

**A ROUPA DA DEUSA,
CONSTRUÇÃO DE UM TRAJE
PARA PERFORMANCE DE RUA**

The clothe of the goodness, construction of a clothe for a street performance

Tavares, Luísa; Mestre; Universidade Veiga de Almeida,
luisamtbr@yahoo.com.br
Grupo de pesquisa Design e Subjetividade¹

Resumo

Esse artigo trata do processo de construção de uma roupa para uma deusa. A deusa faz parte de uma performance que consiste em uma caminhada pelas ruas cariocas em pleno carnaval. Que traje ela deveria usar nesse deslocamento? O trabalho justifica as escolhas feita para cada detalhe dessa roupa, procurando relacionar essas preferências com outros trabalhos de arte e moda.

Palavra-chave: Roupa, performance, rua, processo e banners.

Abstract: This article tells about the process of building an outfit for goodness. The goodness is part of a performance that is about a walking in the streets of Rio de Janeiro during the Carnival. Which costume she should wear for this occasion? This work justifies the choices made for each detail of this clothes, trying to relate these preferences to other works of art and fashion.

Keywords: clothe, performance, street, process and banners.

Introdução

A relação entre o corpo e a cidade, o deslocamento dessa matéria sensível que percorre as ruas em busca de uma relação mais visceral com o espaço. Esse corpo não está só na cidade, ele carrega com ele uma roupa. A roupa aparece como uma interseção entre essa relação, ela é um objeto carregado de poética, que alia cor, formas e texturas ao corpo. Anexada ao corpo, ela reverbera para os dois lados. O lado interno (do corpo) e o lado

¹ Luísa Tavares é professora de Moda na Universidade Veiga de Almeida, mestre em Artes pela UERJ e cursa atualmente o doutorado em Artes pela UERJ. A autora é responsável pela linha de pesquisa Design e o Lúdico dentro do Grupo de pesquisa Design e Subjetividade da Universidade Veiga de Almeida.

externo (da cidade, da rua). Como o corpo se relaciona com essa roupa? Como a cidade instaura modos de vestir ao corpo? Foi pensando nessas perguntas que realizei a performance *Da rua para a rua, os passos da deusa*. Nesse artigo é descrito o processo de produção da roupa da deusa usada na performance.

A deusa e sua roupa

O projeto *Da rua para a rua, os passos da deusa* começa quando me deparo com a frase “Reconhece-se a deusa pelos seus passos” (VIRGÍLIO *apud* CERTEAU, 1998, p.176). A frase é usada como paráfrase do capítulo de Certeau sobre as falas dos passos perdidos e faz parte de *Eneida*, o poema épico escrito em latim por Virgílio, uma encomenda do imperador romano Augusto.

Eu estava muito preocupada com os passos na rua. Os passos são únicos e singularizam o sujeito que os executa. Às voltas com a frase de Virgílio, comecei a pensar quem era essa deusa. Quais eram seus passos? Qual sua motivação em caminhar? E, é claro, eu queria que ela caminhasse pela cidade e me perguntava o motivo dessa perambulação.

Em paralelo a essas questões, sem deixar de observar o que nos cerca, certo dia, ao passear de bicicleta pela cidade, ainda bem cedo, vi um homem que puxava um cabo da fiação elétrica, bem extenso, para vender em lojas de reciclagem. Como é possível ver na foto, o homem segura a ponta do cabo e deixa o restante se arrastar pelo chão, formando um rabo. Esse rabo era a continuação do homem, um rastro que permitia a compreensão de seu percurso realizado minutos antes. O cabo era um fardo que ele precisava carregar. O homem ainda andava na rua, no local dos carros, para facilitar o ato de carregar. Aquela imagem foi muito marcante e a registrei.

Figura 1: Esboço para caminhada, Luísa Tavares, 2011



Logo, o ato de carregar havia se instaurado como um elemento potente do trabalho. Passei então a observa-lo com mais atenção. Entre as fotos da série *Ambulantes*, de Francis Alÿs, encontramos situações de trabalho de rua onde o sujeito carrega algo muito acima do seu tamanho, algo que parece fazer parte do seu dia-a-dia e por isso o homem e o carrinho com caixas parecem tão integrados, compondo um desenho que se assemelha a um caramujo. É como a camuflagem biológica, o sujeito carrega objetos que fazem com que seu caráter volumoso seja expandido, alterando seu modo de atuação no mundo.

Depois fiz um pequeno vídeo, em frete ao Morro da Mangueira, pois na ocasião me deparei com uma cauda de objetos plásticos, uma composição que se assemelhava muito aos meus objetivos com o projeto. A figura do sujeito se confundia a do aglomerado de plásticos, assemelhando-se a uma centopeia, já que sua cauda acompanhava com maleabilidade as curvas de seu trajeto.

Figura 2: Fotogramas do vídeo *Centopeia*, Luísa Tavares, 2012



A deusa que anda na cidade está com uma cauda. Seu vestido se prolonga para além do seu corpo como acontece com os vestidos de noiva, como os homens que carregam algo e por isso eles ampliam seus limites, tornando-se bem maiores do que de fato são. Algo que limita seus movimentos, mas também provém sua subsistência.

Assim, a roupa passa a ocupar um espaço dentro do trabalho. Desde o começo do projeto, quando pensei na deusa, quis caracterizá-la como tal. A caracterização tem um papel chave no meu trabalho e nesse momento ela começa a tomar forma. E essa roupa precisava ser potente como nos descreve Preciosa(2010):

Admiro, cada vez mais, roupas que nos transmitem a sensação de que estão a esgarçar-se, a se corromper, e nos atordoam com suas bainhas em queda, seus alinhavos expostos, seus volumes estranhos, que parecem desentranhar do corpo o bicho que nele carregamos, livrando-o dos excessos de domesticação. Roupas corajosamente imperfeitas, inacabadas, turbulentas. Penso no escândalo de se vestir uma peça assim a desfazer-se, que não nos oferece o amparo das formas estáveis, estruturadas, de corte bem definido, mas que reforça em nós um sentimento de perplexidade diante das rupturas que sinalizam, nos atirando sem cerimônia numa existência em frangalhos. (PRECIOSA, 2010, p.4-5)

Nesse contexto é necessário fazer uma menção ao meu trabalho *Saia-Escada*, realizado em 2006 no Solar Grandjean de Montigny, que faz parte desse percurso. A obra consiste em ocupar a escada frontal do solar. Durante uma aula de introdução à arquitetura, a professora mencionou que o nome da escada era saia-escada, uma vez que ela tinha o formato de um meio-godê. Como esse encontro entre roupa e arquitetura sempre fez parte do meu trabalho, fiz uma saia para essa escada, que se encontrava “despida”. Produzi uma saia de retalhos do tamanho exato da saia-escada e sentei no centro do degrau mais alto, “vestindo”, assim, a saia.

Figura 3: *Saia-Escada*, Luísa Tavares, 2006



O trabalho era uma ocupação de um espaço, um *site-specific* que só poderia ser realizado ali, modificando seu propósito e jogando com as palavras que já fazem parte dele, mas na maioria das vezes passa despercebido. Vestir a cidade para singularizá-la, para torná-la mais próxima de nós através de nossas interferências, para nos apropriarmos dos espaços. O solar funciona hoje como um local para exposições de arte. Logo, eu utilizava sua própria arquitetura para constituir um ato artístico e fazer com que o prédio garantisse suas funções atuais.

As cidades, no entanto, parecem estar vestidas de propaganda e isso vem me incomodando em demasia. A cidade foi invadida por uma infinidade de propagandas que oferecem coisas que não precisamos. Porém as que me deixam mais irritadas são as propagandas de todas as esferas governamentais sobre suas ações, como, por exemplo, os inúmeros *banners* que anunciavam o projeto *Asfalto liso*, antes mesmo deste ter início.

Algo muito parecido com a foto que Jean Manzon fez de Juscelino Kubitschek e Lucio Costa em Brasília, no ano de 1957, intitulada *O sonho no papel*. Os dois posam no meio do cerrado brasileiro, sem nenhum sinal de civilização. Eles seguram um papel, que talvez seja uma planta ou um mapa da futura capital. Compondo o cenário, uma placa diz: Avenida Monumental. A lógica propagandista da política brasileira se dá dessa maneira, a placa vem antes de tudo, a placa é o que há de mais importante em um lugar onde as medidas tomadas parecem sempre ser fachadas para olhares desatentos. Essas simples atitudes são suficientes para inscrever os feitos de um político

na esfera social. Foi por essa inquietação que comecei a coletar esse tipo de banners das ruas do Rio de Janeiro, principalmente quando eram ilegais e não respeitavam as regras de uso. Esse ato era uma interferência na cidade, uma retirada de objetos que se encontravam em excesso, uma limpeza e um protesto também.

A atitude de coletar coisas da rua é um ato estético. Como já mencionado, Helio Oiticica retira o asfalto da rua, a areia da praia, a fim de que seja possível materializar seu percurso e a experiência que teve durante o período.

Kurt Schwitters é um artista alemão que viveu entre 1887 e 1948. Ele inventou o termo *Merz* para descrever seu trabalho. Visto que tudo havia sido destruído na Alemanha durante a Primeira Guerra Mundial, o novo deveria ser feito a partir de fragmentos. A palavra *Merz* é cortada de uma propaganda do banco *Kommerz – und Privatbank*. O trabalho é feito colando esses pedaços, que quando aplicados no espaço se tornam uma instalação. A maior parte desse material era recolhida nas ruas. Quando o artista se apropria do material coletado, instaura-se um processo de ressignificação de objetos comuns, que serão incorporados ao trabalho, podendo ser um *ready-made* ou um *objet trouvé*, ou mesmo uma instalação ou colagem. Apropriar-se de objetos da rua é a possibilidade de expansão dos limites de Schwitters através da assimilação desses itens, seus espaços de atuação crescem e agora fazem parte do cosmo do artista.

A redescoberta do mundo perdido do objeto – a parafernália de detritos, lascas, aparas, ferro-velhos, cacos de vidro, jornais, impressos sem uso etc., que são lastros rejeitados pela vida moderna em seu trânsito cotidiano – domina a obra de Kurt Schwitters e se constitui um ágil trampolim para a sua busca incessante do objeto em si, do *eidós* da expressão poética ou plástica. (CAMPOS *apud* AGRA, 2010, p.13)

Com a coleta dos banners, percebi que esse seria o material apropriado para a produção da roupa da deusa. A deusa era da rua e sua materialidade deveria ser proveniente da rua também. A deusa carregaria os banners vindos das ruas, e as propagandas que estão vinculadas neles não deixam de ser fardos que temos de carregar. Os fardos são as atitudes políticas corruptas, a

infinidade de objetos que compramos sem finalidade ou os ideais de beleza que, em casos extremos, fazem com que pessoas venham a falecer na tentativa de alcançá-los.

Durante as eleições, a quantidade de banners pela cidade multiplicou-se. A oferta era muito grande. A maioria deles havia sido instalada de modo irregular, o que tornou sua coleta fácil. Subverter a lógica dos objetos deixados no espaço público, principalmente se forem de políticos que tentam se eleger, é agregar potencial a matérias que têm uma duração limitada e uma utilidade duvidável.

Havia uma constatação que me inquietava: queria produzir algo que tivesse um tamanho considerável. A roupa da deusa deveria ser de um tamanho que o público a identificasse de imediato. Porém essa roupa, com todo esse tamanho proposto, não poderia ser carregada por uma única pessoa. Durante o trabalho *Saia-Escada*, eu permanecia o tempo todo parada, de forma que a extensão não era um problema.

Tendo com referência os objetos relacionais da Lygia Clark, comecei a considerar a participação dos transeuntes no projeto. A obra de arte era um ativador de experiências, assim a experiência corporal aparecia como condição para a realização da obra. É no contato com o corpo que o trabalho se reveste de significados. O objeto é para ser tocado, para a interação, e, assim, chegar até a ideia de si, da artista. Estas obras eram pistas e pontes para uma proposta de experiência.

O Objeto Relacional como seu próprio nome indica, se define na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que vivencia, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte do sujeito. Temos então a quebra da fronteira entre corpo e fantasia. (CLARK *apud* WANDERLEY, 2002, p.36)

A obra claramente demandaria outros, muitos outros. A possibilidade de que fosse algo colaborativo era estimulante, onde os passantes, que haviam sido forçosamente transformados em público de arte, passaram a ser participativos e sua participação havia se tornado vital para o trabalho, uma vez que sem eles o trabalho não existiria. A participação dos transeuntes, entretanto, não suprimia o objeto, porque ele era, antes tudo, sua motivação.

Agora a deusa não iria mais carregar sua roupa sozinha, sua imensa cauda de banners seria compartilhada entre todos os passantes que se sentissem à vontade para se tornarem participantes da obra proposta. E o trabalho, assim como em Clark, evoca algo corporal e essa ação dos corpos dos passantes, esse peso que estava em suas costas, a diminuição do ritmo da caminhada, o andar em coletivo, passou a ser fundamental para a constituição da performance. A cauda do vestido ganhou buracos, de onde surgiam corpos. A roupa não era só para a deusa, passava a ser uma roupa coletiva, uma roupa para a cidade. A roupa deveria ser feita para a cidade e isso incluía seus transeuntes.

Esses buracos fizeram imediatamente uma referência ao trabalho de Lygia Pape, *O divisor*, de 1968. Mais uma obra atravessava o trabalho devido a características em comum. Lygia Pape imaginou a obra para uma galeria, onde ela dividiria o sujeito em duas situações térmicas diferentes. Nas cabeças, sopraria um vento gelado e, nas pernas, um vento quente. As pessoas sentiriam suas cabeças sem corpos e seus corpos sem cabeças. E o título tratava dessa divisão. Como ela não conseguiu realizar essa obra, resolveu levar o tecido para uma favela e deixar com que as crianças da região interagissem com ele. As crianças brincaram livremente com o pano.

Mais crianças foram chegando aos poucos, brincando com o pano, aquela multidão de crianças (...) Havia uma inclinação no terreno por onde as crianças passaram a rolar enroladas no pano, e ficou parecendo um grande animal rolando terreno abaixo. Depois eu levei para um terreno plano, mandei esticar o pano, e as crianças correram todas feito bichinhos, entraram e enfiaram as cabecinhas nos buracos, ficando aquilo das cabeças conversando umas com as outras. (...) E isto porque o "Divisor" procura também mostrar a massificação do homem, cada um dentro do seu escaninho, aquelas cabecinhas todas certinhas; inclusive as fendas eram abertas segundo uma ordem matemática, com espaços iguais entre cada fenda. (PAPE *apud* MATAR, 2003, p.74)

Figura 4: *O divisor*, Lygia Pape, (http://entretenimento.uol.com.br/album/lygia_pape), 1968



Era necessário definir onde e quando a deusa e sua cauda sairiam na rua para convidar os transeuntes para caminhar junto com ela, trajando a cidade. Na última intervenção caminhante que eu realizara, os transeuntes passaram por ruas de pedestres e pelas calçadas. Havia o desejo que ela andasse na rua, no meio da rua, no lugar antes destinado aos carros. Isso era algo latente para o trabalho. Primeiro porque ele era muito grande e não caberia nas calçadas estreitas da cidade. Segundo, por me deslocar majoritariamente de bicicleta, ando sempre no lugar destinado aos automóveis, o que me leva a considerar o quanto fomos perdendo espaços para os veículos motorizados nas últimas décadas. O carro vai tomando a cidade, impondo-se, apoderando-se de vistas privilegiadas. A deusa não poderia estar restrita à calçada. Ela deveria ganhar a rua, o meio da rua! Como fez Smithson, que andou no local dos carros para ver a pé a paisagem que passou a ser vista apenas através do veículo em movimento. E os catadores de rua que circulam pelo asfalto por necessidade, devido ao seu tamanho.

Para a deusa caminhar no asfalto era necessário que a via estivesse fechada. Não quero atrapalhar a vida das pessoas e nem acho que uma intervenção artística deva ter esse propósito. Devido ao calendário que eu precisava respeitar, a data mais potente para a performance parecia ser o Carnaval, onde as ruas do Centro fecham. Outra questão surge a partir dessa opção: como performar em um momento onde todos estão performando? Será que o trabalho se perderia no Carnaval como um folião ou ganharia força por

fazer parte de uma performance maior? Mesmo antes de me dar conta de que o trabalho se daria no Carnaval, eu havia escrito em uma ilustração sobre o trabalho: “poderia ser uma alegoria de Carnaval, mas é uma roupa para uma performance”. Então havia algo que me juntava ao Carnaval pela própria plasticidade da obra. O trabalho era carnavalesco.

Com o trabalho minimamente articulado, comecei a produção da roupa. Convidei uma amiga *performer* para o papel da deusa. Verônica Santos é uma mulher alta e grande, com cabelo muito cheio e expressões corporais e faciais marcantes.

Dividi a produção da roupa em dois momentos distintos, o vestido da *performer*, que fiz no meu ateliê, e a cauda que produzi no ateliê da UERJ devido ao seu tamanho. Eu sabia que o processo de colagem era fundamental para a resignificação das lonas. Ainda que fora de contexto, elas ganhavam novas reverberações. Era o corte e o remontar da lona que desfigurava as marcas e propagandas, os nomes e os rostos dos candidatos, fixava outros rumos para o material.

Para o vestido, resolvi trabalhar apenas com peles, que eram os rostos e colos dos políticos. Queria enfatizar a naturalidade do corpo diante da artificialidade da cauda, que representava a rua. Essas peles eram extraídas de banners, tão artificiais quanto a rua. A pele não era de uma pessoa, mas de várias, e cada uma tinha um tipo: negros, brancos, morenos. Com os rostos desfigurados, juntei os pedaços através da técnica de *drapping* e interfeirei nas imagens através de uma costura em estilo livre. As peles iam ganhando cicatrizes graças à minha costura, que marcava e perfurava o plástico. Eu costurava as bocas dos políticos e feria seus olhos. Havia um desejo de sacrificar aquelas imagens devido a uma posição de revolta contra os políticos nada eficientes que regem nosso país. No final, o vestido se tornou uma capa, totalmente aberto na frente. Ele era fechado somente na altura do busto, onde havia um ilhós de cada um dos lados.

Para a cauda, cortei pedaços de banner em formato de trapézio com 40 cm de base, um topo de 30 cm e 60 cm de altura, de forma que pudesse construir algo que começasse pequeno e fosse gradativamente aumentando. A deusa ia andar na rua, e ela era a personificação de uma rua invadida por uma publicidade exaustiva. A camuflagem é um elemento que atravessa meu

trabalho, nesse caso a deusa veste o entorno para a conexão com o meio. A roupa da deusa utiliza materiais da própria cidade. As estampas são fundamentais para camuflagem, no trabalho o desenho formado pela cauda é o da rua. Ainda que a camuflagem da deusa não a esconderia, ela serve para ativar o contato com a rua, por isso o desenho da rua e a utilização dos banners fazem parte do trabalho.

Nas laterais da cauda, havia o colorido de publicidades diversas, que representava: os transeuntes nas calçadas, as próprias propagandas e as intervenções urbanas que fazem da calçada o principal espaço de circulação nas grandes cidades. A parte cinza no centro da cauda espreme o colorido para as laterais e tem uma faixa amarela no meio para ordenar o trânsito e evitar possíveis choques. Coloquei um olho no meio da composição que tirava a linearidade da rua e a transformava em um círculo. Era como se o olho pudesse inverter aquela lógica massacrante da linha. Assim era criado um ponto de centralidade na cauda da deusa. Foram deixados buracos em toda sua extensão, com alças que iam servir para que os transeuntes carregassem o vestido junto com a deusa.

Ao final da confecção da peça, percebi que para conseguir o efeito da cauda desejada e uma posição de destaque da *performer* era necessário algo que a deixasse bem mais alta que os participantes da cauda. Utilizei um carrinho de mão para alcançar o desnível entre a deusa e o público. Este artifício colocou a *performer* em evidência, demarcando a situação proposta.

Agora os passos da deusa iam estar suspensos e ela ia deslizar, flutuar na multidão. Os passos, como algo que parecia previsto, estariam reservados aos participantes, para os transeuntes, para os personagens ordinários de cada dia, que sustentam o fluxo urbano. Só eles são capazes de perceber a importância desse curso e a espontaneidade do encontro.

Definimos que a performance seria a deusa no carrinho, que precisava ser puxada por alguém, mas isso seria algo técnico, com aproximadamente vinte pessoas na cauda, que ajudariam no seu deslocamento. belo Carnaval. Isso faria com que a performance acontecesse em uma atmosfera brincante e musical. Andaríamos nas ruas fechadas devido às festividades e convidaríamos os transeuntes/foliões para entrar na cauda, que devido a um movimento espontâneo se revezariam conforme a deusa fosse passando.

Figura 5: Da rua para a rua, os passos da deusa, Luísa Tavares, 2013



Conclusão

A performance aconteceu como esperado, pois o trabalho interagiu com as pessoas, elas queriam participar. As pessoas queriam fazer parte da ação. O vestido, personagem principal desse artigo, feito de *banners* que tinham voltado para a rua, só que em uma versão chamativa e possuíam uma função muito mais relevante do que aquela para a qual foram criados. Toda *misancene* me deu a certeza de que as ferramentas estão ao nosso alcance, basta modificá-las, tirando da sua lógica padrão, que elas serão capazes de reverberar, de possibilitar uma troca mais visceral com a cidade. Basta ressignificarmos os objetos que nos rodeiam e conseqüentemente o espaço, e assim os processos de desterritorialização serão possíveis, distantes das práticas massificadoras que nos assolam.

A passagem do corpo pela cidade trajando uma roupa camuflada parece ganhar novos contornos com seu pequeno desvio pela academia. O corpo

sensível coberto de uma camada têxtil que procura lugares ímpares para construir sua enunciação através dos passos de fato sai fortalecido dessa experiência e mais consciente de sua potência e importância.

Referências

AGRA, Lucio. *Monstrutivismo: reta e curva das vanguardas*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.

MATTAR, Denise. *Lygia Pape: intrinsecamente anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Damara, 2003.

PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade*. São Paulo: Ed. Sulina, 2010.

WANDERLEY, Lula. *O dragão posou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.