tarefa dificultada pela movimentação do peixe que se debate. A mão continua na sua tarefa, criando contornos e marcando registros das posições em que os peixes se encontravam. Por fim, o livro do vídeo encontra-se debaixo d'água e os peixes em pares são lançados sobre ele, agora em seu habitat submerso, que marca as páginas e

criam uma transparência sobrepondo os textos de cada página.

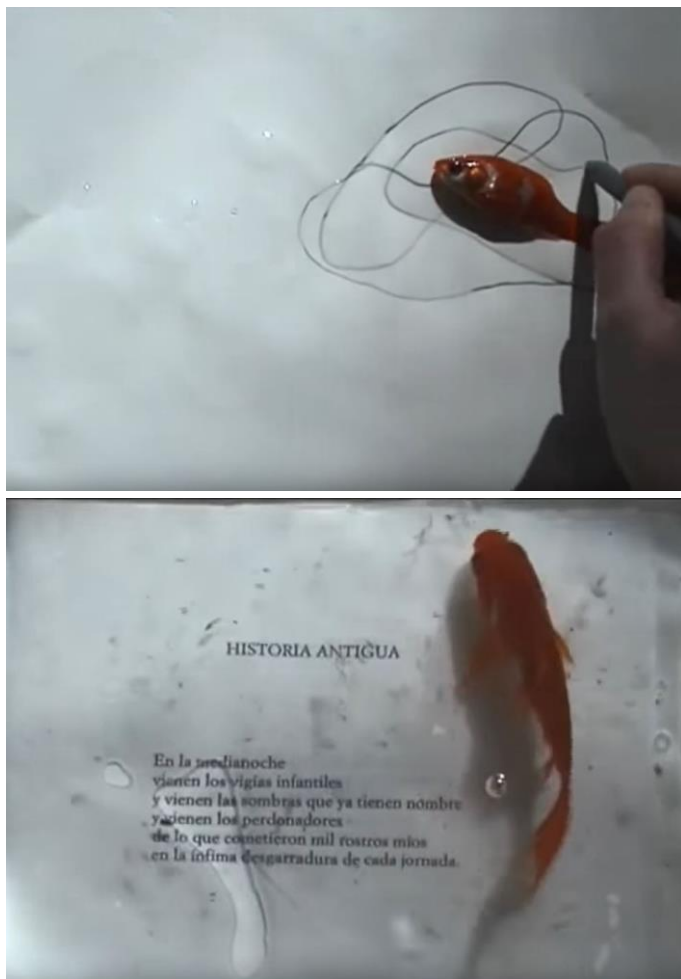


Figura 26: Stills de *História antiga*.

Em entrevista, Laura Erber (2016) fala sobre seu processo no desenvolvimento de *História antiga*, afirmando que criou uma estranha prática de leitura sobre o livro de Pizarnik, pois não conseguia parar de lê-lo. Ela diz que tenta criar uma cena de tortura ao mesmo tempo que há uma ironia um tanto perversa, ao tentar cercar um corpo que está sempre escapando e agonizando. Erber discorre sobre a relação do peixe que se debate, com a experiência da leitura do texto, estando o leitor sempre amarrado, preso, aprisionado pela leitura, ao mesmo tempo que apresenta uma aflição na tentativa de sair daquele estado. Para a autora, a imagem do peixe sobre o livro funciona como uma maneira de ritualizar a experiência da leitura, que vai além de uma relação protocolar com os livros, mas pensados como objetos enfeitiçados que ficam no limiar entre o objeto conceitual e material. Erber discorre ainda sobre o aspecto atemporal da escrita de Alejandra Pizarnik, numa poesia que se coloca em um lugar anacrônico, meio antigo, embora não seja uma poesia antiga, situando esta escrita em um lugar atemporal (ERBER, 2016).

Se pensarmos na relação do peixe e o encontro entre os sujeitos que escreve e que lê, proporcionados pela escrita, percebemos uma relação de encontro. Uma relação que está sempre a se criar, que se desloca e demarca um outro

espaço como as marcas deixadas na tentativa de cercar o peixe. A conversa entre estes sujeitos que nunca se viram, mas que se encontram através dos textos, pode ser compreendida pela livro submerso, que permite aos peixes um habitat sobre ele. Cria uma relação de acontecimento, em que estes dois seres não coexistem, mas existem em um só espaço relacional, em que um atravessa o outro, onde a fronteira do pessoal e do impessoal não existem, pois se tornam uma coisa só, fruto da dupla captura.

Os encontros ocasionados podem gerar microtensões, na ordem do imperceptível ou grandes tensões, na ordem do deslocamento e do confronto, como abordado na condição fronteira, que é repleta de encontros, mas também de fricções e dissonâncias. Assim, um deslocamento ocasionado por meio do choque em um primeiro momento pode gerar um confronto. Ao chocar, criam-se fragmentos de um lugar já estabelecido e, com o decantar da experiência, o choque pode ser revestido em encontro. Criando no outro a possibilidade de novos olhares para espaços já estabelecidos, permitindo que estas fronteiras se diluam ocasionando uma conversa neste outro que se torna presente através de seus textos, que nem sempre serão escritos.

Podemos perceber tal situação no trabalho de Renata Felinto, em sua videoperformance *White Face and Blonde Hair*, da série *Também Quero Ser Sexy*, de 2012. Segundo a pesquisadora Diane Lima, “Felinto cria uma personagem que joga com as relações de alteridade entre o Eu-Branco e o Outro-Negro, discutindo classe e raça” (LIMA, 2017, p. 163). Para isso, a artista se caracteriza na caricatura do branco e percorre a rua Oscar Freire, “representando a denúncia do adulterado e do artificial”. Através de um figurino que remete ao estilo Chanel, com saia preta e camisa branca, óculos escuros e pérolas, utiliza peruca loira lisa, batom vermelho e maquiagem excessivamente branca.



Figura 27: Still de *White Face and Blonde Hair*.



Figura 28: Stills de *White Face and Blonde Hair*.



Felinto percorre ruas, lojas e cafés, espaço em que há ausência de pessoas negras como consumidores e vendedores, relegadas a cargos como os de limpeza e serviços gerais, funções que enfatizam a sua invisibilidade. Segundo Diane Lima, a performance “engendra uma mudança na relação entre serviçal e consumidora”.

Em *White Face and Blonde Hair a performer* alterna as posições, assumindo com recursos plásticos a ironia num gesto hiperbólico que acentua caracteres do Eu-Branco na sua própria imagem. Através da figuratividade leva os estereótipos e o racismo ao limite da sua significação, assim como as sátiras e as imagens jocosas do início do século XIX. Que ridicularizavam as tentativas de inserção de pessoas negras em espaços dominados pela branquitude. Assim, a performance acaba por provocar, em quem olha, os mesmos efeitos patêmicos de perplexidade e escárnio, revelando o choque da branquitude diante daquele corpo visto como estranho (LIMA, 2017, p. 164).

A performance de Felinto denuncia a situação do racismo, bem como gera a possibilidade de revermos tal situação em nosso cotidiano. Nos possibilitando trocas ocasionadas por um choque, visto que, ao performar, a artista cria uma ruptura no cotidiano das pessoas que frequentam aqueles

espaços e, através da videoperformance, uma forma de encontro para quem a assiste e está aberto a perceber o trabalho e suas questões.

O deslocamento do olhar gerado no trabalho de Felinto levanta as questões da hegemonia branca, que também está presente nos possíveis deslocamentos ocasionados por sujeitos, cuja imagem destoam das normas pré-estabelecidas. Assim, ao transitarem pelo mundo, cria-se um choque num primeiro momento, mas este rompimento com o já esperado possibilita conversas entre esses sujeitos, em um novo espaço relacional, em que um existe no outro, mesmo que inicialmente seja na forma de estranhamento.

Em *A Woman Needle*, série de videoperformance com projeção em multi-canal realizada em dois períodos, a artista Kimsooja cria um deslocamento por meio de movimentos mínimos. Com enquadramento horizontal e plano fixo, a artista se encontra centralizada no vídeo, de costas para câmera, com recorte na altura dos cotovelos. Veste uma peça em tom cinza cobrindo seu tronco e possui seus longos negros cabelos amarrados na altura da nuca, permanecendo imóvel em ruas repletas de transeuntes, das metrópoles filmadas. Em 1999-01, a instalação de vídeo

contou com oito canais, sem som, de 6min33s em loop, de imagens das cidades de Tóquio (Japão), Xangai (China), Cidade do México (México), Londres (Inglaterra), Deli (Índia), Nova York (EUA), Cairo (Egito) e Lagos (Nigéria). Já em 2005, são seis canais com duração de 10min30s em loop, também sem som, acontecendo nas cidades de Patan (Nepal), Jerusalém (Israel), Sana (Lêmen), Havana (Cuba), Rio de Janeiro (Brasil) e N'Djamena (Chade).



Figura 29: Still de *A Woman Needle* no Rio de Janeiro – Brasil.

Kimsooja, com esta ação mínima de ficar parada em ruas com alta circulação, possibilita uma relação de encontro, como título do trabalho sugere, um atravessamento de corpos. Um acontecimento realizado através dos espaços relacionais entre os sujeitos que, novamente, não precisam se conhecer ou trocar palavras, pois a conversa acontece no encontro, na relação sempre “entre” e “fora”, na dupla captura sugerida por Deleuze (1998). Para o autor, “encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação. [...] A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um roubo-duplo” (DELEUZE, 1998, p. 6).

Estes encontros são possíveis ao transitarmos em nosso cotidiano, na forma como olhamos o mundo ao nosso redor e nos relacionamos com ele. Um olhar cuidado possibilita um *encontro* com o trabalho [...] *fantasma* [...], podendo afetar a relação do indivíduo com o espaço-tempo em que este se encontra, estando o encontro na ordem do presente, este que está sempre a acontecer, se prolongando entre os minutos, horas, dia, dias. Permite novos encontros, por meio de um olhar outro sobre os instantes, seja na busca da autora do poema, ou outros desdobramentos que dependerão da forma de como este encontro reverbera no sujeito.

A captura efetuada no encontro nos desloca, cria um constante movimentar-se, como o peixe em *História antiga*, que sempre cria novos espaços transbordando as linhas ao tentarem contorná-lo. Me faço presente nos espaços através de [...] *fantasma* [...], percorrendo as ruas da cidade e possibilitando *conversas*, que podem deslocar os sujeitos como em *White Face and Blonde Hair* e *A woman needle*. A forma como tal deslocamento reverbera no sujeito decorre do corpo deste, podendo variar entre o sutil e o choque. Como trabalho de Felinto ao exagerar os códigos visuais de um padrão feminino branco em um corpo de mulher negra, criando um choque no ambiente em que a performance ocorre. Ou de forma sutil, como na imobilidade de Kimsooja frente à grande movimentação de transeuntes.

A forma como nos colocamos no mundo possibilita tais *encontros*, uma percepção cuidadosa sobre os acontecimentos do cotidiano. A roupa e a escrita se mostram como um fértil espaço para *conversas*, nos permitindo uma inscrição direta na imagem dos ambientes aos quais transitamos. Portanto, pensar na forma como compomos a imagem do meio em que vivemos, é pensar em como podemos estabelecer relações com os outros, considerando as reverberações que estes encontros e acontecimentos possibilitam.

**ESPAÇOS DE TROCA III:
UM RELATO DE PROCESSO DE FORMAÇÃO**

Quando penso nas trocas efetuadas que fazem parte da minha trajetória como professor em formação, chego às memórias da infância, nos primeiros contatos com professoras e colegas de turma. Como estas relações marcaram meu corpo, sem aqui me preocupar em caracterizá-las quanto a sua qualidade, estes espaços me constituíram e fazem parte de um percurso no qual me compreendo hoje. Da pré-escola até o curso de Engenharia, transitei por diversos sujeitos diferentes, entre professores e colegas, vivi ambientes únicos em cada um destes espaços e como cada dia, mesmo estando em uma mesma turma era diferente. Porém, foi no curso de Artes Visuais – Licenciatura em que me atentei a ter um olhar mais cuidadoso sobre a relação em aula, como a metodologia dos professores influenciavam a turma, ou como a turma fazia com que os professores se adaptassem àquela realidade. No fim, o que havia eram trocas entre nós, das mais variadas como professor-turma, turma-professor, aluno-professor, professor-aluno, aluno-aluno, aluno-espaço, professor-espaço, turma-espaço, instituição-professor, instituição-aluno, dentre outras relações possíveis.

Nestes encontros, fui percebendo quais postura desejo ter como profissional da área, metodologias a serem adotadas e

linhas a serem pesquisadas. Nas aulas sempre foi evidente as trocas entre os sujeitos, como cada pessoa somava de alguma forma a discussão, trazendo questões ou repertoriando com artistas e obras. Discutimos e vivenciamos que para o ensino-aprendizagem é preciso estar aberto ao diálogo, como coloca Paulo Freire (2011), numa conversa que não a intenção de conquista/persuasão, mas sim no respeito entre às diferenças entre os diversos posicionamentos e na coerência do que se faz e do que se fala, só assim há um encontro.

Freire ainda pontua sobre a relevância da consciência de sermos seres inconclusos, radicando em uma educabilidade, num permanente movimento de busca, com olhar curioso e indagador sobre nossa sociedade. O autor defende esta “capacidade de aprender, não apenas para nos adaptar mas sobretudo para transformar a realidade, para nela intervir, recriando-a” (FREIRE, 2011, p. 67). Junto à abertura com o outro, na possibilidade de encontros, praticamos nossa capacidade de aprender, que segundo o autor decorre a de ensinar, possibilitando reconstruir um aprendizado já colocado, exercitando um olhar crítico diante dos acontecimentos.

Meu percurso na graduação foi marcado por bolsas, que além de possibilitarem minha permanência no curso por

questões financeiras, também me proporcionou encontros além sala de aula, enriquecendo experiências ao compartilhar e produzir conhecimentos em outros ambientes. Como o *Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência* (Pibid), com a coordenação da professora Maira Pêgo de Aguiar. Nesta experiência, pude perceber o exercício da práxis, perceber como a prática ganha outra dimensão junto à teoria, e vice-versa. Acompanhávamos uma professora do ensino infantil e discutíamos em grupo sobre a rotina da semana e os planejamentos. Foi minha primeira experiência na escola como um professor em formação e recordo o quanto as discussões e textos lidos até então foram importantes na prática.

Dentre as várias leituras realizadas ao longo do curso junto às práticas, um texto em especial me marcou, falava do cuidado em relação ao elogio sobre os desenhos das crianças. Observava a importância de um diálogo atencioso, permitindo uma escuta e fala sensível sobre o desenho produzido. Atentando contra a prática do elogio “vazio” e sem diálogo, que poderia resultar na imposição de modelos estéticos do adulto que faz o comentário. Ao considerar a quantidade de pessoas envolvidas em tal experiência, fico profundamente marcado ao perceber como o

conhecimento é construído de forma coletiva, atravessando vários sujeitos. Desde a autora que escreveu o texto, a seleção da professora em levá-lo para discussão em aula, e a possibilidade de vivenciá-lo na escola junto às crianças. É interessante como as trocas perpassam vários sujeitos e como ela se dá de uma forma fluida e no cotidiano, com atravessamentos e olhares cuidadosos de ensino-aprendizagem.

No ano seguinte, diferente da experiência no *Pibid*, na qual acompanhava a professora dinamizadora de artes, observando e auxiliando nas atividades direcionadas à artes, realizei a disciplina de *Estágio Obrigatório no Ensino Infantil*. Na qual acompanhei a professora regente e a turma durante as quatro horas e meia de turno. Foram enriquecedoras as discussões e trocas que aconteceram, pude perceber um pouco mais da diferença dos olhares entre os arte/educadores e os profissionais com formação em pedagogia, e também com as crianças. Meu planejamento abordou algumas linguagens artísticas passando pelo tema da metamorfose, que estava sendo trabalhado por elas. Foram feitas leituras de imagem, pinturas, colagens e experimentação de peças baseada nas máscaras de Lygia Clark. As trocas realizadas no Pibid fundamentaram certas ações no planejamento, bem como a

construção que envolvia aquele grupo em específico. Nas aulas, novamente, verifiquei a pluralidade existente entre as crianças, como cada uma tinha interesses diversos e com produções individuais, mas que também passava pelo coletivo.

Já nos estágios referentes ao Ensino Fundamental e Médio, a participação dos alunos se mostrou de forma diferente, tendo que buscar métodos que fomentassem a curiosidade e o interesse dos alunos. Aqui o atravessamento entre sujeitos pareceu ser mais da ordem do invisível, pois muitos não falam abertamente, mas quando nos dirigimos a eles há um diálogo. Na perspectiva da pesquisa, percebi o quanto a imagem do professor pode abrir um olhar curioso perante os alunos, o quanto estes encontros podem ser possibilitados pelas imagens, tanto como indivíduo, como as de obras que repertoriavam as aulas. Muitas das conversas que foram iniciadas surgiram de imagens de trabalhos que fomentavam um olhar curioso.

Com o *Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica* (Pivic), com orientação da professora Julia Rocha Pinto, pude experienciar a atividade de pesquisador. O subprojeto de pesquisa investigou a presença de *arte contemporânea* nos livros didáticos adotados pelas escolas básicas de ensino fundamental geridas pela Secretaria Municipal de Educação

da cidade de Vitória, no estado do Espírito Santo. Foi interessante pensar no uso dado aos livros pelos professores da rede e como este material pode possibilitar encontros, visto poder assumir distintas posições, como ferramenta para os professores, mas também como uma aproximação entre os alunos e o universo da arte. Um exemplo prático foi o contato que tive com o trabalho *Red Weigth* da artista Áine Phillips, facilitado através de um livro didático. Ao fim da pesquisa, os livros se mostraram como um instrumento interessante para aproximação da *arte contemporânea* com os alunos, considerando o uso adotado por ele. Para além da investigação da pesquisa em *arte contemporânea*, os livros possibilitam atravessamentos, fomentam olhares curiosos, quando estes estão abertos e de alguma maneira são instigados a isso.

Através do subprojeto pude participar, do grupo de pesquisa coordenado por Julia Rocha Pinto, *Grupo Entre Educação e Arte contemporânea*, pertencente ao projeto *Arte+educação: analogias entre objeto e campo de estudo na contemporaneidade*, que investiga as potencialidades e desafios do ensino da arte com suas metodologias sobre as produções e processos artísticos na contemporaneidade. No grupo a construção do conhecimento também se deu de forma coletiva, tendo como premissa a horizontalidade.

Pude aprofundar as discussões entre arte-educação, compreendendo-a como um campo complexo e distinto que juntam as áreas de educação e artes. Novamente, vivenciei encontros possibilitados por sujeitos e escritas, como a compreensão da *virada educacional*, através da leitura da dissertação de Mônica Hoff (2014); da discussão do *professor mediador* com a escrita de Cayo Honorato (2009) junto às experiências dos integrantes do grupo, dentre outros textos e conversas sobre o ensino contemporâneo da arte e de arte contemporânea.

Como artista, estes encontros me permitiram compreender um pouco mais sobre o que vem a ser arte e arte contemporânea, a pensar em trabalhos com um caráter muito mais processual e que acontecem mais no cotidiano do que em um produto final propriamente dito. Os encontros do grupo de pesquisa me instigaram a pensar na minha produção e atuação como arte/educador com um caráter artístico, e não apenas como uma ação, cujo processo criativo está envolvido.

Pelo *Programa Institucional de Apoio Acadêmico* (PIAA), participei do projeto *Escrita em artes visuais*, inicialmente coordenado pelo professor Rafael Pagatini e depois sob a coordenação da professora Aline Dias e professor Diego Rayck. No projeto a discussão girava entorno da escrita e

por meio dela, exercitando um olhar cuidadoso sobre os processos e o exercício da escrita. O projeto possibilitou trocas entre os integrantes, assim como entre artistas convidados, como Elke Coelho e Raquel Stolf, cujos trabalhos e processos também envolvem a escrita.

A experiência como estagiário do acervo no Museu de Arte do Espírito Santo – Dionísio Del Santo (Maes), me possibilitou encontros para além da educação formal. Sob a supervisão do diretor Renan Andrade e da museóloga Paula Nunes, junto à equipe do museu e aos estagiários, pude compreender e vivenciar as discussões envolvidas na relação entre instituição e público. Somando as leituras e conversas realizadas na disciplina obrigatória de estágio *Arte na Educação não Escolar*, em que fui apresentando a diversas possibilidades de ação como arte/educador, como espaços expositivos, arte e saúde, atuação em ONG, dentre outros espaços. As discussões geradas por estes espaços giravam em torno de uma escuta sensível, que possibilita uma aproximação cuidadosa entre a arte e as pessoas.

Por fim, todos estes encontros realizados em meu percurso de formação, propiciaram pensar nesta pesquisa e também como ela reverbera em minha atuação como arte/educador. Encarar os momentos de ensino-aprendizagem como encontros, que acontecem na relação entre os sujeitos,

possibilitados de distintas formas, seja através de uma imagem originada da roupa, de gestos, ou mesmo da escrita. Acontecimentos da ordem do tempo presente, que considera os sujeitos envolvidos e suas relações. Considerando que “O mundo não é. O mundo está sendo” (FREIRE, 2011, p. 74).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de levantamento bibliográfico e análise de obras, a pesquisa recorreu a conceitos e trabalhos artísticos para investigar a questão do vestir como espaço de troca. Por meio de Vilém Flusser (2014), estudamos o gesto do *vestir*, analisando suas relações com a roupa, compreendendo como gesto penetrante e expositivo, pois insere no sujeito códigos sociais em que habita e, ao mesmo tempo, este também constrói uma *conversa* com o outro e o mundo, ao se apropriar de um objeto existente para criar algo novo. Com os trabalhos *Red Weight*, *Círculo mágico*, [...] *vestes* [...] e *sem título [tentativas]* entendemos a roupa como possuidora de significados, como ideias, conceitos e histórias. E junto à análise de Basbaum sobre os *Parangolés*, identificamos que o vestir está para além da roupa, sendo atribuído um caráter imaterial.

Ao ter em vista o *vestir* imaterial, refletimos sobre *vestir a escrita* na pesquisa de Fran Favero (2019) e percebemos que tal ação está associada à constituição do sujeito. Pautado nos pensamentos de Michel Foucault (2004) sobre o exercício de escrita dos *hupomnêmata* e da correspondência, entendemos que esta constituição de si passa pelo outro e

por diferentes culturas. Os trabalhos [...] *fragmentos frágeis* [...] e *Cartas para Valerie* foram dispositivos para analisar tal fenômeno, bem como para aproximar a ideia de que os indivíduos passam por transformações, ao acessar um distinto *eu* que habita(ou) em diferentes momentos.

Através do trabalho [...] *presença* [...] reconhecemos a possibilidade de demarcação de espaços, compreendo-os por meio dos pensamentos de Michel de Certeau (2003) como um lugar praticado, ou seja, que está na ordem das relações. Em seguida, que este espaço é relacional e, portanto, há trocas, seja no âmbito individual ou coletivo. Com os trabalhos de Lygia Clark que envolvem o *vestir* e a roupa, percebemos que a roupa pode ser um espaço de troca e, posteriormente, como demarcador do indivíduo, sujeito às trocas como *ecdise*, que marcam uma transformação do *eu* através do tempo. Para este processo recorreremos aos trabalhos *El puerto* de Leonilson e [...] *despir* [...].

Em seguida, com a leitura de Gilles Deleuze (2004), verificamos que a troca com o outro acontece na ordem do encontro, havendo um atravessamento entre estes sujeitos. Elucidamos a afirmação com os trabalhos *Costumes* e *Novos costumes* de Laura Lima, que foram fundamentais para pensar nestas trocas como uma arquitetura de sentidos.

Com os trabalhos *História antiga* de Laura Lima e [...] *fantasma* [...], averiguamos que estes atravessamentos são possíveis através da escrita e podem ocorrer de forma sutil e repletos de inquietações. Tais conversas podem surgir a partir de um choque de diversos níveis, que de alguma maneira nos desestabiliza. Exemplificamos tais situações com o trabalho de Renata Felinto e Kimsooja, *White Face and Blonde Hair* e *A woman needle*, respectivamente.

Fecunda quanto aos estudos, a pesquisa demonstra possíveis desdobramentos envolvendo os assuntos. Como gesto do *vestir*, pode ser aprofundado em sua análise e sua operação sobre outros objetos de pesquisa. Em relação entre escrita e a arte, considerando que a arte “veste” a escrita de forma diferente a partir do modernismo e da arte conceitual, e como a presença da palavra se torna imprescindível na produção de arte contemporânea, seja no discurso/conceito, seja como meio ou material de produção.

Em relação às trocas, a pesquisa pode percorrer ainda muitos caminhos, sobretudo a partir dos conceitos de Deleuze, que se mostram complexos, demandando uma pesquisa mais aprofundada se relacionando a presente investigação. Ainda no campo do pensamento pós-estruturalista, vale desdobrar a pesquisa sobre os processos

educacionais, tanto no campo escolar como no não escolar.

Por fim, a pesquisa se encerra compreendendo-se como um importante instrumento em minha formação, no campo da educação, da arte, da arte/educação, como pesquisador, artista, professor. Compreende que o espaço de troca propiciado pelo gesto do vestir possibilita processos de ensino/aprendizagem, envolvendo a relação consigo e com o outro. Entende o *vestir* como uma importante ferramenta de formação, visto seu desdobramento na constituição dos sujeitos, tanto na troca de si, como na troca com o outro. Ocorrendo por meio da escrita e pelas roupas, considerando as imagens e textos gerados como potencializadores de um outro olhar sobre o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BASBAUM, Ricardo. Migração das Palavras para a Imagem. In: **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 2008.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseys Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998. (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

ERBER, Laura. A palavra nas videoinstalações de Laura Erber. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=OJ07sD5jHjc&t=423s> Acessado em 22 nov. 2019.

FAVERO, Fran. **Rembe**. Dissertação. Mestrado em Artes Visuais. Florianópolis: UDESC, 2019.

FREIRE, Paulo. **A pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 2ª impressão da 43ª edição. São Paulo: Editora Paz e Terra Ltda, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **Ditos e escritos V**. Ética, Sexualidade, Política. MOTTA, Manoel Barros da

HOFF, Mônica. **A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro**, 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2014.

HONORATO, Cayo. **Mediação na arte contemporânea**: posições entre sistemas de valores adversos. Marcelina eu-você etc. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. - Ano 3, v.3 (2. sem. 2009). – São Paulo: FASM, 2009.

LAGNADO, Lisette; Lima, Laura. **Laura Lima on_off**. Rio de Janeiro: Cogobó, 2014.

LIMA, Diane Souza da Silva. **FAZER SENTIDO PARA FAZER SENTIR**: Ressignificação de um corpo negro nas práticas artísticas contemporâneas afro-brasileiras. Dissertação

tação. Mestrado em Comunicação e Semiótica. Cidade: PUC-SP, 2017.

PERIGO, Katiucya. **Leonilson e a narrative de si.** Revista Ciclos, Florianópolis, V. 2, N. 3, p. 87-102, Ano 2, Dec., 2014.

PHILLIPS, Áine. **Red Weight.** Disponível em: https://ainephillips.com/artwork/3306817_Red_Weight.html. Acesso em: 02 out. 2019.

LEONE, Luciana di. Despertando a História Antiga: Laura Erber leitora de Alejandra Pizarnik. Ensaio sobre a instalação História Antiga. **Revista Carbono.** n.03, 2013. Disponível em <http://revistacarbono.com/artigos/03historia-antiga-lauraerber/> Acesso em 01 dez 2019.

BIBLIOGRAFIA DAS IMAGENS:

CLARK, Lygia. **Cessariana e O eu e o Tu**. Disponível em:

<https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fjornalistaslivres.org%2Fwp-content%2Fuploads%2F2017%2F09%2Fiandyou.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fjornalistaslivres.org%2Ffascistas-forcam-encerramento-de-exposicao-de-arte-em-porto-alegre%2F&docid=teDfR701Yay3PM&tbnid=bgmgN3uFgtw2ZM%3A&vet=10ahUKEwivwLul8JzmAhUFILkGHbbRDbQQMwgsKAAwAA..i&w=438&h=294&hl=pt-BR&bih=608&biw=1366&q=lygia%20clark%20the%20i%20and%20the%20you&ved=0ahUKEwivwLul8JzmAhUFILkGHbbRDbQQMwgsKAAwAA&iact=mrc&uact=8>

Acesso em: 25 nov. 2019

CLARK, Lygia. **Máscaras sensoriais**. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072015000300205 Acesso em 25 nov. 2019

EL Puerto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34670/el-puerto>>. Acesso em: 25 de Nov. 2019. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

FELINTO, Renata. **White face ande blonde hair.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r1WqvnAhE6Q>
Acesso em: 25 nov. 2019.

KIMSOOJA. **A Woman Needle.** Disponível em: http://www.kimsooja.com/videos_multichannel.html
Acesso em: 25 nov. 2019

LEONE, Luciana di. Despertando a História Antiga: Laura Erber leitora de Alejandra Pizarnik. Ensaio sobre a instalação História Antiga. **Revista Carbono.** n.03, 2013. Disponível em <http://revistacarbono.com/artigos/03historia-antiga-lauraerber/> Acesso em 01 dez 2019.

LIMA, Laura. **Costumes.** Disponível em: http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/laura-lima/series-selected-works_2/37 Acesso em: 25 nov. 2019

LIMA, Laura. **Novos costumes.** Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/laura-lima/> Acesso em: 25 nov. 2019

PARANGOLÉ P15, Capa 11, Incorporo a Revolta. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15-capa-11-incorporo-a-revolta>>. Acesso em: 25 de Nov. 2019. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

PHILLIPS, Áine. **Red Weight**. Disponível em: https://ainephillips.com/artwork/3306817_Red_Weight.html. Acesso em: 02 out. 2019.

RENNÓ, Rosangêla. **Círculo Mágico**. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/68/1>. Acesso em: 02 out. 2019.