

O vestir como dispositivo simbólico da arte

Nívea Faria de Souza
Escola Estadual de Teatro Martins Pena
niveafaso@gmail.com

RESUMO: A arte do prosaico apresentada pela arte contemporânea exige do artistas dispositivos que indiquem onde se começa a obra e se termina a vida cotidiana. E para essa diferenciação, elementos simbólicos são utilizados para o preparo para a ação, e muitas vezes são representados por roupas, vestes, trajes que ativam o distanciamento do social destacando um processo de ritualização.

Palavra-chave: Corpo; roupa; performance

ABSTRACT: The art of the everyday demands presented by contemporary artists of devices to indicate where the work begins and ends everyday life. And this differentiation, symbolic elements are used to prepare for action, and are often represented by clothes, clothes, clothes that activate the social distancing highlighting a process of ritualization.

Key words: Body; clothing; performance

Esse trabalho surge como um processo limiar entre a finalização da dissertação apresentada ao PPGArtes/UERJ, “Entremeios da Arte” e uma futura pesquisa, que se inicia aqui. Em que o enfoque é a roupa elemento simbólico para o processo ritualístico da performance artística, da arte de ação ou mesmo das intervenções sociais. Neste, identifica-se uma pequena parte da colocação da roupa no universo da arte a partir do século XX, quando a arte encontra no corpo argumentos e dispositivos para sua criação.

A partir do século XX o homem se tornou produto da sua origem social, fruto de sua participação contextualizada no espaço e tempo. Dessa maneira, ao mesmo tempo, que a arte tenta uma aproximação entre o público e a obra, ela o repele através de certo estranhamento, afinal, o olhar historicamente estetizado ainda com as obras do século XIX, busca o objeto que enfeita, que decora, que retrata, é a constante busca pela mimese da arte, um apego pela obra clássica e considerada tradicional. O espectador buscava o museu para observar ideais de belezas, em esculturas, pinturas e desenhos, sem interesse para o prosaico.

Contudo, não cabia mais àquela forma de se fazer arte, e esta passa a buscar um maior envolvimento social na tentativa de incorporar o espectador ao universo da obra, ou seria incorporar a obra no universo do espectador?

Essa complexa argumentação foi a base para os novos caminhos galgados pela arte durante todo o século XX. O ponto de partida foi a percepção de um não isolamento da arte, o que acarretou a necessidade de se desenvolver outras linguagens, visões e experiências. Nesse momento, nota-se o acesso direto e diferenciador da representação e da apresentação da arte, a ressignificação de valores e o desencapsulamento de categorias artísticas.

Com esse processo, a arte adentra caminhos que levam cada vez mais a uma maior interação com o cotidiano. A ideia de corpo como porta voz social é cada vez mais fortificada, ele passa a ser utilizado como instrumento repleto de signos, ligado à transformação e percepção social. A arte surge como um acionador do corpo coletivo, ou seja, o homem como corpo social indissolúvel. Desde modo, surge a arte de ação que vem a problematizar a utilização de suportes, distanciando a arte, de modelos pré definidos, como a pintura, desenho ou a escultura, colocando o gesto como elemento central da obra, a própria ação como obra. A ação do artista não como maneira de se fazer arte, mas sim como a própria obra.

Era o início da descoberta do corpo humano como uma obra de arte viva e pulsante, tal como para Adolphe Appia, que afirmava que a arte deveria acompanhar a tridimensionalidade humana e sua interação com o espaço e com objetos. É conceber o “corpo como obra inacabada que se transforma prontamente” (Appia apud Viana, 2010, p. 17) a cada ação.

A performance surge na cena artística, quando a body art assume o corpo como elemento da obra e não como uma simples substituição de suportes. Já logo no início do século XX, Marcel Duchamp ensaiava os primeiros passos da performance, quando utilizou o próprio corpo a favor da arte, vestido de Rose Sélavy (1920). Em 1919, a arte do corpo já dava seus primeiros passos com “Tonsure” (Duchamp), quando cortes de cabelos foram documentados como obra. Essas ações/obras desse tipo, realizadas pelos futuristas e dadaístas, juntamente com as deambulações dos surrealistas são mencionadas e convalidadas por estudiosos

como o prenúncio do que seria a performance. Glusberg (2009) considera que a performance é um desdobramento natural da body art.

Body art é [...] autobiográfico e o corpo é usado como o corpo próprio de uma pessoa particular e não como uma entidade abstrata ou desempenhando o papel. O conteúdo dessas obras coincide com o ser físico do artista que é, ao mesmo tempo, sujeito e meio de expressão estética. Os artistas eles mesmos são objetos de arte. (SANTAELLA, 2003, p.261)

Para Glusberg, entre os principais pioneiros da arte da performance estavam poetas, pintores, músicos, dançarinos e coreógrafos que cada vez mais estreitavam relações com a arte. Para o autor, a body art, o happening e a performance, carregam uma aproximação entre a arte e o cotidiano. O happening

articula sonhos e atitudes coletivas. Não é abstrato nem figurativo, não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente a um happening participa dele. É o fim da noção de atores e público. Num happening, pode-se mudar de “estado” à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. Já não existe mais uma “só direção” como no teatro ou no museu, nem mais ferres atrás de grades, como no zoológico. (Glusberg, 2009, p. 34)

A principal característica da arte de ação é a utilização do corpo como ponto focal da obra, transmissor de determinada mensagem estética. A performance está ligada ao processo artístico como um todo, e não somente ao resultado. Ela é por natureza multidisciplinar, também chamada de arte de fronteira ou mesmo híbrida, isso porque ela pode alinhar em uma única ação, manifestações diversas. Roselee Goldberg (2006) acredita que o termo não seria o mais adequado para designar essa ação- experimento, que alinha a arte e a vida. Para a autora, o termo ideal seria o live art, pois é justamente a forma artística que mais se aproxima da vida social. Já Schechner acredita que a performance refere-se a “qualquer comportamento, evento, ação ou coisa” (2003, p.39). Para ele, o termo se refere a comportamento, exibição. Renato Cohen relata a performance como uma linguagem fronteira da arte e do teatro, é uma expressão cênica, que é articulada em função de um determinado tempo e espaço através do corpo. Ele exemplifica assim: “um quadro exibido a uma platéia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já pode caracterizá-la”.(2007, p.28)

Rompendo convenções, formas e até mesmo a estética das artes, a arte de ação ao mesmo tempo em que causa uma ruptura na arte tradicional, aglutina variadas formas artísticas. Na década de 1970, passa a ser associada a

acontecimentos vanguardistas, confrontando o teatro, representações, seu processo de criação e sua problemática. A intenção era romper com a ideia de arte estática, contemplativa e mimética. A performance artística adentra uma nova história da arte ao findar a criteriosa estética do belo, rescindindo com a apreciação de obras de arte figurativas e contemplativas. Carregada de ironia e de espírito lúdico, a performance passa a ser exercida pela originalidade criativa em busca do envolvimento do público. Era a busca por uma relação mais intimista entre a arte e a vida cotidiana .

A performance pode ser considerada uma forma de “desinstitucionalização” da arte, uma linguagem mais simples sem muitos entremeios. Por meio de propostas ágeis e expressivas, a arte de ação cria um estreitamento com o cotidiano.

A performance tem sido vista como uma maneira de dar vida a muitas idéias formais e conceituais nas quais se baseia a criação artística [...]. Os manifestos da performance, desde os futuristas até os nossos dias, têm sido a expressão de dissidentes que tentaram encontrar outros meios de avaliar a experiência artística no cotidiano. A performance tem sido um meio de dirigir-se diretamente ao grande público, bem como de chocar as platéias, levando-as a reavaliar suas concepções de arte e sua relação com a cultura. (Goldberg, 2006, p. IX)

A performance se caracteriza pela presença intrigante do corpo do artista que procura atingir uma comunicação sensível com o espectador, buscando uma relação próxima, estando frente a frente com o ser humano, buscando experiências que relacionem intenções próprias da proposta, o tempo, o espaço e o corpo. A performance, para Glusberg, insere-se como um “fato desalienador” (2009, p.57), entrando como um questionamento do natural, colocando em dúvida dogmas comportamentais de maneira levemente irônica. Na performance, o artista propõe esquemas e estruturas de comportamentos frente a um receptor que mantém expectativas relacionadas com sua própria imagem corporal. O ato funciona como operante de mudanças a que se propõe, buscando romper com imagens cristalizadas e conceitos previamente formados. Além disso, a “performance afirma identidades, curva o tempo, remodela e adorna corpos, conta histórias” (Schechner, 2003, p.26.).

Nas décadas de 1960 e 1970, alguns acontecimentos sociais, como a Guerra do Vietnã, interferiram nas produções artísticas da época: questões de gênero, etnia e classes foram incorporadas às manifestações artísticas. Nesse contexto, surgiam movimentos sociais que causaram grande efeito no encadeamento artístico-

histórico, tal como os movimentos hippies, feministas, gays, estudantis, a luta contra o preconceito racial, entre outros, que faziam a linguagem artística da performance pulsar cada vez mais forte. Afinal, estava em voga o corpo e a relação dele com o seu entorno, atitudes ecológicas, espirituais e sexuais faziam parte da cultura e das lutas da sociedade. Artistas de diversas partes e em momentos distintos realizavam as mais variadas ações com os mais variados intuitos, mas sempre buscando os limites corpóreos, fossem eles físicos, psicológicos, ou sociais.

Nesse sentido, o corpo, na arte, passa a ter não só um discurso natural de ação ou participação, passa a ser construído através de questionamentos dimensionais ou de aproximação ao outro, ele passa a necessitar também do uso de variantes simbólicas, como adereços e roupas, o que o faz não só um produto semiótico, mas um corpo agente e relacional da obra. Na arte, o desejo de uma aproximação com o público, uma relação com o tempo presente, ações cotidianas, valorização de encontros e convívios, leva o corpo a assumir a interação com o espaço e se torna um caminho para que se entendam os processos de desestabilização da ideia de arte como produto intocável.

Se a perda da individualidade é de qualquer modo imposta ao homem moderno, o artista oferece uma vingança e a ocasião de se encontrar. Ao mesmo tempo em que ele se dissolve no mundo, em que ele se funde no coletivo, ele perde sua singularidade, seu poder expressivo. (CLARK, 1980, p. 28)

O corpo insurge como lugar singular de crítica das conexões entre o homem e o mundo, seja pela etnicidade, pela natureza moral ou política, o corpo tentará o drama humano em todas as suas vertentes. Diversos artistas passaram a propor e a exhibir obras com ações consideradas muitas vezes simples, seja pelo simples caminhar, ou se relacionando com objetos cotidianos. Passaram a dar novos valores aos objetos, explorando possibilidades que não as de origem. Não há mais a necessidade de a arte representar contextos; ela angaria a liberdade de deslocamento, de leituras e valorizações. Expressões artísticas buscam sentido, seja na descontextualização de um objeto unitário ou no acúmulo de inúmeros deles, sugerindo novas percepções, uma aproximação entre o artista e o mundo, a obra deixa de ser mera representação entrando como elemento de questionamento, não há mais diferença entre o mundo e o que se trás para a galeria.

A arte exerce seu dever crítico diante da técnica somente quando desloca seus conteúdos [...] dessa maneira, a relação arte/técnica mostra-se especialmente favorável a esse realismo operatório que estrutura muitas práticas contemporâneas, e que pode ser definido como a oscilação da obra de arte em sua função tradicional de objeto a ser contemplado. (Bourriaud, 2009, p.94-95)

Surgindo assim, o conceito de arte relacional, aquela oriunda das relações humanas, que confunde e aproxima o espectador.

A arte relacional não é o revival de nenhum movimento, o retorno a nenhum estilo; ela nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da atividade artística. Seu postulado básico – *a esfera das relações humanas como lugar na obra de arte* – não tem precedentes na história da arte, mesmo que, a posteriori, apareça como evidente pano de fundo de qualquer prática estética. (Bourriaud, 2009, p 63. - Grifo meu).

Esse estado tão próximo entre a arte e o cotidiano começa a exigir meios de diferenciação, meios de mostrar ao público a existência de separações entre o que se vê como social e como arte. Quando, afinal, percebemos que algo saiu da rotina social e se tornou arte?

A performance, nascida de uma mistura entre teatro e rituais, se apresenta na arte como suspensão de mundo, existe uma mensagem deslocada do social a ser exposta e para que ela se torne visível ao espectador é necessário que se crie um rito de separação proposto como sujeito da ação. Afinal, agora, a obra para ser compreendida, não pode ser intocável, contudo não pode passar despercebida, e para que isso ocorra, sem que o estado físico/mental do espectador seja comprometido, há na arte de ação, uma desagregação do mundo, já que a obra sempre se mostrou intocável. Dessa maneira, se propõe que se saia da condição de espectador passivo e fruidor, para chegar na materialidade e podendo até, quando proposto, manipular, a obra, se tornando também agente da ação.

Para que isso ocorra, existe um estado de ritualização, e vão buscar na origem primitiva da arte de ação, nos rituais esses mesmos conceitos. Afinal, para todo ritual há elementos externos que os caracterizam, sejam por roupas, adornos, decoração do espaço, música ou o estado de transe mediúnico. Contudo, todos os rituais de passagem apresentam três fases: separação, limiar e agregação. A fase de separação abrange o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo, quer de um ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de condições sociais ou ambos. A fase limiar é uma etapa transitória, um estar no meio

entre posições. A fase de agregação finaliza a passagem. Tal como apresenta Genep, que propõe, “denominar ritos preliminares os ritos de separação do mundo anterior, ritos liminares os ritos executados durante o estágio de margem e ritos pós-liminares os ritos de agregação ao novo mundo.” (Genep, 1977, p.36 37)

Na performance, os estados da ritualização são estados liminares. Esse ritual tem por objetivo uma mudança de estado do indivíduo, propondo uma desagregação em relação ao corpo social, a ação ocorre e depois devolve o sujeito possivelmente modificado, com outra compreensão da ação. Não há nesse sentido uma encenação, mas sim um envolvimento das partes, o artista performer “é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa), e como tal se dirige ao público, ao passo de que o ator representa sua personagem [...] O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel do outro”. (Pavis,1999, p. 284)

O artista, na performance, apresenta o próprio corpo como parte integrante de sua obra, como maneira de ressaltar qualidades, desvelando pudores e revelando o poder das manifestações gestuais e sua relação com diversos elementos. O corpo interagindo com o espaço inserido, interferindo e sendo interferido. Dessa maneira, a roupa entra como objeto agente do processo ritualístico, da preliminar da performance, preparando o público para que algo de não cotidiano, entra como um novo signo, um elemento comunicador visual facilmente identificável e compreendido para a ação ritualística que se aproxima.

A história está cercada da utilização de trajes e adereços como elemento da limiaridade. Já no início do século XX, com as vanguardas artísticas, algumas ações usavam a roupa para críticas sociais e comportamentais. Provavelmente, umas das primeiras obras chamadas de artes de ação que se aproximava do que temos como performance hoje, foi proposta por Duchamp, que fez uso de vestimentas femininas para criar uma nova identidade, um alter ego chamado de Rrosé Sélavy, um trocadilho de “Eros c'est la vie”, que surgiu pela primeira vez em 1921, através de fotografias de registros tiradas por Man Ray. A atuação de Duchamp mostrava uma mulher glamourosa que, embora fosse um travesti, subvertia a publicidade dos produtos. Para Costa (2004), era a ridicularização da cultura e a hipocrisia dos comportamentos convencionais. O foco dos dadaístas não era mesmo o vestuário em si, ele servia apenas como um objeto para contestação, desejou com seu alter

ego apenas a criação de um personagem como forma crítica. A roupa fazia parte da ação e não era a ação em si.

No decorrer do tempo, diversos artistas utilizaram do vestuário como elemento desagregador para a ação. Como em 1956, quando Flávio de Carvalho propôs um desfile tendo as Ruas de São Paulo como passarela: a “Experiência nº3”. Tratava-se de uma moda de verão para o homem contemporâneo, sua “Moda de verão para a cidade” (Carvalho, 2010, p.8), segundo o artista o traje consistia em:

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

O new look, como foi chamado o traje de Flávio de Carvalho, surge como uma crítica mordaz às assimilações de moda europeias que eram adotadas no Brasil. Sua obra e sua ação foi uma tentativa de fazer a população pensar sobre si mesma enquanto brasileiros moradores dos trópicos. Esse simples caminhar de Flávio, essa intervenção no espaço só foi percebida a partir da descontextualização que a roupa causou ao ser trajada e exibida.

Em 1964, Hélio Oiticica marca a arte brasileira e a relação com o corpo e o traje, assim como fizera Flávio de Carvalho, Oiticica desenvolve experiências sensoriais do corpo e a própria experiência física. Inspirado por sua aproximação com a favela da Mangueira, o Carnaval e todos os questionamentos culturais propostos pela sociedade, Oiticica cria os “Parangolés”, estandarte e capas que surgiam como elementos de preparo para a ação que ocorreria, afinal, a obra não era apenas a dança ou a música, era necessário uma preliminar de preparo para que a ação se desenvolvesse.

Assim como Lygia Clark, contemporânea e amiga de Hélio Oiticica, também permeou as investigações da consciência do corpo utilizando a roupa, a veste para isso. Para a artista, “a obra (de arte) deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela” (Clark, 1980, p. 16). Objetivando essa integração entre corpo e obra, Clark utilizou roupas e acessórios como elementos para proporcionar as experiências que desejava. Na série intitulada

“Roupa-Corpo-Roupa” (1967), roupas eram utilizadas e modificadas de maneira a despertar diversas sensações ao espectador/usuário. Na obra “Eu e o Tu”, dois macacões de plástico, com capuzes para impossibilitar a visão, com forros de diferentes materiais, tais como sacolas com água, borracha e espuma vegetal, ligados por uma espécie de cordão umbilical (tira de borracha) eram vestidos e, aos pares, os usuários eram convidados a explorar o corpo do outro pelo tato: “o homem reconheceria seu próprio corpo através de sensações tácteis operadas por objetos exteriores a ele próprio” (Clark apud Costa, 2010, p. 56).

Brígida Baltar é outra artista que faz uso da roupa como dispositivos para seu trabalho ritualizado, a roupa nas obras surgem como elemento de descontextualização do real e carrega a artista e conseqüentemente o espectador para um outro universo imaterial, um universo onírico, que a dissolve em paisagens como na obra *A Coleta da Neblina*, 2001, que ela constrói e usa um colete de plástico bolha para coletar neblina em pequenos frascos acoplados a roupa. Entre o material e o imaterial, ela inscreve delicadamente uma experiência sensorial.

Anos mais tarde, em 2000, a artista Beth Moysés, faz uso também da roupa como prótese de questionamento da presença do corpo feminino no mundo. E para isso usa do recurso da memória coletiva provocada pela roupa ao produzir uma de suas performances. Em “Memória do Afeto”, a artista utiliza-se da imagem produzida pelo traje de noiva para revelar e discutir questões do universo feminino, mais especificamente a violência doméstica e a submissão social imposta às mulheres. A artista fez uso da roupa como desagregador do real, criando um distanciamento e uma busca pela memória coletiva através dos vestidos de noivas e os buquês, afim de que fizessem referências claras a tudo aquilo que tange o universo feminino quanto à sua posição na sociedade. Através de uma linguagem simbólica e expressiva, diversas mulheres caminharam juntas despetalando os buquês, deixando no chão rastros de pétalas, e, no final, enterravam os caules como uma atitude de enterrar o sofrimento e submissão feminina. A artista apropria-se do vestido de noiva como símbolo forte referente ao casamento. Todos os vestidos usados carregavam neles a memória e o sentimento do dia do matrimônio. Para ela, o vestido é o grande mito feminino, é uma segunda pele que proporciona ilusão e fantasia do desejo de ser feliz. É a própria artista que retira o caráter político da ação: para ela uma passeata não tocava tanto o espectador, talvez não trouxesse

questionamentos emocionais tanto aos performers quanto ao público que era seduzido pela peregrinação. Para ela, a mensagem da ação tinha um caráter poético, ou seja, não era algo reflexivo, não havia uma mensagem lógica unívoca a todos.

A roupa se mostra, em todos os casos, fundamental para o processo de ritualização e envolvimento do espectador e dos participantes. Não apenas como objeto artístico, sendo o foco da obra, ou o provedor da sensorialidade, mas como objeto limiar de descontextualização e diferenciação entre o prosaico e a arte. A arte de ação necessita de um dispositivo, um elemento que clarifique a retirada e distanciamento do real e a leve para o universo experimental, artístico, imaterial, que faça o espectador perceber que aquilo deixou de ser um simples caminhar, dançar, coletar, e se tornou um ato artístico. Esse processo de descolamento de uma ação cotidiana para uma ação cotidiana se assemelha aos procedimentos ritualísticos que necessitam de três fases para se concretizar, a pré-liminar, que é o momento de preparo para a ação, preparação do espaço e dos objetos, incluindo a roupa; a limiar, o patamar temporal em que a ação ocorre e a mensagem é transmitida; e a pós liminar quando o espectador e o artista finalizam o ritual e saem modificados, transformados e principalmente com a mensagem compreendida, tal como em rituais de passagens.

Dessa maneira, nota-se que a arte do último século encontrou na roupa o dispositivo ideal de comunicação, afinal, nada mais natural que fazer-se uso de elementos do vestuário para uma arte que se pretende ser cada vez prosaica e relacional, pois a roupa sempre carregada de signos e simbologias, promove associações diretas ao corpo, conferindo dinamismo a criação artística.

Referências

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**: obras estéticas, filosofia da imaginação criadora. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.

BAUDRILLARD, J. **O corpo ou o ossuário de signos**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Brasiliense.

CLARK, L. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COSTA, C. T. **Roupa de artista: o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa oficial, 2010.

GENNEP, A. V. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1977.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOLDBERG, R. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PHELAN, P. A ontologia da performance: representação sem reprodução. **Revista de Comunicação e Linguagens**, Lisboa, n. 24, p.171-191, 1997.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SCHECHNER, R. O que é performance? Tradução Dandara. **Revista O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 11, 2003, p. 25-50.

VIANNA, F. **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação da Letras, 2010.