

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*

Mestrado em Artes

Juliana Rodrigues Porfírio

Arte como resistência:

uma investigação do anti-dispositivo na moda

Belo Horizonte - MG
2018

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado em Artes

Juliana Rodrigues Porfírio

Arte como resistência:

uma investigação do anti-dispositivo na moda

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito necessário à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes/Música

Linha de pesquisa: Dimensões teóricas e práticas da produção

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rodrigues da Costa

Belo Horizonte – MG

2018

FICHA CATALOGRÁFICA

Porfírio, Juliana Rodrigues

P835 Arte como resistência: uma investigação do anti-dispositivo na moda /
Juliana Rodrigues Porfírio. – Belo Horizonte, 2018.
88 f. il.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rodrigues da Costa

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais

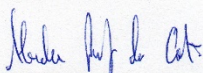
1. Arte contemporânea 2. Moda 3. Moda e arte 4. Resistência na
arte I. Costa, Alexandre Rodrigues da II. Universidade do Estado de
Minas Gerais (UEMG) Mestrado em Artes. III. Título

CDD: 700.1

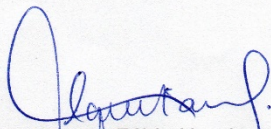
Bibliotecária responsável: Cleide A. Fernandes CRB6/2334

FICHA DE APROVAÇÃO

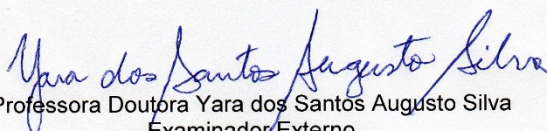
Dissertação defendida pela Mestranda Juliana Rodrigues Porfirio, em 28 de agosto de 2018, na Sede do Programa e Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado em Artes, da Universidade do Estado de Minas Gerais, em Belo Horizonte, Minas Gerais, e aprovada pela banca examinadora assim constituída:



Professor Doutor Alexandre Rodrigues da Costa
Orientador e Presidente da Banca



Professor Doutor Fábio Henrique Viana
Examinador Interno
Universidade do Estado de Minas Gerais



Professora Doutora Yara dos Santos Augusto Silva
Examinador Externo
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

A salvação humana jaz nas mãos dos criativamente desajustados

Martin Luther King Jr.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Alexandre Rodrigues, por ter acolhido e contribuído com este projeto.

Ao Neville D'Almeida, pelo companheirismo nos caminhos da arte.

Ao meu pai Antônio Porfírio, pelo apoio, exemplo de persistência e parceria nas gambiarras.

Ao meu filho Zeca Porfírio, pelo incentivo e paciência.

RESUMO

Este estudo reúne uma investigação que se detém na noção de dispositivo atrelada ao sistema de moda e o seu desdobramento em uma produção artística orientada pela possibilidade de intervenção nesse sistema, que se configura aqui como um anti-dispositivo. A investigação parte do pressuposto de que o sistema de moda é composto por uma trama invisível de códigos, dispositivos, que acabam por delimitar os contornos do corpo físico e emocional. Seria possível intervir no mecanismo que se estabelece entre o corpo e a moda? A questão fundamental dessa pesquisa é suportada pela literatura em filosofia, sociologia e artes e se desdobra sob a luz dos conceitos de dispositivo desenvolvidos por Michel Foucault, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben. No intuito de elucidar aspectos particulares da moda, revisamos a pesquisa de Gilles Lipovetsky e Nízia Villaça. Em seguida, convocamos autores como Jonathan Crary, Emanuele Coccia e Mario Perniola para esclarecer questões sobre a arte, o sensível e o espectador no contexto contemporâneo, e elencamos obras artísticas a fim de demonstrar a operacionalização desses conceitos. A noção de um anti-dispositivo é investigada a partir da metáfora do corpo sem órgãos, de Gilles Deleuze, Félix Guattari e da obra *Corpo utópico* dos autores Juliana Porfírio e Neville D’Almeida. Nessa perspectiva, o anti-dispositivo proposto almeja acionar mecanismos, por meio da arte, que permitam interrupções momentâneas nas conexões que se estabelecem entre corpo, moda e sociedade. A obra *Corpo utópico* é um convite à dança, à integração com o espaço, com o próximo, consigo mesmo – de maneira a apresentar-se como uma possibilidade de liberdade, desdobramento, para o corpo capturado na trama invisível dos dispositivos de moda.

Palavras-chave: dispositivo, moda, arte contemporânea, anti-dispositivo.

ABSTRACT

This study brings together an investigation that focuses on the notion of a dispositif linked to the fashion system and its unfolding in an artistic production oriented by the possibility of intervention in this system, which is configured here as an anti-dispositif. The investigation starts from the assumption that the fashion system is composed of an invisible web of codes, dispositifs, that end up delimiting the contours of the physical and emotional body. Would it be possible to intervene into the permanent mechanism which is established between the body and fashion? This is the fundamental question of this research which unfolds into the concepts of dispositif developed by Michel Foucault, Gilles Deleuze and Giorgio Agamben for the investigation of the anti-dispositif in fashion. With the purpose of enlightening specific aspects of fashion, we review the works of Gilles Lipovetsky and Nízia Villaça. In addition to that, we call upon authors such as Jonathan Crary, Emanuele Coccia and Mario Perniola to elucidate issues about the arts and the sensitive, and the spectator in the contemporary aspect, and we designate works of art in order to demonstrate the operation of these concepts. The notion of an anti-dispositif is investigated from the metaphor of the body without organs, by Gilles Deleuze and Félix Guattari, and the work *Corpo utópico* by the authors Juliana Porfírio e Neville D'Almeida. In this perspective, the proposed anti-dispositif aims to trigger mechanisms, through art, that allow momentary interruptions in the connections that are established between body, fashion and society. The *Corpo utópico* is an invitation to dance, to integration with space, with the neighbor, with oneself - so as to present itself as a possibility of freedom, unfolding, for the body captured in the invisible web of fashion dispositifs.

Key Words: dispositif, fashion, contemporary art, anti-dispositif.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - MODA:	15
dispositivo de aproximação do corpo ideal	15
1.1 A moda	15
1.2 O dispositivo.....	19
1.3 O corpo ideal	29
CAPÍTULO 2 - ARTE COMO RESISTÊNCIA	35
2.1 Moda é arte? Breves apontamentos	35
2.2 A arte e o sensível.....	38
2.3 Arte como resistência: a ideia de anti-dispositivo na arte.....	43
2.3.1 O <i>New Look</i>	43
2.3.2 O homem invisível.....	45
2.3.3 O alfaiate voador.....	48
2.3.4 Peles	50
CAPÍTULO 3 - CORPO UTÓPICO:	52
como criar para si um anti-dispositivo	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS	78
APÊNDICE	80

INTRODUÇÃO

A história do homem está intimamente ligada à vestimenta desde sua origem, seja para proteção, enfeite ou rituais sagrados. Mas a moda, como conhecemos hoje, é um fenômeno da sociedade ocidental moderna e surge no final do século XIX, momento de efervescência social, no qual as formas de sentir e experimentar o mundo sofreram reconfigurações drásticas. As quebras de paradigmas propostas na modernidade afetaram o corpo, não apenas a maneira de vestir e o comportamento, como a maneira de vivenciar a experiência sensível, isto é, o modo como nos relacionamos com as imagens que se formam fora de nós e que acabam por esculpir nossos corpos, externa e internamente. Na construção da nossa identidade, parece ser senso-comum a existência de uma coincidência entre o “eu” e o corpo físico e a moda, com seu vasto repertório de códigos, nos permite moldar o corpo de maneira a torná-lo significativo e visível, seja via objetos, gestos ou intervenções estéticas.

Ao longo dos dois anos dedicados à esta pesquisa, o enfoque foi a investigação dos aspectos mais subjetivos do sistema de moda, a fim de compreender os artifícios empreendidos no entrelaçamento dessa trama invisível da qual tomamos parte, nem sempre conscientes disto. A dinâmica operacional do sistema de moda, instaurada com a Alta Costura, toma forma de uma organização burocrática constituída por uma estrutura piramidal assim como a fábrica, o hospital ou a escola (LIPOVETSKY, 1989, p.93), por isso, embora a roupa seja o “domínio arquetípico” da moda, a proposta deste trabalho parte da compreensão que o seu sistema reside sobre um conjunto de teorias e práticas, que garantem que estejamos em sintonia com os interesses da sociedade. Um exemplo disso é o episódio, de repercussão internacional, envolvendo um casaco usado pela primeira-dama norte americana, Melania Trump, em junho de 2018.

No dia 21, Melania embarcava para uma visita a um abrigo de crianças imigrantes no Texas,¹ quando foi fotografada vestindo um casaco da *fast fashion* espanhola *Zara*. Não é raro observarmos publicações, em blogs especializados, noticiando que determinada celebridade acostumada às grifes da Alta Costura está usando uma peça da popular *Zara*. Geralmente, estas postagens sugerem que o uso de uma peça popular por alguém de alto poder aquisitivo cria empatia com as pessoas “comuns”. Se a intenção da primeira-dama era de aproximação dos menos favorecidos, parece ter havido um grave erro de estratégia: o

¹ Crianças que foram separadas dos pais enquanto cruzavam a fronteira.

casaco popular da Sra. Trump trazia estampada a seguinte frase: “I really don’t care, do u?” (Eu realmente não me importo, e você?). Diante do contexto social e político da visita, a resposta foi rápida: veículos de imprensa do mundo todo noticiaram a gafe da mulher do presidente norte-americano Donald Trump. Artistas, formadores de opinião, entre outros, publicaram postagens indignadas em redes sociais, nas quais criticavam o uso da peça com a seguinte frase: “Nós nos preocupamos, e você deveria também! ”.

Aliada à polêmica gestão de Trump no que concerne os imigrantes, a mensagem contida no casaco de sua esposa soou como uma afronta, tendo em vista a precária situação dos imigrantes que foram separados de seus filhos quando tentavam entrar no país. Na tentativa de estancar a sangria, o presidente recorreu ao *Twitter* e disse que a mensagem estampada pela mulher tinha como destinatária a mídia, que propaga notícias falsas. Embora a assessoria da própria Melania tenha negado a existência de qualquer mensagem oculta. Stephanie Grisham, porta voz da primeira-dama afirmou em uma rede social: "Não há mensagem oculta. Depois da importante visita ao Texas, eu espero que a imprensa não vá priorizar o vestuário dela".² O fato é que tamanha repercussão negativa fez com que Melania trocasse este casaco, por outro, antes mesmo de desembarcar no destino.

No mesmo dia a marca americana *WildFang* criou uma jaqueta com design, cor e fonte parecidos com o da primeira-dama, na qual em resposta ao ocorrido escreveu: “Eu realmente me importo, você não? ”. Este modelo se espalhou rapidamente pelas redes sociais e esgotou em poucas horas.³ Versões de segunda mão da peça original da *Zara* foram vendidas na internet por até 895 dólares – peça custava 39 dólares na loja.⁴ No dia 22, a marca americana *R13* enviou comunicado à coluna *The Cut*, da *New York Magazine*, acusando a *Zara* de plágio de uma jaqueta verde criada pela marca em 2016. Mas a autoria reivindicada pela *R13*, por sua vez, parece ter sido inspirada em uma jaqueta usada pela modelo britânica Kate Moss em 2002, que estampou a capa da revista *i-D*, edição de junho daquele ano. Fato é que desde a década de 1970 existe uma tendência em veicular mensagens políticas escritas em jaquetas (ou camisetas), herança da cultura *punk*.

Um outro episódio envolvendo o figurino de uma primeira-dama, no Brasil, foi noticiado no jornal *Folha de São Paulo*, em setembro de 2016. O assunto era a escolha da

² Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-44574119>> Acesso em 23 de junho de 2018.

³ Em duas horas, as vendas atingiram US\$ 15 mil e no dia seguinte alcançaram US\$ 50 mil. Todos os lucros da *label* com os itens foram destinados ao projeto *Raices*, (The Refugee and Immigrant Center for Education and Legal Services).

⁴ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/ela/moda/casaco-polemico-de-melania-trump-esta-sendo-vendido-por-us-895-na-internet-22834210>> Acesso em 2 de julho de 2018.

roupa de Marcela Temer, em sua aparição junto ao marido, o presidente Michel Temer, para o desfile da independência, em Brasília. Intitulada de “Marcela Temer vestiu resumo de mensagem que marido quer passar”, a nota do colunista Pedro Diniz analisou a cor e a modelagem minimalista escolhidas pela primeira-dama, numa insinuação de que a escolha da roupa seria parte de um jogo político, na tentativa de melhorar a imagem do impopular presidente. Nas palavras de Diniz: “A ocasião pedia um traje mais imponente, mas o novo rosto das causas sociais brasileiras, função intrínseca ao cargo de primeira-dama, preferiu o jogo político da moda”.⁵ Marcela usou um vestido branco, sem mangas e de colo descoberto que, na crítica do colunista, “produziu mensagem de limpeza e simplicidade cujo papel pode ser lido como contraste ao clima de ebulição dos protestos anti-governo”.⁶

Tanto o casaco usado por Melania quanto o vestido branco de Marcela em outros contextos pertenceriam, provavelmente, apenas às análises de tendências da estação ou passariam despercebidos, diluídos nos muitos outros casacos e vestidos que vemos por aí. Mas o contexto no qual estão inseridos - além das orientações fornecidas pela imprensa e as múltiplas interpretações individuais que se multiplicam nas ruas e na internet - transformam completamente seus significados. Estes códigos, que suscitam interpretações e usos variáveis para um mesmo objeto, são os dispositivos - fio condutor deste estudo.

O objetivo deste trabalho é criar uma proposta artística de um anti-dispositivo a fim de provocar a reflexão sobre as possibilidades de intervenção no mecanismo que se estabelece entre os dispositivos de moda e o corpo. Além de explorar o conceito de dispositivo aplicado ao sistema de moda, por meio da identificação de seus elementos na literatura e pela realização de uma proposta artística norteada pelo conceito de anti-dispositivo. Portanto, esse trabalho reúne uma investigação que se focaliza na noção de dispositivo atrelada aos componentes do sistema de moda, e uma produção artística orientada pela possibilidade de fuga desse sistema, que se configura aqui, como o anti-dispositivo.

As questões que envolvem a moda são complexas e, muitas vezes, tratadas por teóricos como um assunto que exige menos reflexão, visto que a literatura é mais direcionada às questões relacionadas à trajetória histórica dos têxteis e modelagens do que às questões

⁵ Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/09/1811230-marcela-temer-vestiu-resumo-de-mensagem-que-marido-quer-passar.shtml>> Acesso em 15 de maio de 2017.

⁶ Em agosto de 2016, Michel Temer ascendeu ao cargo de presidente depois da deposição de Dilma Rousseff num processo de impeachment que dividiu o país em dois pólos: de um lado apoiadores da esquerda vestiam vermelho e do outro o verde/amarelo simbolizava a direita, a oposição. Não foram raros os relatos de agressão de pessoas nas ruas em função da cor que vestiam.

críticas desse fenômeno. Faz-se importante pensar a moda sob outra perspectiva que não apenas a do *design* glamoroso. Trazer suas questões imateriais para o âmbito intelectual faz-se relevante tanto para a reflexão do profissional atuante ou o sujeito em formação, quanto para o consumidor e receptor que é onde de fato essa obra se realiza.

A metodologia recorre a dois métodos básicos: revisão de literatura, com um viés específico para identificação dos conceitos presentes na literatura que revelem os dispositivos e a contextualização dos mesmos no sistema de moda, bem como a análise de obras de arte em torno das quais os conceitos são operacionalizados. E a produção artística a partir do levantamento de uma noção de anti-dispositivo para o desenvolvimento da obra *Corpo utópico*.

Os conceitos chave serão revisados, ao longo dos três capítulos, à luz da literatura atual, assim como evidências encontradas no curso do trabalho que nos ajudam a identificar a influência dos dispositivos de moda e as possibilidades de reconfiguração desses componentes. Os elementos principais elencados neste trabalho são suportados pela literatura em filosofia, sociologia e artes. A questão é como realizar processos que permitam subverter o sistema dispositivo e traçar rotas de fuga para o corpo dispositivado. Algumas ideias estão claramente presentes na literatura e se apresentam como possibilidade de filtro para a virulência destes.

No primeiro capítulo, no intuito de estabelecer uma correlação entre o conceito de dispositivo e a moda, tomaremos como ponto de partida o conceito de dispositivo desenvolvido por Foucault e as revisões desse conceito realizadas por Deleuze e Agamben, através das quais se torna possível inserir a moda no contexto dos dispositivos. Foucault traça uma arqueologia das sociedades disciplinares, nas quais o dispositivo aparece como algo concreto, como leis e instituições, por meio das quais os corpos são confinados e organizados de maneira a se tornarem úteis ao organismo social. No entanto, nos modelos atualizados de sociedade o conceito de dispositivo de Foucault é criticado por Deleuze, que argumenta que nas sociedades atuais, onde o controle se faz onipresente, os dispositivos não são concretos, como analisou Foucault. Tanto Deleuze quanto Agamben concordam que há variações nos processos operacionais dos dispositivos, isto é, longe de delimitarem contornos definitivos eles se apresentam como processos variáveis que dependem não apenas das questões institucionais, como também da sua interação com o nosso arquivo (memória) e a atualidade. Para Agamben (2009), “hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo” (p.13), por isso, ele propõe

uma maciça divisão do existente onde de um lado estamos nós, os seres viventes, e do outro, os dispositivos. Para identificação dos componentes do sistema de moda na sociedade contemporânea, bem como para demonstrar os aspectos imateriais da moda relevantes para a compreensão desse fenômeno dentro da pesquisa proposta, recorreremos a obra de Lipovetsky sobre o tópico. Sendo a moda, aqui, tratada como extensão do corpo, faz-se necessário compreender a relação que este estabelece com o mundo. Para elucidar tais questões, revisaremos os autores Jonathan Crary e Nízia Villaça que exploram essa relação.

No segundo capítulo, discorreremos se moda é arte e revisamos o conceito de sensível aplicado à arte desenvolvido pelos filósofos Emanuele Coccia e Mario Perniola, além de elencarmos obras artísticas, do cinema, artes visuais e literatura, que se apropriam da moda e em torno das quais os conceitos trabalhados nesta investigação orbitam. Considerando, também, aspectos dessas obras que evocam uma clara relação com a ideia do anti-dispositivo proposta como objetivo deste trabalho. No cinema, por exemplo, os filmes *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), do cineasta brasileiro Marcelo Masagão e *Peles* (2017), do espanhol Eduardo Casanova, refletem sobre a fragilidade do corpo hedonista contemporâneo. Em *O homem invisível*, de H.G Wells (1897), a relação que a roupa estabelece com o corpo, no sentido de torná-lo invisível socialmente, dialoga com a série fotográfica *Capa Morada* (2003), da artista plástica Cinthia Marcelle, na investigação do corpo em tempos de hipereposição e vigilância. Nas artes plásticas, Flávio de Carvalho e sua performance *Experiência n.3* (1956) evoca uma reflexão sobre os ditames do sistema de moda.

No terceiro capítulo, apresentamos uma noção norteadora de anti-dispositivo e o projeto da proposta artística: *Corpo utópico*. A busca por uma noção norteadora para a criação de um anti-dispositivo encontra premissas no pensamento de Deleuze e Guattari (1995) no qual aparece como uma metáfora de um “corpo sem órgãos” e a partir da qual traçamos um paralelo com o sistema de moda e seus componentes. Diferente da eliminação dos órgãos, os autores propõem uma desorganização destes, a fim de romper com o mundo exterior que, segundo eles, nos captura via nosso desejo de ser, pertencer ou parecer e que nos mantém socialmente ajustados. De certa maneira, esse pensamento dialoga com a ideia de Agamben (2009) sobre um anti-dispositivo, para o filósofo a “profanação” é a linha de fuga que pretendemos traçar.

Como resultado dessa investigação teórica, apresentamos o projeto *Corpo utópico*, o anti-dispositivo – livremente inspirado na obra homônima de Foucault. O processo para a

construção artística toma como base a coleção de verificações coletadas na literatura, bem como o intercâmbio criativo com o cineasta brasileiro Neville D’Almeida, co-autor da obra. Neste trabalho, a reconfiguração das relações sujeito e objeto é tomada como um método para pensarmos na criação de um anti-dispositivo, que distingue a proposta artística presente no objetivo deste trabalho.

Nesta investigação, o cruzamento de linguagens – a filosofia, a moda e a arte – bem como o cruzamento de suportes e técnicas, possibilita a produção de novos sentidos que extrapolam o sentido original de cada uma, não pela supressão de uma linguagem em detrimento de outra, mas pela justaposição dessas linguagens dentro da mesma obra. Esta conjugação cria uma espécie de tensão como resultado, que se opõe à ideia de uma arte decorativa e previsível, o que iria na contramão da proposta de reflexão sobre uma saída possível para se criar uma resistência ao controle exercido sobre o corpo.

Seria possível intervir nesse mecanismo que se estabelece entre o corpo e a moda? É a partir dessa pergunta que buscamos compreender, ao longo deste trabalho, quais são os componentes do sistema de moda, buscando traçar uma linha de fuga para o corpo contemporâneo.

CAPÍTULO 1 - MODA: dispositivo de aproximação do corpo ideal

1.1 A moda



FIGURA 1: Look 15 – Desfile Maison Margiela Alta Costura- Outono/Inverno 2018
Fonte: Disponível em: <https://www.maisonmargiela.com/gb/collections/look/artisana-law18-look-15>. Acesso em: 4 de julho de 2018.

Uma mulher - usando um tubo de tule bege sobre a parte dianteira de um paletó masculino costurado sobre uma saia plissada de organza transformada em um vestido - caminha sobre plataformas altíssimas enquanto equilibra um celular no tornozelo. Aqui, os espectadores não são transeuntes, estão atentos aos detalhes dessa criação da Alta Costura. A imagem é da última semana de moda em Paris, durante a qual foram apresentadas as tendências para o outono-inverno 2019.

O caminho percorrido até ali é um padrão há quase dois séculos. Nos seis meses que antecedem o desfile, a pesquisa do estilista começa a virar desenhos (e instruções) que são encaminhados para modelistas e depois para cortadores e costureiros que, juntos, transformarão as superfícies planas dos tecidos em volume e forma. Desenhos prototipados seguem para a prova de roupa, quando terão o primeiro contato com o corpo. Nesse momento, são escolhidos modelos que ficam e que saem. Ajustes são feitos para que tudo seja perfeitamente executado. Produtor, *stylist*⁷, assessor de imprensa, cenógrafo, gerente comercial são convocados e definem locação, campanha, catálogo, *casting*⁸, entre outros detalhes. Dia do desfile, convidados seletos são adulados por “lebrancinhas” (fornecidas pelos patrocinadores) colocadas nas cadeiras posicionadas lado a lado. Na primeira fila, os convidados “mais importantes”, isto é, formadores de opinião, patrocinadores, celebridades - que ao final da temporada elegem o que estará dentro ou fora de moda dali até a próxima estação, porque até que eles comuniquem isso ao mundo, uma coleção é apenas um conjunto de roupas, não vira tendência.

Em um desfile é tudo muito rápido. Média de 30 modelos, que tradicionalmente entram um a um, dando tempo para que o espectador e os fotógrafos, posicionados no final da passarela, possam apreciar (e registrar) as propostas do estilista. Ali, o criador (e sua equipe) se despede de sua obra e retoma fôlego para os próximos seis meses. Nos registros divulgados desse espetáculo começa a ser definido o que estará nos nossos guarda-roupas. Espectadores seduzidos logo se transformam em ávidos consumidores. Assim, as criações fantasiosas, apresentadas na passarela, vão ocupando os corpos reais em novas interpretações e contextos, isto é, seguem seu curso natural, pois como esclarece Bourriaud (2009), “o consumo, ao criar a necessidade de uma nova produção, constitui ao mesmo tempo o motor e o motivo dessa criação” (p. 20). Quando a coleção se torna acessível para nós, já está sendo deixada para trás no desfile da próxima coleção. E tem sido assim desde o século XIX, com a instauração da Alta Costura.⁹

A moda como conhecemos hoje é um fenômeno da sociedade ocidental moderna. É a partir do século XIX e da instauração da Alta Costura que o gosto pelas novidades é

⁷ *Stylist* é o profissional responsável pela edição das produções apresentadas em um desfile ou editorial de moda. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/afinal-que-faz-um-stylist-4237663>> Acesso em 27 de março de 2018.

⁸ *Casting* é o processo de seleção de modelos, atores, dançarinos, entre outros, para a indústria de entretenimento.

⁹ Alta Costura tornou-se uma denominação que goza de proteção jurídica e que só pode ser usada por empresas que atendam a determinados padrões definidos.

sistematizado, e nesse momento, também, controlado por um estilista. O alfaiate inglês Charles Worth (1825-1895) revolucionou o mundo da moda, em 1858, com a abertura da primeira casa de costura em Paris. Não apenas atribuiu para si o status de celebridade, “começou por assinar seus vestidos como se fossem obras de arte” (SEELING, 1999, p.15) - o que conferiu ao costureiro o status de criador - mas, principalmente, organizou de forma sazonal a apresentação de suas novas coleções, o que introduziu não apenas o gosto pelas novidades, como estimulou as vendas.

O pioneirismo de Worth tirou de cena o costureiro-artesão e as roupas sob medida - para um corpo e suas peculiaridades - e introduziu as roupas criadas por detentores do “bom gosto”. Agora, é o costureiro-artista que determina os limites dessas singularidades: “[...] é preciso reconhecer aí uma ruptura, a afirmação do direito recém-adquirido do costureiro de legislar livremente em matéria de elegância” (LIPOVETSKY, 1989, p.92). Além disso, pela primeira vez, moldes dessas criações autorais são comercializados, possibilitando ao consumidor copiar os modelos oferecidos pela moderna *Maison*. É a partir dessa mudança organizacional que a moda se estabelece como um sistema, uma organização burocrática, “que inventa, com toda supremacia, o conjunto do parecer” (LIPOVETSKY, 1989, p.36). Dessa maneira, inicia-se um jogo de sedução, no qual somos convidados a participar, desde que sigamos as orientações.

A partir do século XIX, a moda segue a lógica burocrática especializada e acaba por definir os objetos e as necessidades de uma classe de consumidores acostumados à euforia das renovações dos bens de consumo, como explica Lipovetsky:

A lógica organizacional instalada na esfera das aparências na metade do século XIX difundiu-se, com efeito, para toda a esfera dos bens de consumo: por toda parte são instâncias burocráticas especializadas que definem os objetos e as necessidades; por toda parte impõe-se a lógica da renovação precipitada, da diversificação e da estilização dos modelos. Iniciativa e independência do fabricante na elaboração das mercadorias, variação regular e rápida das formas, multiplicação dos modelos e séries esses três grandes princípios inaugurados pela Alta Costura não são mais apanágio do luxo do vestuário, são o próprio núcleo das indústrias de consumo (LIPOVETSKY, 1989, p. 159).

Nesta época, a novidade do surgimento de um costureiro criador e a nova dinâmica de comercialização de criações autorais foram acontecimentos maiores que a renovação das linhas de moda propriamente, estas ainda remetiam ao século XVIII¹⁰. Mas certamente, essa mudança preparou o caminho para que, em 1906, o costureiro francês Paul Poiret (1879-

¹⁰ “Não era o século XIX, mas o século XVIII que ainda influenciava e incitava à imitação, de tal forma que não foi na Exposição Mundial de 1900 que apareceram novas linhas” (SEELING, 2000, p.16).

1944) operasse uma ousadia estética em termos de moda e declarasse guerra ao espartilho: “foi responsável por afrouxar a silhueta formal da moda e obter uma forma mais confortável” (O’HARA, 1992, p.216) e criou a linha que o tornou imortal, “um vestido de linhas simples e estreitas, com saia cortada debaixo do peito, que caía até os pés [...]”. A peça foi batizada de *La Vague*, “porque se move como uma onda suave em torno do corpo” (SEELING, 1999, p.23), novidade que agradou mulheres modernas, artistas que, paralelamente, também investigavam possibilidades de libertação do corpo da mulher, como é o caso da bailarina norte-americana Isadora Duncan¹¹, célebre cliente do estilista (O’HARA, 1992, p.216), que já se utilizava dos objetos de moda em suas manifestações artísticas: “escandalizava o público com suas túnicas soltas, fluidas e frequentemente reveladoras [...]” (O’HARA, 1992, p.106).

Outra famosa cliente de Poiret, a pintora e desenhista brasileira Tarsila do Amaral, recorreu ao estilista (e amigo) para a construção de sua persona. Tarsila ficou conhecida por seu requinte em se vestir e se maquiar, era consumidora dos grandes estilistas que despontavam em Paris. O investimento na construção da própria imagem foi estimulado por seu marido, o ensaísta brasileiro Oswald de Andrade, que escreveu para Tarsila coisas como “quero que você vá muito bonita para lugar tal, com o vestido do Poiret”¹². No seu poema *Atelier*, de 1925, Oswald se referiu à esposa como a “caipirinha vestida de Poiret”, o que contribuiu para a legitimação de sua persona de mulher cosmopolita e elegante. Tarsila era, também, consumidora de jóias e mobiliário criados pelo estilista.

A consagração quase instantânea de Poiret, rendeu-lhe reconhecimento como o primeiro estilista da história e marca o início de uma era de transformações estéticas no que concerne à silhueta do homem moderno e a moda.

Embragado pelo espetáculo das coisas exteriores e pelas possibilidades de se assemelhar àquilo que gostaria de ser, o homem moderno embarca na orgia das permanentes novidades por um “estar na moda” inapreensível. Em nome dos prazeres efêmeros, quebra a lógica da realidade e iguala-se aos fenômenos. Tudo é mercadoria. Na modernidade, segundo

¹¹ Isadora Duncan sofreu uma morte trágica no dia 14 de setembro de 1927, em Nice (França), tornando-se uma vítima literal da moda. A bailarina era passageira em um carro conversível quando sua echarpe de seda, enrolada no seu pescoço, ficou presa nas rodas do veículo. Tamanho foi o impacto, Duncan foi arremessada para fora do carro, o que provocou sua morte instantânea.

¹² Segundo a curadora e sobrinha-neta da artista, Tarsilinha do Amaral: “Temos depoimentos, tanto dela falando sobre Poiret, quanto notas fiscais da casa Poiret com compras dela. E tem carta de Oswald de Andrade, por exemplo, que incentivava essa relação dela com a moda”. Disponível em: <<https://www.lilianpacce.com.br/e-mais/tarsila-do-amaral-a-fashionista/>>. Acesso em 17 de setembro de 2018.

Baudelaire (1988), o “eu” torna-se “um eu insaciável de um não-eu” levado por uma incessante necessidade de se revelar como algo novo o tempo todo. A moda parece ser uma conjugação de códigos, dispositivos, que orbitam em torno do desejo de ter a individualidade distinta no todo, embora para isso precisamos nos assemelhar aos demais, como aponta Crary:

Imitações, cópias, falsificações e as técnicas para produzi-las (...) desafiaram o monopólio e o controle aristocrático dos signos. Aqui, o problema da mimese não é um problema de estética, mas de poder social; um poder fundado na capacidade de produzir equivalências” (CRARY, 2012, p. 21).

Escolher o que vestir parece implicar em um contato com poderes invisíveis, um universo de possíveis reconfigurações que tomam o corpo como suporte na intenção de comunicar e se distinguir no meio, o que nos incita a desejar sempre outras novidades que possam incrementar a imagem, ou mensagem, do dia, e fisgar a visão do observador. Carvalho que, como Crary, investigou as transformações ocorridas na relação do sujeito moderno e a euforia diante das múltiplas novidades que surgiram na época, comenta:

O corpo, preso à lógica transitória da moda, torna-se objeto de “fragmentação fetichista” e de culto sensualístico. A aparência visual reveste, cada vez mais, o corpo na esfera pública de um caráter plástico e funcional, em que ele passa a ser visto e percebido como “mercadoria sexual”, vendendo-se aos olhares voyeurísticos de passantes solitários (CARVALHO, 1997, p. 145).

Na sociedade contemporânea, a moda está engajada no caminho da sedução em massa, “é essencialmente uma forma de relação entre os seres, um laço social caracterizado pela imitação dos contemporâneos [...]” (TARDE, 1979 apud LIPOVETSKY, 1989, p. 266). Podemos dizer que o percurso da moda, no que concerne uso e influência, é o reflexo das transformações históricas e socioculturais que atuam diretamente sobre o corpo seja para protegê-lo, modificá-lo ou destruí-lo. Trespasar os limites do que foi determinado como mais adequado para um corpo que se comprometa socialmente não é uma tarefa fácil. Quem determina esses parâmetros?

1.2 O dispositivo

Nascemos nus e tão logo respiramos somos tocados pela roupa. Essa primeira proteção artificial não é apenas necessária, visto que somos frágeis, mas um protocolo para debutar na sociedade. Iniciamos, assim, uma relação vitalícia com os objetos de moda. Da manta que nos protege enquanto bebês à mortalha que nos envolve no fim da vida, esses objetos seguem nos penetrando, investindo o corpo de significados. Na construção da nossa

imagem, os detalhes são pensados em razão do seu espetáculo individual. A vestimenta se opõe ao nu, mas dele não se separa. Começamos a nos relacionar com o mundo através de um corpo vestido por um conjunto de enunciados que nos diz o que, quando, como vestir e nos comportar, possibilitando o trânsito social, impondo limites ao corpo. E embora o sistema de moda tenha se constituído no século XIX, é possível observar uma aura em torno dos objetos de moda desde a pré-história: “em qualquer que seja a cultura, o modo de organização das relações com o corpo reflete a articulação deste com bens materiais simbólicos e sua inscrição na sociedade” (VILLAÇA, 2007, p. 221).

O sistema de moda constitui-se, portanto, a partir de uma conjugação de códigos, dispositivos, que orbitam em torno do desejo de ter a individualidade distinta no todo, embora para isso precisamos nos assemelhar aos demais. Esse sistema parece ser um organismo de ajuste, de equilíbrio, instituído pela própria sociedade. A mensagem que transmitimos por meio do que usamos ou de como nos comportamos não é isenta de influências externas ao nosso desejo, em outras palavras, “uma vez acumulados, esses objetos definem a personalidade do eu, realizam e exprimem seus desejos” (KOONS, 1989 apud BOURRIAUD, 2004, p.25). Para Lipovetsky (1989, p.39), a moda é o "primeiro grande dispositivo a produzir social e regularmente a personalidade aparente". Dessa maneira, a moda se estabelece como um poderoso sistema, repleto de dispositivos, que nos envolve com seu sedutor universo de objetos e códigos, no qual nos deixamos capturar e por meio do qual tentamos capturar a atenção do outro. Fisgar o olhar do outro parece legitimar nossas escolhas em nossa construção imagética e identitária. De acordo com Crary:

No século XIX, pela primeira vez, provas observáveis tornaram-se necessárias para demonstrar que a felicidade e a igualdade tinham sido, de fato, alcançadas. A felicidade tinha de ser ‘mensurável em termos de objetos e signos’, algo que fosse evidente ao olho em termos de critérios visíveis. (2012, p.20)

Podemos dizer que a moda atua como linguagem sobre a qual “um conjunto de relações entre o corpo de um lado, e as formas do poder institucional e discursivo, de outro, redefiniu o estatuto do sujeito observador”, (CRARY, 2012, p. 11). De acordo com o autor, o “observador é apenas um efeito da construção de um novo tipo de sujeito ou indivíduo no século XIX”. Se considerarmos que a nossa percepção do mundo é um pensamento condicionado ao que acontece ao corpo, a moda como uma extensão deste corpo influencia e é influenciada, diretamente, pelas “drásticas reconfigurações das relações” sugeridas por Crary (2012):

[...]a produção contínua do novo é o que permite que as coisas permaneçam as mesmas. Trata-se de uma lógica do mesmo, porém situada em uma relação inversa à estabilidade das formas tradicionais. A modernização é um processo pelo qual o capitalismo desestabiliza e torna móvel aquilo que está fixo ou enraizado, remove ou elimina aquilo que impede a circulação, torna intercambiável o que é singular. Uma dinâmica que abarca corpos, signos, imagens, linguagens, relações de parentesco, práticas religiosas e nacionalidades, além de mercadorias, riquezas e força de trabalho. A modernização torna-se uma incessante e autoperpetuante criação de novas necessidades, novas maneiras de consumo e novos modos de produzir. O observador, como sujeito humano, não é exterior a esse processo, mas imanente a ele (CRARY, 2012, p. 19).

Em outra imagem do desfile (figura 2), citado no início do capítulo, a modelo é envolvida por um casaco amarrado pelas mangas em torno do pescoço e tronco, que imobiliza os braços. A peça parece ser produzida em tamanho desproporcional ao corpo. O rosto está coberto por uma meia fina azul e a cabeça completamente envolvida por um plástico. Aparentemente há uma falta de controle do corpo sobre o vestuário. No vídeo do desfile¹³ é possível ver a dificuldade com que a modelo caminha sobre esses saltos altos e com o corpo atado. Não estaria o estilista evocando uma reflexão sobre a “tomada de poder” dos objetos de moda sobre nós? A reflexão sobre a influência dos dispositivos de moda na sociedade contemporânea parece ser imperativa.

¹³ Vídeo disponível em: <<https://www.maisonmargiela.com/gb/collections/autumn-winter-2018-artisanalshow>> Acesso em 6 de julho de 2018.



FIGURA 2: Look 6 - Desfile Maison Margiela Alta Costura- Outono/Inverno 2018
Fonte: Disponível em: < <https://www.maisonmargiela.com/gb/collections/autumn-winter-2018-artisanal-show> > Acesso em: 4 de julho de 2018

O termo dispositivo, como utilizado neste trabalho, aparece em *Vigiar e Punir* (1987), de Michel Foucault, dentro do contexto de um modelo de sociedade disciplinar constituída por fórmulas gerais de dominação (disciplinas), que se utilizam de diversas técnicas no intuito de organizar os corpos em espaços fechados onde possam ser treinados, vigiados ou punidos. Numa sociedade disciplinar, “os dispositivos visam através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, a criação de corpos dóceis [...]” (AGAMBEN, 2009, p.15). Outras características dos dispositivos de Foucault é que eles estão sempre inscritos numa relação de poder e tem um caráter universal. Na análise do autor:

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco

aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se, então, uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis” (FOUCAULT, 1975, p.164).

Não é exatamente uma novidade que o corpo seja alvo de interesse do poder, mas na segunda metade do século XVIII a grande mudança ocorre na intenção da aplicação dessas técnicas de dominação do corpo. Essas novas diretrizes não surgiram de uma hora para outra, é fruto de uma multiplicidade de processos que culminaram numa tecnologia política que expulsa o camponês e investe na fisionomia do soldado, ou seja, um corpo dócil e útil ao organismo social. Mas, para melhor compreendermos as razões pelas quais tratamos a moda aqui como dispositivo, precisamos ir para além do conceito proposto por Foucault, porque o autor se refere à uma sociedade disciplinar, logo os parâmetros que o levaram a desenvolver a noção de dispositivo não comportariam as questões da moda, já que estas estão situadas numa sociedade de controle.

A sociedade disciplinar se caracteriza pela organização dos corpos em espaços fechados. O indivíduo passa de uma etapa para outra: escola, fábrica, quartel, hospital e eventualmente a prisão; nesses espaços uma tecnologia política é exercida sobre o corpo. Vale ressaltar que a sobrevivência do modelo disciplinar se dá graças à Revolução Industrial, que acelerou o êxodo rural, o crescimento urbano e o surgimento da classe trabalhadora. Era preciso administrar essas mudanças e parece ser nesse nicho que as disciplinas se apoiam. Na análise de Crary (2012):

Foucault demonstra que a revolução industrial coincidiu com o surgimento de “novos métodos para administrar” a população urbana com seus grandes contingentes de trabalhadores, estudantes, prisioneiros, pacientes hospitalares e outros grupos. Na medida em que indivíduos foram sendo arrancados dos antigos regimes de poder, da produção agrária e artesanal e das grandes estruturas familiares, novos arranjos descentralizados foram concebidos para controlar e regular essas massas de sujeitos relativamente livres e abandonados à sua sorte. (CRARY, 2012, p.17)

Para Deleuze, no entanto, os dispositivos foucaultianos são como linhas de força intransponíveis que tentam impor contornos definitivos, e nisso consiste a crise desse pensamento, porque a sociedade de disciplinas fechadas, a qual se referia Foucault, aos poucos se torna uma sociedade de controle aberto e contínuo e “a filosofia de Foucault muitas

vezes se apresenta como uma análise de ‘dispositivos concretos’” (DELEUZE, 1990, p.155) e para Deleuze, as linhas que compõe um dispositivo “não se contentam em compor um dispositivo, mas atravessam-no, arrastam-no”.

Cada dispositivo é composto por linhas, “que se entrecruzam e se misturam [...] através de variações ou mesmo mutações de disposição” (DELEUZE, 1990, p.158). A primeira, a de visibilidade “é formada por linhas de luz que formam figuras variáveis e inseparáveis deste ou daquele dispositivo” (DELEUZE, 1990, p.155). Por exemplo, no modelo Panóptico¹⁴, no qual é possível ver sem ser visto, há um exercício de regime de luz: ilumina o que deve se tornar visível ou faz desaparecer o que não é conveniente ser visto.

Como aponta Foucault:

Ao lado da grande tecnologia dos óculos, das lentes, dos feixes luminosos, unida à fundação da física e da cosmologia novas, houve as pequenas técnicas das vigilâncias múltiplas e entrecruzadas, dos olhares que devem ver sem ser vistos; uma arte obscura da luz e do visível preparou em surdina um saber novo sobre o homem, através de técnicas para sujeitá-lo e processos para utilizá-lo (FOUCAULT, 1987, p.196).

A segunda linha, de enunciação “distribui as posições diferenciais dos seus elementos” (DELEUZE, 1990, p. 156), ou seja, tem a função de dar sentido, ou não, às proposições orais ou escritas. Movimentos sociais ou artísticos, por exemplo, definem-se pelos regimes de enunciações. Além disso, podemos pensar que “ao utilizar sua televisão, seus livros, seus discos, o usuário da cultura emprega toda uma retórica de práticas e artimanhas semelhantes a uma enunciação, a uma linguagem muda possível de classificar em seus códigos e figuras” (BOURRIAUD, 2009, p.21). Portanto, podemos dizer que os dispositivos:

Não são nem sujeitos nem objetos, mas regimes que é necessário definir em função do visível e do enunciável, com suas derivações, suas transformações, suas mutações. E em cada dispositivo as linhas atravessam limiares em função dos quais são estéticas, científicas, políticas, etc. (DELEUZE, 1990, p.156).

Outra linha presente na noção de dispositivo é a de subjetivação. Essa linha refere-se a um processo singular pelo qual a linha ao invés de “entrar em relação linear com outra força, se volta para si mesma, exerce-se sobre si mesma ou afeta-se a si mesma” (DELEUZE, 1990, p.157). Para Agamben (2009), que também revisita as noções de dispositivo de

¹⁴ O panóptico é, na sua forma geral, um edifício estruturado de forma a ter um ponto de observação central, como a torre do relógio no centro da prisão, salas ou espaços em torno deste ponto central; ele é estruturado de tal forma que é possível tudo ao mesmo tempo ser observado a partir do ponto central.

Foucault: “sujeito é o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos” (p.41). O voltar-se a si mesmo rompe com as passagens de um dispositivo a outro, ele foge dos saberes-poderes já estabelecidos, podendo gerar novos saberes-poderes a partir desse processo autônomo. “À ilimitada proliferação dos dispositivos, que define a fase presente do capitalismo, faz confronto a uma ilimitada proliferação de processos de subjetivação” (AGAMBEN. 2009, p. 13). Para Deleuze, a linha de subjetivação é também uma linha de fuga, já que “escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos” (1990, p.157). O dispositivo é uma multiplicidade de processos que operam em devir, já que se caracterizam por linhas variáveis que não têm coordenadas fixas, e se encontram em permanente mutação.

Ao analisar os dispositivos em novos contextos, é possível observar duas consequências para a filosofia dos dispositivos: o repúdio ao universal (superando a ideia inicialmente sustentada por Foucault) e a linha da atualidade. Deleuze argumenta que uma vez que as linhas que compõe o dispositivo são linhas de variação e que podem mudar a disposição, não são universais. Ao contrário, correspondem a “processos singulares [...] imanentes a um dado dispositivo” (1990, p.158). A segunda consequência “é uma mudança de orientação que se separa do eterno para aprender o novo - a linha de atualidade (ou criatividade), que se refere não àquilo que somos, mas o que somos em devir, ou seja, é a soma do nosso arquivo, nossa história com o que há de novo – o atual. Segundo Deleuze, “todo dispositivo se define, pois, pelo que detém em novidade e criatividade, o qual marca, ao mesmo tempo, sua capacidade de se transformar ou se fissurar em proveito de um dispositivo do futuro” (1990, p.160). É possível identificar no sistema de moda essa linha variável que divide, reevoca e revitaliza aquilo que ele mesmo havia declarado ultrapassado. Para Agamben (2009, p.66), “aquilo que define a moda é que ela introduz no tempo uma peculiar descontinuidade, que o divide segundo a sua atualidade ou inatualidade, o seu estar ou o seu não-estar-na-moda”.

Neste modelo atualizado de sociedade, o dispositivo “é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear” (DELEUZE, 1990, p.155). Na sociedade de controle, um corpo é controlado por dentro, um controle contínuo que o acompanha como uma espécie de rastreamento, em detrimento da vigilância dos confinamentos disciplinares, e essas mudanças parecem corresponder às consequências previsíveis tendo em vista os avanços tecnológicos e a mutação dos modos de produção e consumo: agora, não é mais o corpo que deve ser confinado, é o desejo que deve ser capturado. Para Agamben, “na raiz de cada

dispositivo está desse modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo em uma esfera separada constitui a potência específica do dispositivo” (2009, p.14). Podemos dizer que a filosofia do dispositivo se compõe de:

Diferentes discursos [que] se cruzam para discutir a dinâmica corporal em relação aos dispositivos que, na sociedade do consumo e das novas tecnologias, propiciam linhas de sedimentação e controle ou linhas de atualização e criatividade direcionadas para um corpo comunicativo (VILLAÇA, 2007, p.16).

A análise de Agamben (2009) situa os dispositivos na sociedade contemporânea. Ele explica que a principal razão pela qual é preciso revisar a filosofia do dispositivo, desenvolvida por Foucault é que, hoje, os dispositivos não agem tanto pela produção de um sujeito, como defende Deleuze em sua crítica aos dispositivos foucaultianos, mas por outros processos que Agamben (2009, p.15) chama de “dessubjetivação”. Ele aponta como exemplo o uso que fazemos do aparelho celular que, segundo o autor, não possibilita a produção de uma nova subjetividade, “mas somente um número através do qual [o sujeito] pode ser, eventualmente, controlado” (AGAMBEN, 2009, p. 15). Por esta razão, Agamben propõe uma divisão generalizada do existente em dois grupos: de um lado estamos nós, seres vivos e do outro, os dispositivos nos quais somos incessantemente capturados. Nas palavras do autor:

Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - por que não - a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar (AGAMBEN, 2009, p.40-41).

Há uma terceira classe que deriva da relação corpo a corpo entre o indivíduo e os dispositivos, a qual Agamben nomeia de sujeito. Dessa maneira, ele afirma que essa ampliação da classe dos dispositivos decorre do fato de, por exemplo, um mesmo indivíduo poder vivenciar vários processos de subjetivação ao mesmo tempo. Se pensarmos no campo da moda: um usuário de roupas é também usuário de celular, navegador na internet, artista, etc. Outro aspecto considerado pelo autor, e caro à contemporaneidade, é a relação que estabelecemos com os dispositivos modernos.

Os dispositivos não surgiram do dia para noite à revelia do desejo humano, ao contrário proporcionam ao sujeito a saída de si mesmo e a relação imediata com o seu ambiente. Para Agamben, a interrupção desta relação poderia resultar no tédio. “As sociedades contemporâneas se apresentam, assim, como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real” (AGAMBEN, 2009, p.15). A moda, dentro deste amplo contexto do dispositivo, se estabelece como um dispositivo com regimes de luz, enunciados, subjetivação e atualidade.

No intuito de investigar, empiricamente, a influência do dispositivo-moda na vida cotidiana, realizei um experimento no qual eu parti da seguinte pergunta: Já observou que abotoamento das peças femininas é de um lado e das masculinas de outro?

O questionário (ver apêndice) foi aplicado em 132 indivíduos - divididos entre homens e mulheres adultos - via internet. Perguntei se sabiam sobre essa diferença, como obtiveram essa informação, se essa distinção interferia na escolha da roupa, se a padronização desse abotoamento faria alguma diferença para eles, se ao se vestirem encontravam alguma dificuldade para abotoar as peças, se eram destros ou canhotos e, por fim, apresentei um desenho de uma camisa feminina e uma masculina para indicarem qual seria o abotoamento correspondente ao sexo do respondente. Os resultados foram os seguintes:

De todos os participantes, 74% eram do sexo feminino. Apenas 35% sabiam sobre essa diferença. 95% disseram que essa distinção não interfere na escolha da roupa, porém 65% acertaram a questão do desenho - indicando o lado “correto” para abotoamento de acordo com o próprio gênero. 88% dos participantes eram destros e 67% não encontram dificuldade para abotoar as peças. É interessante observar como os que sabiam obtiveram essa informação: 39% responderam que sempre souberam porque é costume ou porque a mãe, avó ou tia costuram ou através de amigos. 9% sabiam porque são profissionais da área de moda. 17% desses respondentes tinham tomado conhecimento por meio da observação.

Esta distinção no abotoamento tem origem no século XVII, quando as mulheres da elite se vestiam com a ajuda de criadas e os homens se vestiam sozinhos - o abotoamento feminino é do lado esquerdo e o masculino é do lado direito - esse recurso era um facilitador

para ambos¹⁵. Desde então muita coisa mudou e as mulheres já se vestem sozinhas há muito tempo.

Esse é um bom exemplo de como somos envolvidos pelos dispositivos desse sistema, uma espécie de poder silencioso que segue ditando as regras “por baixo dos panos”. Ao que me parece, detalhes como o do abotoamento das camisas não nos chamam a atenção porque chegam até nós setorizados, não é necessário que saibamos sobre isso porque em cada sessão encontramos as camisas (e outras peças) com o formato “adequado” para cada gênero. O nosso corpo a corpo com a moda definitivamente está para além do contato direto com os seus objetos, eles contêm em si a tradição, a história, as convenções, as conexões emocionais, enfim, seu sistema de códigos próprios. Desfiles, *blogs*, revistas, redes sociais, vitrines, *outdoors*, cinema, televisão, celebridades, estilistas, marqueteiros, jornalistas, artistas, dentre outros, nos cercam com suas legendas trazendo sentido aos objetos, ditando o que está na moda e o que está fora de moda, estabelecendo relações de consumo ou de afeto. A melhor opção parece ser seguir o fluxo e, para quem ouse refutá-lo, não faltarão rótulos como louco, extravagante ou ultrapassado.

Esse assunto é tema de *O sistema da moda*, no qual Roland Barthes defende a ideia dessa manipulação exercida sobre o corpo que vai para além dos objetos em si, reside nos seus significados, uma espécie de vestuário-escrito: “O que faz desejar não é o objeto, é o nome; o que faz vender não é o sonho, é o sentido”. (BARTHES, 2009, p. 16). Nesse trabalho, tomamos esse sistema como uma poderosa rede, um emaranhado de linhas, assim como são definidos os dispositivos nesta investigação. Para a identificação dos dispositivos na moda, portanto, se faz necessário estar atento não apenas aos seus objetos materiais, mas principalmente aos códigos e processos imanentes a eles. Villaça explica essa relação:

O sentido que o objeto pode vir a ter depende da relação sujeito/mundo. O mundo é a moldura simbólica e material na qual nos movemos e emoções não existem descoladas dos objetos. Todo objeto cede parte de sua completude física à imaginação emocional, e toda a intencionalidade emocional recorre à matéria física dos objetos para ganhar consistência e durabilidade culturais (VILLAÇA, 2007, p.33).

O sofisticado sistema de moda nos seduz com seu *glamour* calculado, ou seja, “com a moda começa o poder social dos signos ínfimos, o espantoso dispositivo de distinção social conferido ao porte das novidades sutis” (LIPOVETSKY, 1989, p.32). O avanço das

¹⁵ Disponível em: < <https://observador.pt/2015/04/02/botoes-homens-direita-mulheres-esquerda/>> e < <http://www.dashuniformes.com.br/blog/abotoamento-feminino-x-masculino-saiba-a-diferenca/>> Acesso em 8 de novembro de 2016

inovações tecnológicas na indústria de moda entrou para o escopo da química, da engenharia e da medicina no desenvolvimento de novos materiais, produtos e procedimentos de intervenção na aparência, possibilitando não apenas moldar o corpo externamente como internamente.

1.3 O corpo ideal

O culto ao corpo hoje é uma das heranças greco-romanas, período no qual são exploradas as formas de exposição do corpo escultural. Mas a ideia de um corpo ideal na atualidade conta com muitos recursos para aperfeiçoá-lo e cobri-lo, subvertendo a adoração ao corpo superexposto na Grécia antiga. Encontramos no mercado toda sorte de acessórios e procedimentos para modelar o corpo e também contamos com uma “assessoria” em tempo real oferecida pela Internet, publicidade, revistas, dentre outros, que nos mantêm informados sobre o que é tendência ou não. Se na Antiguidade um corpo ideal era sinônimo de saúde física e mental, o inúmero avanço de técnicas nos últimos dois séculos tornou a busca pela aparência ideal em algo tão controverso que pode nos levar ao desastre. E como uma segunda pele, o uso que se faz dos objetos de moda extrapolou, definitivamente, seu sentido funcional. O corpo parece ter se tornado o refúgio para o caos que se instalou na modernidade:

A modernização é um processo pelo qual o capitalismo desestabiliza e torna móvel aquilo que está fixo ou enraizado, remove ou elimina aquilo que impede a circulação, torna intercambiável o que é singular. Uma dinâmica que abarca corpos, signos, imagens, linguagens, relações de parentesco, práticas religiosas e nacionalidades, além de mercadorias, riquezas e força de trabalho. A modernização torna-se uma incessante e autoperpetuante criação de novas necessidades, novas maneiras de consumo e novos modos de produzir. O observador, como sujeito humano, não é exterior a esse processo, mas imanente a ele (CRARY, 2012, pp. 19-20).

Através das relações que estabelecemos com os dispositivos de moda vamos inscrevendo nosso corpo na sociedade e o processo dessa construção parece, por vezes, reverberações do mito grego de Nesso, no qual o uso do objeto é levado a um estado crítico. No mito, Hércules salva Dejanira, sua esposa, das garras do centauro Nesso que, ao ser atingido pelas flechas envenenadas lançadas pelo herói, convence Dejanira a guardar um frasco do seu sangue contaminado sob a promessa de ser uma poção mágica do amor - para ser usada caso a mulher suspeitasse da fidelidade do marido. Insegura quanto ao amor de Hércules, Dejanira passa o sangue do centauro na túnica do marido, e, ao vesti-la para realizar

o sacrifício aos deuses, a chama sacrificial ativa o veneno instantaneamente e a túnica em chamas queima seu corpo, levando-o a morte. Nas palavras do seu filho¹⁶:

Primeiro, o pobre homem estava alegre; suas roupas bonitas o fizeram feliz enquanto orava. Mas logo pegou fogo. ...então um suor rosa subiu pela sua pele, e aquele manto começou a rasgar dos lados, uma dor cortante pôde ser percebida através dos espasmos dos seus ossos. Foi cruel – era como se ele estivesse sendo dissolvido pelo ataque de uma cobra venenosa (TRADUÇÃO MINHA. SOPHOCLES apud DAVID, 2015, p.20).

O veneno é um dos perigos mais antigos no que concerne o vestuário e os cosméticos. O Botox, por exemplo, largamente utilizado na última década para melhorar a aparência - e disfarçar traços do tempo marcados na pele - é um derivado do *Clostridium botulinum*, uma toxina letal que é diluída e injetada no rosto para paralisar os nervos e suavizar as marcas de expressão. Uma vez aplicada, ela bloqueia a conexão entre os estímulos cerebrais e os músculos que receberam a dose provocando a paralisia temporária destes (DAVID, 2015, p.20). Houve um *boom* de rostos inexpressivos nos quais emoções como tristeza ou alegria não podiam se revelar. Além do Botox, existem inúmeros outros tratamentos invasivos sendo realizados ao redor do mundo. De acordo com a Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica, em 2018, o Brasil liderou o *ranking* de cirurgia plástica entre jovens, ultrapassando os norte-americanos que correspondem ao dobro da nossa população¹⁷.

Um caso recente de procedimento estético mal sucedido ganhou as mídias no Brasil, é o caso do Dr. Bumbum. Denis Cesar Barros Furtado é um médico de 45 anos que, por meio de autopromoção em redes sociais, ganhou notoriedade, milhares de seguidores e clientes de várias regiões do Brasil que ansiavam por melhorias na aparência do corpo. Em seu site pessoal, se dizia “pós-graduado em dermatologia pelo Instituto Brasileiro de Ensino (Isbrae) e em “modulação hormonal Brasil-American Academy for Integrative and Regenerative Medicine (Barm)”. O médico, que se auto intitulou Dr. Bumbum, vendia procedimentos estéticos que remodelavam o bumbum por meio da injeção de PMMA, que é a sigla para polimetilmetacrilato, um produto composto por microesferas de um material similar ao plástico. Essa substância funciona como uma espécie de cimento, aderindo à pele, e não é absorvida pelo corpo.

¹⁶ Sophocles, Women of Trachis, in Four Tragedies: Ajax, Women of Trachis, Electra, Philoctetes, trans. And annot. Paul Woodruff and Peter Meineck, Location 3724.

¹⁷ Disponível em: < <https://jornal.usp.br/radio-usp/radioagencia-usp/brasil-lidera-ranking-de-cirurgiaplastica-entre-jovens/> > Acesso em 17 de julho de 2018.

Em julho de 2018, a história do Dr. Bumbum veio à tona depois da morte de uma mulher que se submeteu a uma bioplastia para aumento dos glúteos com o “famoso” médico. Furtado não tinha especialização em cirurgia plástica, mas mesmo assim atendia suas clientes em sua cobertura na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro. A paciente, Lilian Calixto, entrou em um quadro grave de infecção poucas horas depois do procedimento, por meio do qual 300ml de PMMA foi injetado em seus glúteos. Em 2014, outro caso de complicações decorrentes da aplicação dessa substância se tornou conhecido, a grave infecção na coxa esquerda da modelo e miss bumbum Andressa Urach¹⁸, que além do PMMA, também fez uso do hidrogel, outra substância utilizada para remodelagem do corpo. Não seria esse caso (e tantos outros) um sinal de alerta? Lilian Calixto, a vítima do Dr. Bumbum, tinha o corpo esbelto, aparentemente bem cuidado – características perceptíveis ao observar as fotos da bancária de 46 anos divulgadas pela imprensa em julho de 2018.¹⁹ Da ficção à realidade, exemplos como esses provocam o impulso de refletir sobre esse fascínio, às vezes perigoso, exercido pelo dispositivo-moda sobre nós.

No livro *Fashion victims, the dangers of dress past and present* (2015)²⁰, a professora canadense Alison Mathews David foca sua pesquisa em desastrosas relações entre o corpo e objetos de moda nos séculos XIX e XX, período no qual, segundo a autora, “pessoas elegantes já colocavam sua aparência acima da própria saúde” (DAVID, 2015, p.4, tradução minha). Ela relata vários casos de danos à saúde (às vezes letais) provocados pelo uso desses objetos. Entre as histórias relatadas está o uso de substâncias tóxicas na fabricação de roupas e cosméticos que, pela proximidade da pele, podem se tornar uma arma contra nós mesmos. Mas na maioria dos casos do livro, os males provocados tinham caráter acidental. Pigmentos tóxicos no tingimento de roupas, tecidos inflamáveis ou contaminados e outros problemas que parecem ser decorrentes do frenético avanço industrial e das novas escalas de produção na segunda metade do século XIX. Mas o corpo contemporâneo põe-se em risco em uma duvidosa consciência. Não é tanto uma questão de quanto podemos mostrar do corpo, mas, principalmente, qual a aparência se deve ter.

¹⁸ Disponível em: <<http://g1.globo.com/bemestar/noticia/2014/12/entenda-riscos-do-pmma-outro-produtousado-por-andressa-urach.html>> Acesso em 16 de julho de 2018.

¹⁹ Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/bbc/2018/07/18/quem-e-o-doutor-bumbummedico-celebridade-das-redes-sociais-que-esta-foragido-apos-morte-de-paciente.htm>> Acesso em 19 de julho de 2018.

²⁰ Vítimas da moda: os perigos do vestuário no passado e no presente (tradução minha).

Em outra imagem (figura 3) proposta pelo estilista que ilustra este capítulo, a modelo usa um *voilette*²¹ bordado com traços da metade de um rosto desenhado em proporção irreal, posicionado de forma deslocada em relação ao rosto da modelo. A proposta parece sugerir a perda do referencial no que tange a busca pela aparência ideal.



FIGURA 3: Detalhe - Desfile Maison Margiela Alta Costura- Primavera/Verão 2017
Fonte: Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/39758409190483464/>> Acesso em: 15 de março de 2018.

Seja no passado ou no presente, a relação que estabelecemos com os dispositivos da moda parece ser problemática: “o homem sempre teve relação problemática com a própria imagem, retocando o corpo de múltiplas maneiras: deformações, mutilações, tatuagens, escarificações, maquiagem, vestuário, cirurgia estética” (VILLAÇA, 2007. p.57). Somos

²¹ *Voilette* é um tipo de véu que cobre o rosto, parte dele ou apenas um detalhe de véu envolvendo uma pequena parte da cabeça. O véu sempre aparece em conjunto com um chapéu, ou qualquer outro acessório de cabeça, até mesmo fixada apenas no penteado. Disponível em: <<file:///C:/Users/Juliana/Downloads/186-7031-PB.pdf>> Acesso em 7 de abril de 2018.

confrontados com imagens do corpo por todo lado: cinema, televisão, revistas, redes sociais, nas representações artísticas, dentre outros. Sendo o ideal ao qual tentamos nos assemelhar dependente das variáveis relativas à época, à moda, aos costumes - encontra-se diluído em fragmentos de vários “outros não-eus”, que estimulam nosso senso estético, enquanto docilizam nosso corpo. Não seria o corpo ideal uma utopia? Essa relação abordada por Villaça faz coro à utopia do corpo sugerida por Foucault:

O corpo é também um grande ator utópico, quando se trata de máscaras, da maquiagem e da tatuagem. Mascarar-se, maquiarse, tatuar-se não é, exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível: tatuar-se, maquiarse, mascarar-se é sem dúvida algo muito diferente, é fazer com que o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. Máscara, signo tatuado, pintura depositam no corpo toda uma linguagem: enigmática, cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo (FOUCAULT, 2013, p.12).

Parece, afinal, ser na esfera das sensações que projetamos nosso corpo ideal. Concordo com Baudelaire (1988), quando diz que os objetos de moda não devem ser tratados como coisas mortas, é preciso imaginá-los “vivos”, em movimento, assim como são quando vestem o corpo. “Somente assim compreenderemos seu sentido e espírito” – a alta espiritualidade da indumentária. (BAUDELAIRE, 1988, p.875). Esses “poderes secretos e forças universais”, com os quais nos conectamos a partir das relações que estabelecemos com os dispositivos, é o que Coccia chama de sensível – que se expressa na intensidade da nossa experiência com o mundo das imagens:

O nascimento ou a gênese de toda coisa é a forma extrema de movimento ou devir de que ela é capaz: o lugar onde o movimento não é simples acidente exterior ou periférico, mas toca e dá forma ao ser, é imediatamente responsável por aquilo que um objeto é, e pelo próprio fato de ele ser. Uma coisa tem natureza apenas porque e na medida em que seu ser é um efeito do movimento de que é capaz e em cujo seio ele existe, gera-se, destrói-se e faz tudo aquilo que pode. A física do sensível – a ciência natural das imagens – não pode coincidir com a psicologia, que precede e funda, mas não pode tampouco se reduzir à ciência das coisas. [...]. É somente observando como as imagens se geram que se chegará a definição de sua natureza (COCCIA, 2010, p.18-19).

Se o sistema de moda está diretamente ajustado às condições histórico-sociais, seus componentes são variáveis (e abstratos), no sentido de que não é precisamente sobre as funções específicas dos objetos de moda que recaem o exercício desse poder, mas sim, sobre signos que variam de acordo com a época, a cultura e o sentido que a coisa adquire em função desses fatores. A vida sensível e suas formas serão assunto do próximo capítulo, no qual a

arte é abordada como operação para a intervenção no mecanismo que se estabelece entre os dispositivos de moda e o corpo.

CAPÍTULO 2 - ARTE COMO RESISTÊNCIA

2.1 Moda é arte? Breves apontamentos

A exemplo das vanguardas, a Alta Costura reforçou processos de rupturas que provocaram grandes mudanças na maneira de se pensar, produzir, comercializar e consumir a moda. Lipovetsky (1989, p.81) afirma que “a Alta Costura sistematizou a um ponto tal a lógica da inovação, que não é ilegítimo reconhecer aí uma figura particular, certamente, menos radical, mas, no entanto, significativa do dispositivo original que aparece na Europa: a vanguarda”. O costureiro criador, então, além de assinar suas criações, transmite suas ideias em ilustrações que são tratadas como obras de arte. Além disso, o costureiro, assim como o artista, investiga as formas, cores, volumes, linhas e proporções, de certa maneira, inscrevendo-se nas correntes estéticas do seu tempo. A grande virada no modo de conceber e fruir a moda inaugurada por Worth, reforçada pela alta sociedade e imprensa especializada, certamente fez o costureiro gozar de um “prestígio inaudito” como artista (LIPOVETSKY, 1989, p.82).

Como visto no capítulo anterior, a consagração do costureiro criador (estilista), reiterada por Poiret no início do século XX, aproximou definitivamente o costureiro do círculo de convivência de artistas e intelectuais. Ressaltando que, nesta época, os costureiros começaram a ganhar fortuna e se mostraram ávidos consumidores de arte, o que, certamente, facilitou esse trânsito. Além disso, a partir desta convivência surgiram colaborações entre costureiros e artistas, como foi o caso da estilista italiana Elsa Schiaparelli (1890-1973).

A trajetória de Schiaparelli, na moda, começa quando ela se torna amiga de Poiret, que a inicia no ramo. Embora Elsa tenha ficado conhecida por suas extravagâncias na moda, foi na verdade uma das precursoras do *prêt-à-porter*, uma linha popular e mais acessível do que as criações da Alta Costura. As criações da estilista primavam não apenas pela estética moderna como pelo conforto das mulheres, sobre isso ela dizia: “boas roupas de trabalho” (SEELING, 1999, p. 143) – esta tendência caiu rapidamente no gosto das mulheres e o volume de vendas foi vertiginoso. Isto demonstra que Elsa tinha uma visão à frente do seu tempo e trouxe à luz questões obscurecidas pela força das tradições, assim como o próprio artista o faz. Além disso, Schiaparelli flertava com a arte por meio de colaborações com artistas como Salvador Dalí, Man Ray e Jean Cocteau, cujas parcerias transitaram entre fotografia, concepção de acessórios, frascos de perfume, tecidos e vestuário.

Em 1934, a estilista criou com Cocteau algumas peças do vestuário em um processo que consistiu em bordar sobre a roupa os desenhos feitos por Cocteau. Como visto na **figura Y**, a aplicação desses desenhos não se dava apenas pela transferência do desenho do papel para o tecido, mas na proposta da estilista de intervir com os desenhos sobre a modelagem da peça, fazendo com que tudo fosse integrado: desenho e forma. Os longos cabelos loiros descem pela manga comprida, o perfil do rosto inclina-se como se repousasse no ombro e a mão na cintura imita o próprio gesto da usuária sobre a peça – a maneira como o bordado é aplicado sugere o movimento dessa mulher jogando o cabelo para trás. Sobre essa parceria Schiaparelli escreveu: “Jean Cocteau fez alguns desenhos de cabeças para mim. Reproduzi alguns deles na parte de trás de um casaco de noite, com longos cabelos loiros chegando até a cintura, em um conjunto de linho cinza”²².



FIGURA 4: Casaco de noite de Elsa Schiaparelli e Jean Cocteau
Disponível em; <<https://www.lilianpacce.com.br/e-mais/as-colaboracoes-de-schiaparelli-com-o-mundo-da-arte/>> Acesso em 2 de setembro de 2018.

Em outra célebre parceria, em 1938, Schiaparelli e Dalí criaram o vestido *Skeleton*. Vestido longo de seda preto, adornado com o esqueleto em relevo, utilizando a técnica do

²² Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/80092228?img=3>> Acesso em 22 de junho de 2018.

trapunto, um método italiano aplicado na confecção de colchas, que consiste em trabalhar o tecido em duas camadas, estufando uma delas. Neste modelo, o relevo provoca uma impressão de que o esqueleto está exposto, quase rompe com a “pele”. Na parte frontal do vestido, as “costelas” parecem estar deslocadas e seguram os seios. A estilista foi claramente influenciada pelo surrealismo cujo interesse na representação do corpo tangenciava naturalmente com a criação de moda.



FIGURA 5: Vestido *Skeleton* de Elsa Schiaparelli e Salvador Dalí
Disponível em: <<https://i.pinimg.com/originals/fc/27/83/fc27834ff5d5bfaefe740ad29aa47d95.png>> Acesso em 2 de setembro de 2018

No entanto, não se pode levar muito longe esse paralelo entre o surgimento do costureiro-criador e o artista moderno, porque esse certamente teve maior liberdade para a experimentação: “o grande costureiro vê sua autonomia criadora limitada pelos costumes do tempo, pelo estilo em voga, pela natureza particular do produto realizado - o traje - que deve agradar a estética das pessoas e não apenas satisfazer o puro projeto do criador” (LIPOVETSKY, 1989, p.80).

Sobre a relação moda e arte, a crítica de arte e curadora brasileira Lisette Lagnado afirma reconhecer as influências da moda na arte, mas ela acredita que embora a moda instrumentalize os artistas, seus conceitos são esvaziados nessa transição. A curadora reitera

que embora exista o interesse na moda em propor estéticas marginais, a moda pode ser arte, mas o inverso não ocorre (LAGNADO apud VILLAÇA, 2007, p.224). Os desfiles da Alta Costura são exemplo de como ocorrem as investigações marginais na moda. Geralmente o que é apresentado na passarela é resultado de uma pesquisa conceitual que aponta para a “aura” da coleção que chegará nas lojas. No desfile, tanto o vestuário quanto a ambientação são tratados com uma certa liberdade que permite extrapolar o uso que fazemos, habitualmente, destes objetos.

Villaça (2007, p.221) sublinha que, na contemporaneidade, a narrativa de apropriação da moda é ampliada e abarca criativamente espaços e recursos tecnológicos com uma especial identificação com o mundo da arte e por meio da qual a moda reforça os processos de envolvimento do sujeito. Entretanto, segundo a autora, esse engajamento da moda na arte tenha por fim o fortalecimento das marcas e não a produção artística propriamente. Vale observar, também, que importantes museus de arte do mundo como *The Metropolitan Museum of Art*, *Victoria & Albert Museum*, em Londres e o MASP (Museu de Arte de São Paulo), em São Paulo, dentre vários outros, abrigam criações de moda, que incluem vestuário, fotografia, objetos, têxteis. Portanto, fica clara a reciprocidade de interesses entre a moda e a arte. Mas é na arte que, de fato, o vestuário e outros códigos da moda parecem ser abordados numa reflexão mais profunda. Por isso, é na arte que buscaremos elucidar as possibilidades de intervenção no sistema de moda.

2.2 A arte e o sensível

Em uma cena do filme *O Diabo veste Prada* (2006), de David Frankel, a assistente da poderosa editora de uma conceituada revista de moda debocha de sua chefe quando esta demonstra dúvida ao escolher entre dois cintos azuis, aparentemente similares, para uma sessão de fotos para o editorial de moda. Andy, a assistente, retratada como alguém de aparência desleixada e pouco envolvida com as tendências da moda, é confrontada pela editora que questiona:

- Algo engraçado?
- Não, não, não, é que os dois [cintos] me parecem idênticos. Ainda estou aprendendo sobre essas “coisas”.

- “Essas coisas”? Ah, entendi. Acha que isso não tem nada a ver com você? Você vai até o seu guarda-roupa, escolhe esse suéter azul folgado para dizer ao mundo que se leva muito a sério para se importar com o que veste. O que você não sabe é que esse suéter não é apenas azul. Nem turquesa, nem lápis-lazúli. Na verdade, é celeste. E você não tem a menor noção de que em 2002 Oscar de La Renta fez uma coleção de vestidos celestes e Yves Saint Laurent fez jaquetas militares celestes. E, então, o celeste logo foi visto em oito coleções diferentes. E acabou nas grandes lojas e, um tempo depois, em alguma lojinha vagabunda onde você, sem dúvida, o comprou em uma liquidação. Entretanto, esse azul representa milhões de dólares e vários empregos e é meio cômico que você ache que a sua escolha a isente da indústria da moda quando, de fato, você usa um suéter que foi selecionado, para você, por pessoas que estão aqui: no meio de uma pilha de “coisas”.²³

Curioso observar como, à medida que Andy toma conhecimento do sistema de moda, ela vai se envolvendo com esse universo e se deixa afetar por ele. Aquelas “coisas” às quais ela se refere no início da cena, começam a ganhar sentido e uma nova perspectiva se abre para a sua relação com esses objetos, antes vistos como banais. Seu comportamento se modifica à medida que a metamorfose visual acontece. Se no início do filme ela parecia ofuscada por uma ideologia, a de que intelectuais não se importam com a aparência, ao final havia sido “tomada” pela sensologia - nossa faculdade de interagir dinamicamente com as imagens, segundo os autores que convocamos para essa investigação.

No entanto, ao contrário do que pensa Andy, os intelectuais têm uma relação crítica com a moda e a aparência. Em *O pintor da vida moderna* (1863), Baudelaire incorpora ao domínio da arte a dimensão da experiência sensível do artista. Para o autor, não há nada além da aparência sensível: “é a partir dela que a beleza, por meio dos artifícios da imaginação se configura” (1988, p.852). Ele divide o belo em duas dimensões, sendo o elemento 1 o que se refere ao eterno, invariável (alma da arte) e o elemento 2 o que é relativo, circunstancial (corpo da arte) – depende da época, da moda, da moral, das paixões. O elemento 2 existe para que o elemento 1 se torne digerível. A ideia do belo é eterna, mas o que é considerado belo está suscetível à fatores variáveis: “ a ideia que o homem tem do belo imprime-se em todo o seu vestuário, esgarça ou retesa a sua roupa, arredonda ou alinha seu gesto e inclusive

²³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3dWx5uluQiY>> Acesso em 6 de julho de 2018.

impregna sutilmente, com o passar do tempo, os traços de seu rosto” (BAUDELAIRE, 1988, p.852).

A “aparência sensível” refere-se a um lugar intermediário na nossa relação com os objetos no qual as coisas adquirem sentido e nutrem nossa existência: “na nutrição, que é uma forma de consumo, o homem produz seu corpo [...] uma roupa apenas se torna uma roupa real no ato de vesti-la [...]” (CERTEAU apud BOURRIAUD, 2009, p.20). De acordo com Coccia (2010, p.12), “toda indagação sobre o modo de existência do sensível deve confrontar-se com o curioso destino que pesa sobre as imagens desde as origens da modernidade”. Ideia que dialoga com as análises de Crary na sua investigação sobre a influência das imagens na constituição do observador do século XIX:

No início do século XIX, a ruptura com os modelos clássicos de visão foi muito mais do que uma simples mudança na aparência das imagens e das obras de arte, ou nas convenções de representação. Ao contrário, ela foi inseparável de uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano (CRARY, 2012, p.13).

A essas imagens que se formam fora de nós, Coccia chama de fenômeno. E é nesse lugar intermediário, entre nós e os objetos, que as coisas se transformam em “entidades”: “enquanto objetos, realmente existentes, as coisas são geneticamente diferentes das coisas enquanto fenômenos” (COCCIA, 2010, p.18). O fenômeno é o “ser das imagens”, e ele não ocorre pelo simples fato de existir enquanto coisa, mas por serem coisas em devir perceptíveis. “Todo homem vive no meio da experiência sensível e pode sobreviver apenas graças às sensações” (COCCIA, 2010, p.9), estabelecidas a partir da interação com as imagens, mas não a imagem de uma coisa em si e, sim, uma espécie de espectro que se forma para além da coisa. Por exemplo, um aparelho de celular na loja, é diferente do meu aparelho de celular, que é diferente de um exposto em uma galeria de arte – mesmo sendo os três idênticos. O objeto depende do olhar do observador, de seu arquivo e de como, a partir de suas próprias experiências, ele interpreta e interage com este e o seu contexto.

Mas o artista, por meio de reenquadramentos, pode tornar visível o que estava oculto por ideologias e outros interesses institucionais, sociais e econômicos. A arte, desde as vanguardas, tomou forma de um meio de combate à realidade - que separa a arte da vida cotidiana - ao mesmo tempo que acompanhou o ritmo acelerado das reconfigurações do modelo de consumo, se tornando acessível, e o consumo uma mola propulsora para a sua criação. “A arte moderna é característica de um período econômico bem definido, o da era industrial, de seu desenvolvimento, de seu resultado extremo em sociedade de consumo”

(CAUQUELIN, 2005, p.27). A circulação é o ponto fundamental da produção artística. O mundo é sensível pela via da mercadoria, ou fenômeno, já que esse valor é medido para além da dimensão material.

Se considerarmos que a obra de arte, diluída na realidade, iguala-se a mercadoria, podemos dizer que é fenômeno: “a obra de arte pode consistir num dispositivo formal que gera relações entre pessoas, ou nascer de um processo social (...) cuja característica determinante é considerar o intercâmbio humano como objeto estético em si” (BOURRIAUD, 2009, p.32). Para Perniola (1993, p.11), nossa época é da estética “essencialmente porque o campo estratégico não é o cognitivo, nem o prático, mas o do sentir [...]”.

O sensível precede o esforço por fundar a racionalidade que nos distingue dos animais: “sentido e sensação não possuem nada de especificamente humano” (COCCIA, 2010, p.10). Em *Pequeno tratado das grandes virtudes* (1997), o filósofo francês André Comte-Sponville aponta a polidez como a primeira das virtudes. A polidez é a virtude que dá a aparência e forma a todas as outras: “virtude puramente formal, virtude de etiqueta, virtude de aparato! A aparência, pois de uma virtude, e somente a aparência” (1997, p.13). A moda, dispositivo de ajuste social, parece pertencer ao mesmo domínio da polidez – dos costumes, comportamentos e aparência - que embora considerada pelo autor como uma “quase” virtude, sem ela o homem seria “quase um animal” (COMTE-SPONVILLE, 1997, p.21).

A sensação, pelo contrário, é “a faculdade através da qual os viventes para além da posse da vida, se tornam animais”²⁴, isto é, a forma que a vida tem no sensível, independe da nossa consciência, ela acontece em uma dimensão inferior ao pensamento, na experiência ou no sonho. Quando somos tocados pela primeira vez por uma proteção artificial, a manta que nos envolve no nascimento, por exemplo, cria-se ali um campo de experimentação produtor de uma sensação que é registrada em nosso arquivo pessoal e, embora não sejamos capazes de precisar ou descrever essa primeira experiência, a sensação provocada por esse contato está registrada em nossa memória e segue se somando às tantas outras sensações experienciadas ao longo da vida, dando forma ao nosso corpo (e alma), definindo nossa percepção. Para essa compreensão, sublinha Coccia (2010, p.10), deveríamos nos perguntar:

²⁴ Alexandre de Afrodisia, *In anima*, 38, 18-1. In: Coccia, 2010.

“do que o sensível é capaz no homem e no seu corpo, até onde podem chegar a força, a ação, a influência da sensação nas atividades humanas? ”. Nas palavras de Merleau Ponty:

Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na textura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que se vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do corpo. Estes deslocamentos, estas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, de lá onde um visível se põe a ver, torna-se visível por si e pela visão de todas as coisas, de lá onde, qual a água-mãe no cristal, a indivisão do senciante e do sentido persiste (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 258259).

Tudo é estética. A apropriação da moda pela arte parece uma natural consequência das reconfigurações em voga, tendo em vista sua onipresença na vida cotidiana - seja no corpo vestido ou despido, além das mensagens não-verbais e imagéticas emitidas a partir do seu uso. A sociedade e sua estrutura de enredos e narrativas são absorvidos e materializados pelos artistas da pós-produção²⁵:

Essas narrativas “resumidas” e embutidas em todos os produtos culturais, e também em nosso ambiente cotidiano, reproduzem enredos comunitários mais ou menos implícitos: assim, um celular ou uma roupa, uma vinheta de um programa de televisão ou uma logomarca induzem a certos comportamentos e promovem valores coletivos, visões de mundo (BOURRIAUD, 2009, p.50).

É sob essa perspectiva transdisciplinar e coletiva, isto é, no trânsito da arte entre vários campos que, para Rancière (2009), se dá a partilha do sensível, ao qual o autor se refere como sistema de evidências que revela repartições do espaço, tempo e atividades, que acaba por fixar a maneira como cada um toma parte do sensível, formatando, assim, a sociedade.

A superfície dos signos pintados, o desdobramento do teatro, o ritmo do coro dançante: três formas de partilha do sensível estruturando a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade. Essas formas definem como obras ou performances fazem política, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais (RANCIÈRE, 2009, p. 18-19).

Como visto no capítulo 1, essa formatação social se dá a partir do nosso contato com os dispositivos que com seus regimes operam em nós as divisões e as reconexões às quais tentamos elucidar no estudo sobre dispositivos. A fim de delinear uma possível trajetória para a intervenção artística proposta como objetivo desta pesquisa, pontuamos na próxima

²⁵ BOURRIAUD, N. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo. São Paulo: Martins, 2009.

sessão algumas situações em que a moda é convocada à ação, nas artes, para a reflexão sobre o corpo contemporâneo.

2.3 Arte como resistência: a ideia de anti-dispositivo na arte

Quando os indivíduos ou pequenos grupos decidem se colocar de maneira criativa diante de engrenagens do sistema, eles podem detonar poderosas bombas mentais em nossa psique.
(Bela baderna, 2013, p. 38)

(re.sis.tên.ci:a)

sf.

1. Ação ou resultado de resistir.
2. Capacidade de suportar a fadiga, as doenças etc.
3. Qualidade do que resiste a uma ação externa:
4. Força que se opõe ao movimento de um corpo que se desloca²⁶

As diferentes vozes em epígrafe, ao longo desta seção, ecoam questões relacionadas à resistência ou o papel do artista como catalisador dessa operação. Coletamos no cinema, na performance, nas artes visuais e na literatura exemplos que não apenas ilustram o trânsito da moda nas artes, como parecem exprimir a ideia de um anti-dispositivo, objetivo desta investigação. Esclareço que a relação encontrada entre as obras relacionadas abaixo e o anti-dispositivo é fruto da minha interpretação de artista sobre essas obras, suportada pela revisão de literatura que compõe esta pesquisa.

2.3.1 O *New Look*

O artista é, nesse novo jogo, aquele que produz, ou seja, que coloca à frente, que exhibe um objeto. Ele arranja o objeto e dispõe dele” (CAUQUELIN, 2005, pp. 96-97).

²⁶ Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/resist%C3%Aancia>> Acesso em 22 de junho de 2018.



FIGURA 6: Flávio de Carvalho *Experiência nº3*.

Fonte: Disponível em: < <http://www.nasentrelinhas.com.br/noticias/costurandoideias/349/o-new-look-de-flavio-de-carvalho> > Acesso em: 15 de março de 2018.

De dentro do seu exercício estético, o artista plástico brasileiro Flávio de Carvalho (1899-1973) explorou questões como a indumentária brasileira herdada dos colonizadores e pouco adaptadas ao nosso clima. Suas impressões foram publicadas, ao longo de 1956²⁷, em 39 artigos no jornal *Diário de São Paulo*, em sua coluna intitulada *Casa, homem e paisagem*. Carvalho desenvolveu uma pesquisa artística minuciosa sobre a moda, especialmente a masculina. Através de seus textos e ilustrações estabeleceu discussões profundas sobre as conexões roupa e sociedade contemporânea:

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

Essa investigação desembocou em sua performance *Experiência nº3*, realizada, também, em 1956. O artista chocou o público quando caminhou pelas ruas do centro de São Paulo desfilando uma proposta de figurino para o “homem dos trópicos”. O conjunto

²⁷ CARVALHO, F. **A moda e o novo homem: dialética da moda**. Rio de Janeiro: Beco, 2010.

composto por uma saia plissada acima dos joelhos, uma camisa de mangas bufantes, meia arrastão e sandálias de couro foi batizado de *New Look*, uma referência ao *New Look*, de Dior. Sobre o seu *New Look*, Flávio de Carvalho escreveu:

Procurei inventar uma indumentária correspondente ao chamado smoking. A gola em redor do pescoço é apenas um substituto do colarinho. Pode ou não ser usada, mas não chega a apertar ou incomodar o pescoço, nem impedir a circulação. Tem uma finalidade psicológica, de ponto de apoio, para evitar a inferioridade quando ele anda por aí. Nas pernas eu coloquei umas meias de malha de pescador, que hoje chamam de meia de malha de pescador e que realmente era uma meia de bailarina, que eu adquiri numa casa que vende artigos de bailarina. A função das meias de pescador era esconder as varizes que certas pessoas têm [...]. Na época não havia tecidos apropriados. Com os tecidos atuais a ventilação seria quase perfeita (CARVALHO, 2010, pp. 8-9).

Quando Flávio de Carvalho se apropria de roupas femininas e argumenta que ali são roupas masculinas “para o novo homem dos trópicos”, ele desloca o objeto de sua função primeira para outro espaço e outro tempo, transportando esse objeto comum para a dimensão de obra de arte. A libertação das tradições e dos suportes na arte, iniciado com os movimentos de *Vanguarda*, possibilitou a abertura da arte à transversalidade entre as estéticas de campos diversos, implodindo os limites até então experimentados. A sociedade e sua estrutura de enredos e narrativas foram sendo absorvidos e materializados pelos artistas da pós-produção, como analisa Bourriaud:

Essas narrativas “resumidas” e embutidas em todos os produtos culturais, e também em nosso ambiente cotidiano, reproduzem enredos comunitários mais ou menos implícitos: assim, um celular ou uma roupa, uma vinheta de um programa de televisão ou uma logomarca induzem a certos comportamentos e promovem valores coletivos, visões de mundo (BOURRIAUD, 2009, p.50).

O cenário sociocultural dos anos de 1950 articulou a estética cultural de modo a envolvê-la no jogo social. Neste período, ainda há uma certa ditadura da Alta Costura que rege os comportamentos via regras comunicadas pela imprensa especializada, bem como pelo marketing dos próprios costureiros.

2.3.2 O homem invisível

[...]e se considerarmos que a vestimenta sagrada ou profana, religiosa ou civil faz com que o indivíduo entre no espaço fechado do religioso ou na rede invisível da sociedade, veremos então que tudo o que concerne ao corpo – desenho, cor, coroa, tiara, vestimenta, uniforme – tudo isso faz desabrochar, de forma sensível e matizada, as utopias seladas no corpo” (FOUCAULT, 2013, p.13)



FIGURA 7: Capa Morada, 2011, Cinthia Marcelle.

Fonte: <<https://revistazum.com.br/exposicoes/exposicao-cynthia-marcelle>>. Acesso em: 20 de maio de 2018.

Em *O Homem Invisível*, de 1897, H.G. Wells conta a história de um homem comum que na tentativa de escapar ao próprio corpo, inventa uma fórmula para se tornar invisível. A chegada desse estranho visitante no vilarejo provocou muitas especulações sobre sua aparência, já que “estava agasalhado da cabeça aos pés, e a aba do chapéu de feltro mole ocultava-lhe cada centímetro do rosto, com exceção da ponta lustrosa do nariz” (WELLS, 2017, p. 7), que mais tarde é revelado como um nariz falso. Também usava óculos e tinha as mãos protegidas por luvas grossas. Era um disfarce completo. E ele nunca se deixava ver sem ele, o que aguçou mais a curiosidade dos habitantes dali. Interessante observar que em vários momentos da narrativa, o vestuário aparece como uma opção, ao homem invisível, de se humanizar perante os outros, isto é, seu corpo tornava-se visível quando vestido, permitindo seu acesso à sociedade, ao mesmo tempo que sua “nudez” o fazia desaparecer. Há nesse romance de ficção científica a relação corpo vestido – humano, corpo invisível – aberração: “vestir-me seria abrir mão da única vantagem que me restava para me transformar numa criatura estranha e aterradora” (WELLS, 2017, p. 144).

Em uma outra possível investigação sobre a invisibilidade, na série fotográfica *Capa Morada* (Figura 5), de 2011, a artista se cobre com tecidos da mesma cor do fundo diante do qual se posiciona para a foto, numa tentativa de fundir-se à paisagem. A roupa aparece apenas

como um invólucro, sem nenhum traço particular. Em ambos trabalhos a roupa, uma segunda pele, parece essencial à investigação. Não seria a invisibilidade uma alternativa para o corpo capturado na trama dos dispositivos?

Na arte, o reenquadramento do objeto pode trazer à luz questões apagadas pela ideologia presente num dado dispositivo: “se você não pode ver, você não pode mudar: a primeira tarefa de um ativista muitas vezes é tornar o invisível, visível” (BOYD e MITCHELL, 2013, p.70). A partir da minha leitura poética do que poderia ser um anti-dispositivo, vejo tanto no trabalho de Wells como no de Marcelle uma relação inversa ao que buscamos a partir dos objetos do sistema de moda que, como visto no capítulo anterior, visa conferir visibilidade social.

2.3.3 O alfaiate voador

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social levou, na definição de toda a realização humana, a uma evidente degradação do ser em ter. A fase presente da ocupação total da vida social em busca da acumulação de resultados econômicos conduz a uma busca generalizada do ter e do parecer, de forma que todo o «ter» efetivo perde o seu prestígio imediato e a sua função última. Assim, toda a realidade individual se tornou social e diretamente dependente do poderio social obtido. Somente naquilo que ela não é, lhe é permitido aparecer (DEBORD, 2003, p.18).



FIGURA 8: O alfaiate voador.

Disponível em: <<http://lounge.obviousmag.org/proparoxitonas/2013/01/franz-o-alfaiatevoador.html>>. Acesso em: 10 de agosto de 2018.

Nesta imagem está Franz Reichelt (1879-1912), um inventor do século XX, filho de alfaiate, que usou seu conhecimento sobre o vestuário em pesquisas inventivas de protótipos para uma roupa que permitisse ao homem voar. Depois de inúmeros testes com manequins que eram arremessados da janela de seu apartamento - atraindo a curiosidade da vizinhança - o inventor concluiu que havia chegado à fórmula exata e conseguiu junto às autoridades de Paris uma permissão para realizar o teste com sua “vestimenta voadora” na Torre Eiffel, cartão postal da cidade.

No dia 4 de fevereiro de 1912, Reichelt atraiu dezenas de espectadores curiosos até a Torre, de onde ele mesmo saltou do primeiro andar, substituindo os manequins utilizados até então. Sua invenção falhou e o “alfaiate voador”, como ficou conhecido, morreu na queda – o momento foi registrado em vídeo por um espectador. Essas imagens estão no filme brasileiro *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão, que aborda memórias do século XX numa coletânea de imagens reais, acompanhadas por textos do diretor, nas quais a morte e a violência são banalizadas dentro do contexto da fragilidade do homem perante os frenéticos avanços tecnológicos e as reconfigurações sociais (e psicológicas) ocorridas neste período.

Para Foucault (2013), a vestimenta, assim como os outros objetos de moda – nossa segunda pele – em contato com o corpo (e todo seu arquivo), o desloca para outro lugar, utópico. Aqui, a roupa entra para o escopo da engenharia em uma tentativa, quase ingênua porém não menos audaciosa, de extrapolar os limites inerentes ao homem. É preciso prudência nas experimentações, alertam Deleuze e Guattari (1995, p.10): “muitos são derrotados nessa batalha”.

2.3.4 Peles

Na arte, na literatura, como na psicanálise, sente-se o estremeamento vindo dos corpos, de suas pulsões, que deslocam e deformam as superestruturas” (VILLAÇA, 2007, p.61).



FIGURA 9: Frame do filme Peles.

Acesso em: <https://www.google.com.br/search?q=peles+filme&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjDu92E4PDcAhUQPJAKHfMYDPgQ_AUICigB&biw=1366&bih=662#imgdii=mhiHP6EkYCTdJM:&imgcr=f4Bx0XswrNTYtM>.
Acesso em: 10 de agosto de 2018.

Em uma narrativa que subverte a ideia generalizada do belo nos dias de hoje, somos convidados a refletir sobre como lidamos com os “desajustes” visuais. O diretor espanhol Eduardo Casanova retrata o cotidiano de uma série de personagens que têm em comum deformações físicas, reais ou imaginárias, no filme *Peles* (2017). Com uma boa dose de surrealismo, o filme reverbera a problemática do imperativo do corpo ideal. Esses elementos são equacionados no filme de maneira a dialogar com as questões contemporâneas que concernem o ideal - o belo (BAUDELAIRE, 1988, p.852).

O cenário é completamente trabalhado em tons pastéis de rosa e roxo, que não apenas cria uma estética *kitsch*, mas, principalmente, parece realçar o visual incomum dos personagens, além de suavizar o grotesco – que é tratado como fetiche no filme. Os personagens e suas deformações são tratados como vítimas do espetáculo, seus anseios e fragilidades, física e psíquica, são expostas. Neste filme, a roupa não é usada para acobertar as deformações que provocam desconforto visual, pelo contrário, os corpos são desnudos em

cenar de sexo nas quais estas deformações são expostas e motivo de atração entre os personagens. Todos se relacionam dentro de uma perspectiva comum de sociedade, não há nada relacionado à monstrosidade ou crueldade. Uma das personagens, Samantha, é uma jovem que tem o sistema digestivo invertido, a boca está no lugar do ânus e vice-versa, em vários momentos do filme ela aparece realizando atividades cotidianas como jantar fora.

A aparente falta de lógica da patologia desta personagem parece se referir à metáfora do “corpo sem órgãos” de Deleuze e Guattari (1995), assunto abordado no próximo capítulo. Nesta metáfora, os autores defendem que essa organização lógica na qual estamos inseridos é o que nos limita e nos impede de experimentar diferentes sensações ou mesmo nos conectar, de fato, com o nosso eu. No programa proposto pelos filósofos, eles defendem que é preciso desorganizar a estrutura que já conhecemos para, então, podermos vivenciar um eu pleno e um corpo livre. Essa ideia é explicitada no trecho a seguir:

Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, coisa simples, entidade, corpo pleno, viagem imóvel, anorexia, visão cutânea, yoga, krishna, love, experimentação (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 10).

Deleuze e Guattari, também, sugerem que não é possível vivenciar o corpo pleno de uma hora para outra. Sentir-se pleno é uma busca e uma escolha pessoal e, por isso, para alcançar esse estado é preciso interromper o fluxo externo que nos mantém em permanente consonância com os padrões estabelecidos pela “organização dos órgãos”. Samantha não se sente plena com o seu corpo desde o início, ela vivencia conflitos internos de auto aceitação ao longo da narrativa, o que fica claro ao ser apresentada sua coleção de recortes de bocas “ideias”, extraídos de revistas. Sobre esse caderno, a personagem parece depositar suas fantasias de um outro corpo, utópico. Mas uma vez que se conecta consigo mesma, a libertação acontece e o corpo parece se abrir para novas conexões e plenitude. Na cena final do filme, um inusitado beijo de língua entre Samantha e outro personagem transmitem essa ideia.

CAPÍTULO 3 - CORPO UTÓPICO: como criar para si um anti-dispositivo

A pergunta feita no início deste trabalho – seria possível intervir no mecanismo que se estabelece entre o corpo e os dispositivos de moda? – está sendo respondida ao longo desta investigação tanto por filósofos, sociólogos e artistas como, também, pela nossa percepção da clara influência desses dispositivos no nosso cotidiano. Se, no início da pesquisa, essa questão pairava sobre a certeza de que a intervenção neste mecanismo seria uma espécie de tábua de salvação para o corpo contemporâneo, neste momento a necessidade de se traçar uma linha de fuga não parece tão óbvia. Para além das regras e convenções que atuam sobre o corpo ajustando-o à sociedade, estaríamos dispostos a abandonar essa proteção e viver no mundo com o corpo nu, livre? O uso que fazemos da moda, segundo Foucault, “não é, exatamente, como se poderia imaginar, adquirir um outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível [...]” (2013, p.12). A relação que estabelecemos com a moda vai para além da coexistência com seus objetos (e enunciados), é uma espécie de “vivência mágica” que se realiza em um processo dinâmico no qual somos passivos e ativos, e, por isso, talvez, a moda nos seja tão cara (e indispensável).

Neste sentido, de submetemos nosso corpo a inúmeros artifícios a fim de torná-lo significativo, visível ou invisível, Foucault se refere ao corpo como um “ator utópico”. Essa submissão acontece de maneira permanente: seja pela necessidade de estar em consonância com organismo social, seja para se sentir ou parecer belo. Por isso, o corpo, no qual estamos irremediavelmente destinados a viver - nosso patrimônio intransferível - é utópico, porque é sobre ele que incidem nossas tentativas de espetacularização da nossa imagem. Em contrapartida, a *topia* do corpo, ou seja, o lugar onde a utopia se encerra, para Foucault, existe apenas no espelho (ou no cadáver), onde a imagem de nós mesmos está acabada, completa, em outro lugar ao qual não temos acesso. Nas palavras do autor:

Espelho e cadáver é que asseguram um espaço para a experiência profundamente e originariamente utópica do corpo; espelho e cadáver é que silenciam e serenizam, encerrando em uma clausura – que, para nós, hoje, é selada – esta grande cólera utópica que corrói e volatiliza nosso corpo a todo instante. Graças a eles, graças ao espelho e ao cadáver, é que nosso corpo não é pura e simples utopia. Ora, se considerarmos que a imagem no espelho está alojada para nós em um espaço inacessível, e que jamais poderemos estar lá [...] se considerarmos que o espelho e o cadáver estão, eles próprios, em um inatingível outro lugar, descobrimos então

que unicamente as utopias podem fazer refluir nelas mesmas e esconder por um instante a utopia profunda e soberana do nosso corpo (FOUCAULT, 2013, p.16).

O corpo contemporâneo é fruto de uma multiplicidade de processos pelos quais vamos construindo o que somos ou nos assemelhando àquilo que gostaríamos de ser (ou parecer), numa conjugação entre o nosso mundo interior (essência) e entidades exteriores. Como visto nessa investigação, o sistema de moda é composto por inúmeros artifícios que nos permitem uma comunicação não verbal e direta, por isso a ele recorreremos na construção desse corpo atraente, comunicativo e social. No entanto, como reflete Foucault, “este corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilhá-lo”, o que acontece em função de estarmos impossibilitados de ver o nosso corpo por inteiro, como o outro o vê. Sobre a nossa relação com esse corpo ao mesmo tempo visível e invisível, o autor escreveu:

Este meu crânio, atrás do meu crânio, que posso tocar com meus dedos, mas nunca ver; este dorso, que sinto apoiado na pressão do colchão sobre o divã quando me deito, mas que somente surpreenderei pelo arдил de um espelho; e o que é este ombro, cujos movimentos e posições conheço com precisão, mas que jamais poderei ver sem me contorcer terrivelmente? (FOUCAULT, 2013, p. 10-11).

Portanto, parece ser no espelho que, por fim, esse contato com o nosso próprio corpo se realiza para nós.²⁸ No mito de Narciso o uso que se faz do espelho é levado a um estado crítico. O belo e jovem Narciso, embora cobiçado pelas ninfas e donzelas, não se envolvia com ninguém - julgava que nenhuma das pretendentes era merecedora do seu amor ou de sua beleza. Um dia, se sentindo cansado, depois de uma jornada de caça, se detém diante de uma fonte de água cristalina onde vê uma imagem refletida pela qual se apaixona:

Debruçou sobre a fonte para banhar-se e viu, surpreso, uma bela figura que o olhava de dentro da fonte. "Com certeza é algum espírito das águas que habita esta fonte. E como é belo!", disse, admirando os olhos brilhantes, os cabelos anelados como os de Apolo, o rosto oval e o pescoço de marfim do ser. Apaixonou-se pelo aspecto saudável e pela beleza daquele ser que, de dentro da fonte, retribuía o seu olhar. Não podia mais se conter. Baixou o rosto para beijar o ser, e enfiou os braços na fonte para abraça-lo. Porém, ao contato de seus braços com a água da fonte, o ser sumiu para voltar depois de alguns instantes, tão belo quanto antes. (MITO DE NARCISO: A FONTE DA VAIDADE, 2017, p.2).

Narciso se apaixonou pela própria imagem refletida na água e, sem perceber que a imagem que ele via era a dele, ali, à margem da fonte, permaneceu absorto na tentativa de

²⁸ Embora pudéssemos explorar aqui o advento da fotografia, optamos deliberadamente pelo espelho para esta investigação artística da imagem.

alcançá-la. Tamaña obsessão fez com que o jovem deixasse de se alimentar, o que o levou à morte. O mito de Narciso reverbera nos dias de hoje.

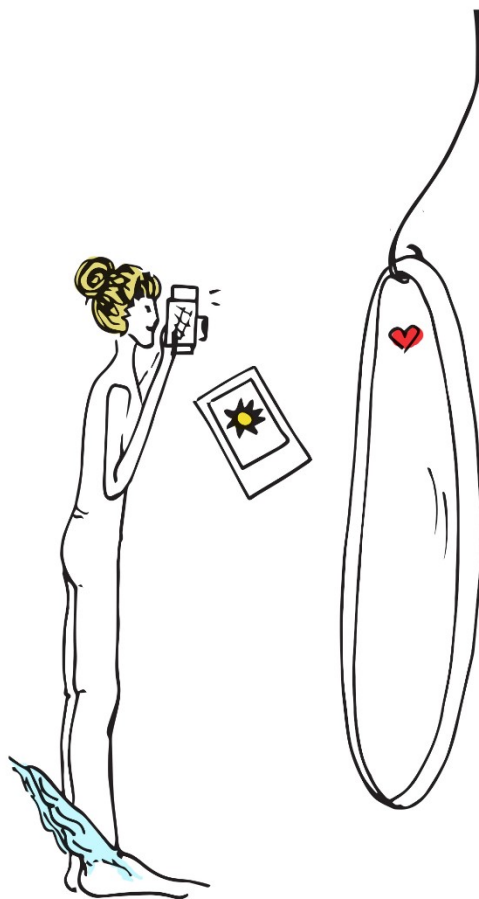


FIGURA 10: A mulher de 30 anos, Juliana Porfirio, 2013
Fonte: arquivo pessoal

Na imagem *A mulher de 30 anos* (figura 11), uma mulher nua, com pés alados, se olha no espelho através de uma câmera, que registra a imagem instantaneamente, embora imprima uma outra figura que não a do seu reflexo. A subversão da imagem na impressão da foto e a ausência de figura refletida no espelho podem sugerir uma reflexão sobre as instabilidades do sujeito contemporâneo no que concerne à construção e à percepção da própria imagem. Distorções possivelmente provocadas pela abrangente proliferação de recursos para a “adequação” e aproximação do corpo ideal. Recursos pelos quais nos deixamos envolver ou aos quais recorremos como mediadores das relações que estabelecemos a partir do corpo.

É nesse lugar intermediário, entre nós e os objetos, que as coisas se transformam em entidades “mágicas”, ou seja, fenômeno. Isto não ocorre pelo simples fato de existirem enquanto coisa, mas por serem coisas em devir perceptíveis, ou seja, imagens que se constituem fora de nós e com as quais nos relacionamos. Para os autores, que evocamos nesta pesquisa, é a partir dessa experiência sensível que nosso corpo e nossa percepção são tecidos. E, segundo Coccia, sem essa experiência sensível, “nossos conceitos [...] não passariam de regras vazias” (2010, p.9). Portanto:

Para observar a si mesmo, ouvir a si mesmo, faz-se necessário, para todo animal, constituir a própria imagem fora de si, em um espaço exterior: é no espelho que conseguimos devir sensíveis e é ao espelho (e não exatamente aos nossos corpos) que demandamos nossa imagem [...] (COCCIA, 2010, p.19)

O narcisismo é um fenômeno da nossa época. E se para o narcisista o mundo é o reflexo dele próprio, a experiência sensível parece ser “o espelho em que o mundo se olha” (PERNIOLA, 1993, p.19). Nunca, antes na história, o corpo foi objeto de tamanha atenção cosmética, terapêutica, farmacológica e hedonista, efeito dos avanços tecnológicos bem como da proliferação das redes de comunicação. A febre de postagens de *selfies* em redes sociais, por exemplo, levou a experiência do narcisista a outro patamar. Ao corpo contemporâneo hiperexposto não basta que ele se olhe e se admire, ele quer ser visto e curtido por milhares de seguidores em rede. Por isso, seria mais oportuno falarmos, hoje, de espetacularismo, ao invés de narcisismo: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (DEBORD, 2003, p.9).

A roupa, a maquiagem, a tatuagem, a linguagem, o telefone celular e todo o conjunto de códigos comportamentais e imagéticos, revisados ao longo desse trabalho, “são operações pelas quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro” (FOUCAULT, 2013, p.12). Esse outro espaço, se acordo com Agamben (2009) é onde o “desejo humano de felicidade é capturado e subjetivado” (p.14) e é nessa esfera que, para Agamben (2009), a potência específica do dispositivo é constituída, ideia sustentada, também, por Perniola: “parece que é justamente no plano do sentir que a nossa época exerceu o seu poder [...]” (1993, p.11). Portanto, se a investigação sobre os dispositivos demonstrou que eles estabelecem, sempre, uma relação de poder para com os viventes e este poder opera numa dimensão sensível - como defendem os autores que trazemos para a discussão - é neste ponto que nos posicionamos para investigar uma possível linha de fuga ou, como convencionamos chamar aqui: um anti-dispositivo.

A idéia de um anti-dispositivo aparece na investigação de Agamben (2009), que defende que uma vez que os dispositivos são frutos do processo de “hominização”, não ocorrem de maneira acidental na vida dos homens, “a estratégia que devemos adotar no nosso corpo-a-corpo com os dispositivos não pode ser simples, já que se trata de nada menos que liberar o que foi capturado, separado pelos dispositivos, para restituí-lo a um possível uso comum” (AGAMBEN, 2009, p.14). Para o autor, não é uma questão de tentar destruir os dispositivos, mas, sim, de “profaná-los”, ou seja, “restituir ao uso comum aquilo que o sacrifício [dispositivo] havia separado e dividido” (AGAMBEN, p.45).

A filosofia de Agamben faz coro à análise de Deleuze e Guattari (1995), na qual a possível subversão da nossa relação com os dispositivos aparece na metáfora de um “corpo sem órgãos” (CsO). O programa *Como criar para si um corpo sem órgãos* consiste em costurar todas as entradas e saídas do corpo, por onde circulam os nossos desejos, a fim de esvaziar o corpo do conjunto de significâncias e subjetivações, para que seja tomado por sensações. Isto quer dizer que ao conseguirmos romper, mesmo que momentaneamente, com as interferências exteriores que nos mantêm socialmente ajustados, o corpo pode experimentar a ausência do controle exercido pelos dispositivos. Tal experiência seria possível, por exemplo, por meio da ingestão de drogas ou em sujeito com sofrimento psíquico, ou seja, em condições que podem acometer os referenciais de normalidade estipulados pelos organismos. O CsO é o corpo esquizo, aquele que refuta os limites de ajuste impostos pelo sistema: os loucos, drogados, sádicos, maníacos.

Mas o “corpo sem órgãos” (CsO) não é o mesmo que trocar este corpo por um outro ou dele extrair os órgãos, isto é, não se trata aqui de tentarmos eliminar os componentes do sistema de moda, mas, sim, de desorganizar a ideia de um corpo ideal previamente concebida por esse sistema. O programa proposto por Deleuze e Guattari (1995), “não se opõe aos órgãos [...], ele se opõe ao organismo, a organização orgânica dos órgãos” (p.19). Portanto, é sob esse viés da desarticulação da organização de componentes do sistema de moda, que buscamos premissas para uma noção norteadora de um anti-dispositivo - como alternativa para o corpo dispositivado.

Desta maneira, tomamos o sistema de moda como o organismo, descrito por Deleuze e Guattari, cuja organização não é material e, sim, um conjunto de teorias e práticas (órgãos) que articula o corpo. Se por um lado esse sistema, que alimenta prontamente nossos desejos de adequação aos ideais da época com o seu conjunto de doutrinas prontas, nos libertou da responsabilidade (e fadiga) de pensar (PERNIOLA, 1993, p.14), por outro, o amarrou em

uma trama fechada, na qual um entrelaçamento de múltiplas coordenadas acabam por fixar o sujeito em pontos de significação: você é isso ou aquilo, pertence a esse ou àquele lugar (ou organismo). Na explicação de Deleuze e Guattari:

Consideremos os três grandes estratos relacionados a nós, quer dizer, aqueles que nos amarram mais diretamente: o organismo, a significância e a subjetivação. [...]. Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado – senão você será apenas um vagabundo (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 20).

No entanto, para Agamben (2009, p.14), há uma questão problemática na profanação dos dispositivos modernos em relação aos tradicionais porque, segundo o autor, “todo dispositivo implica, com efeito, um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência”. Noção defendida, também, por Deleuze e Guattari, para os quais a questão fundamental num programa que prevê a possibilidade de um corpo livre, não inclui destruir o organismo (ou órgãos), e sim guardar o suficiente dele para poder responder a nossa realidade: “Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito” (1995, p.18). O CsO, mais do que uma noção, é uma prática. Não se chega à um CsO, ele “é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.14).

A ideia de criar um anti-dispositivo, portanto, não inclui combater os dispositivos ou colocá-los como vilões, ou mesmo propor um antídoto, mas, sim, acionar mecanismos, por meio da prática artística, que permitam interrupções momentâneas nessas conexões e provoquem a reflexão sobre as inter-relações que se estabelecem entre: corpo, moda, arte e sociedade. No trabalho, aqui, proposto, como uma possibilidade de anti-dispositivo - *Corpo utópico*, tomamos o corpo como suporte. Vestimos o corpo com um objeto completamente coberto por recortes de espelhos, munido de uma micro-câmera e um monitor conectados por um circuito fechado de TV. As imagens captadas pela câmera são transmitidas em tempo real pelo monitor, como nos sistemas de vigilância largamente disseminados nas sociedades contemporâneas. Além disso, esta vestimenta funciona como um rebatedor de luz, devolvendo ao espaço o que incide sobre ela, em função da centena de espelhos. Aqui, a

lógica do espelho é invertida, começamos a esboçar a metamorfose do homem em espelho, ponto de partida para a experiência proposta. Essa metamorfose foi analisada por Perniola como uma lacuna sobre a qual ainda há o que refletir:

A cultura ocidental explorou em todos os aspectos possíveis a experiência da reflexão, mas muito raramente se deteve na eventualidade de uma metamorfose do homem no espelho: sabemos perfeitamente o que se sente quando a preocupação pela nossa imagem prevalece sobre a nossa realidade psíquica, mas a condição de quem dissolveu o seu corpo no reflexo de entidades exteriores está ainda por pensar (PERNIOLA, 1993, p. 19).

Portanto, é a partir do uso desta vestimenta reflexiva eletrônica que transforma o usuário em espelho que investigamos as múltiplas possibilidades de desdobramentos advindas dessa subversão do homem em espelho. Chamamos esta vestimenta de roupa-abrigo porque essa roupa, para além do seu status de objeto de arte, cumpre a função de abrigar o corpo das entidades exteriores, uma vez que tudo que incide sobre ela é lançado de volta, ao espaço, em forma de reflexos e novas imagens que se formam, para além dos limites táteis do corpo. O corpo expandido que se forma a partir dos reflexos advindos da roupa-abrigo é espectral, flutuante, informe, inapreensível e, por isso, utópico.



FIGURA 11: Registro do ensaio da performance Corpo utópico
Foto: Daniela Paoliello, 2018.
Fonte: arquivo pessoal



FIGURA 12: Registro do ensaio da performance Corpo utópico
Foto: Daniela Paoliello, 2018.
Fonte: arquivo pessoal



FIGURA 13: Registro do ensaio da performance Corpo utópico
Foto: Daniela Paoliello, 2018.
Fonte: arquivo pessoal



FIGURA 14: Registro do ensaio da performance Corpo utópico
Foto: Daniela Paoliello, 2018.
Fonte: arquivo pessoal

A partir deste estudo de reflexos e expansão possíveis pelo uso da vestimenta reflexiva, eu e o cineasta Neville D'Almeida, co-autor da obra, começamos a traçar os desdobramentos do programa *Corpo utópico*. Na intervenção n.1, em formato performance, a experiência se dá a partir do uso da roupa por um bailarino (1), sobre a qual incidem projeções a laser, feitas por um projetor de bolso, e luz direcionada, ambos controlados por um outro bailarino (2), que interage com a roupa o tempo todo, criando pontos de visibilidade, assim como pontos de invisibilidade, com os quais o bailarino (1) responde utilizando-se dos espelhos na roupa para rebater e expandir esses reflexos para o espaço, improvisando interpretação e movimento. Na figura X, registro dos testes realizados durante o ensaio nos quais é possível observar como a roupa recebe (absorve) a luz e a devolve ao espaço.



FIGURA 15: Registro do ensaio da performance *Corpo utópico*
Foto: Daniela Paoliello, 2018.
Fonte: arquivo pessoal

Utilizamos um projetor digital de bolso e uma lanterna de luz estática amarela, ambos recursos são utilizados, simultaneamente, durante a performance, criando pontos de visibilidade e invisibilidade, bem como reflexos diversos que são propagados no espaço à

medida que o bailarino 1 e 2 coreografam um “duelo” entre luz, projeção e espelhos. A roupa, aqui, extrapola seu uso comum e transforma-se em um objeto de captação e transmissão, em tempo real, de “entidades exteriores”. A performance é acompanhada por trilha sonora vibrante, com boa qualidade de reprodução, o que integra de forma definitiva o objeto em movimento, o espectador e o espaço em uma experiência visual e sensorial que evoca um corpo alegre, dançante - contrastando com os corpos disciplinados dos espectadores habituados aos espaços institucionais, como das galerias de arte.



FIGURA 16: registro da performance intervenção n.1, no Oi Futuro Flamengo, no Rio de Janeiro, em junho de 2018.

Foto: AF Rodrigues.

Fonte: arquivo pessoal

Na figura 17, a bailarina coreografa entre os convidados enquanto a luz amarela estática e a projeção advinda do projetor de bolso - de posse do bailarino 2 - são lançadas sobre a vestimenta e formam reflexos ao redor. Os reflexos coloridos são resultado da luz e projeção que incidem sobre os espelhos. Portanto, esses reflexos vão mudando de cor à medida que a imagem do que é projetado sobre ela se alterna. No decorrer do ensaio, foi possível observar que em função da movimentação do corpo durante a performance, projeções de formas e imagens mais detalhadas praticamente não alteravam as possibilidades

de reflexo, por isso, privilegiamos cores na edição do vídeo que foi utilizado nesta apresentação. Por outro lado, em testes de fotografia *still* é possível que a imagem lançada sobre os espelhos seja devolvida ao espaço de maneira mais detalhada, sendo possível identificar imagens nos pequenos reflexos. Estudo que, possivelmente, virá a ser uma série fotográfica - mais um desdobramento deste programa. No registro da figura abaixo, a bailarina interage com os espectadores via câmera e monitor.



FIGURA 17: Registro performance Corpo utópico Sesc Palladium, Belo Horizonte. Outubro de 2018.
Fonte: arquivo pessoal
Foto: Henrique Chendes

A participação de D'Almeida na performance se dá da seguinte forma, ora ele atua conduzindo a bailarina pelo espaço de forma que este seja explorado em toda a sua potência, ora ele se entrega à dança e de condutor ele se deixa conduzir. Vale ressaltar a importância da realização dessa primeira etapa como performance para que avançássemos para a instalação. Até que essa vestimenta fosse usada pela bailarina, não sabíamos exatamente como ela funcionaria. Neste tipo de trabalho que lida com o imprevisto, parece sempre haver uma margem desconhecida a ser explorada a partir da prática em si. E foi o que ocorreu.



FIGURA 18: Registro da performance intervenção n.1, no Oi Futuro Flamengo, no Rio de Janeiro, em junho de 2018.
Foto: AF Rodrigues.
Fonte: arquivo pessoal

Tanto na apresentação do Rio de Janeiro quanto na de Belo Horizonte, o processo de preparação para a performance foi o mesmo. Enviamos por escrito uma breve explicação do que é o *Corpo utópico*, bem como os recursos a serem explorados na vestimenta. Houve apenas um ensaio antes das apresentações, onde reconhecemos o espaço a ser trabalhado. As interpretações e interações experimentadas nos dois lugares foram completamente diferentes. Obviamente, por se tratarem de bailarinas diferentes para as duas apresentações existe o fator da interpretação artística e de estilo de cada uma, mas o que chamou a atenção foi especialmente a diferença de recepção do público em função da região, o que interfere, também, no resultado da execução. No entanto, essas diferenças não são, de fato, relevantes para a realização da performance, pois é exatamente essa poção do inesperado e das múltiplas possibilidades consequentes dele que buscamos com a experiência. Como sugere Perniola: “Diferente da imitação, do conformismo, da heterodireção: não se trata já de seguir a moda, de adequar-se a um comportamento sugerido pelo ambiente, nem tampouco de depender da aprovação dos outros, mas de sentir-se o lugar em que o exterior se espelha” (PERNIOLA, 1993, p.20).

Em um desdobramento da intervenção n.1, na intervenção n.2, apresentada em formato de instalação interativa, o espectador é convidado a vestir a roupa-abrigo e a circular por um espaço totalmente coberto por espelhos. Nesse caso, são disponibilizados, pelo menos, dois objetos vestíveis possibilitando, não apenas a interação do espectador com o espaço, com ele mesmo, como, também, com o outro. Nesta instalação, o espectador experimenta um jogo de imagem e reflexo, expansão e fragmentação da imagem do corpo via espelhos e mídia eletrônica, a partir dele mesmo. Diferente da primeira experiência, ele se torna um co-autor da obra uma vez que é na sua interação e na sua vivência particular da experiência que a obra se completa. Como explica Villaça: “a instalação [...] coloca o espectador definitivamente como co-autor da obra num processo que instaura novas possibilidades de subjetivação em que todos os sentidos são conclamados a interagir em espaços multimidáticos” (2007, p.222). Nesta instalação o espectador é ativo, diferente da performance na qual ele é convocado à ação não tanto como co-autor, mas como um elemento de cena.

A intervenção n.2 é uma instalação interativa composta por um espaço totalmente coberto por espelhos pelo qual o espectador caminha vestindo a *roupa-abrigo*. A imersão segue acompanhada por trilha sonora, integrando o espectador de forma definitiva ao espaço, proporcionando uma experiência sensorial interativa num jogo de imagem, reflexo e som, de ver e ser visto, através de um novo corpo que se forma a partir da expansão (e fragmentação) da imagem, via mídias eletrônicas e espelhos. A proposta do uso de espelhos no espaço cria uma inter-relação com os pequenos espelhos usados na *roupa* que, na mesma dimensão, devem ir para as paredes, teto e chão, criando uma linguagem fragmentada e múltipla da imagem, estabelecendo um encontro que começa na roupa e estende-se ao espaço, possibilitando, temporariamente, extrapolar os contornos táteis do corpo.

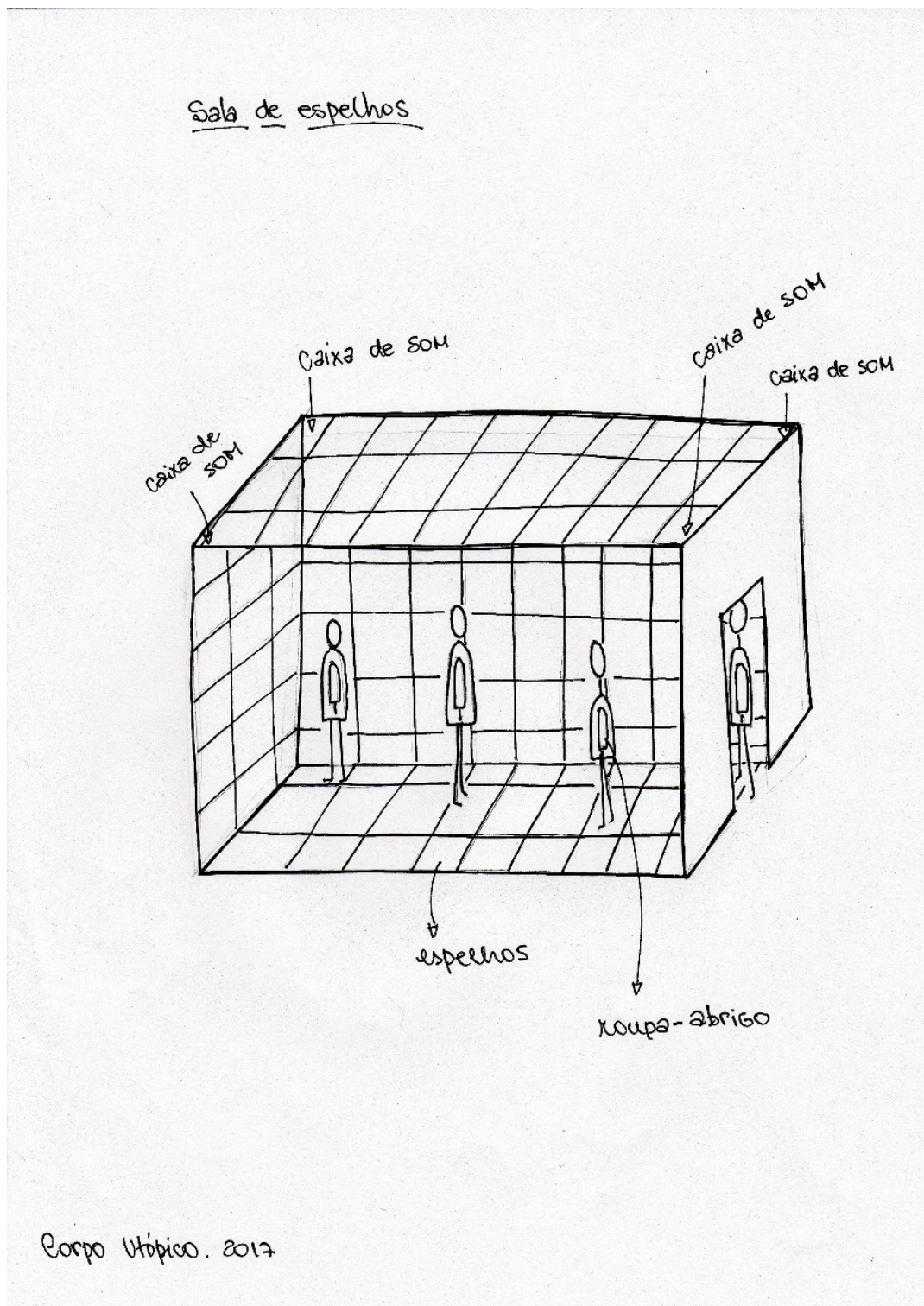


Figura 19: Estudo para sala de espelhos. Desenho de Juliana Porfírio. 2017
Fonte: arquivo pessoal

Uma vez que a experiência com os dispositivos se dá na onipresença dos processos da sociedade no qual estamos todos inseridos, umas das formas mais diretas de questionamento ou desvio dessa estrutura são as subversões possíveis que os processos artísticos apresentam, pois estes não precisam estar conectados aos aparatos normativos da sociedade: “a precisão da arte não é uma precisão artesanal, mas de significados. Pode-se construir com rigor sem contornos rigorosos. Forma não é contorno nem invólucro, mas relação”(CORDEIRO apud MORAIS, 1991, p.164). Essa relação sugerida por Cordeiro, foi fonte de pesquisa para outros artistas visuais de vanguarda como, por exemplo, Hélio Oiticica que desdobrou sua investigação em propostas que exploraram a sensibilização e vibração corporal em diferentes suportes e práticas que evocavam a participação do espectador de forma a integrá-lo criativamente no processo. Essas novas proposições que romperam com as tradicionais representações artísticas, compõe a ideia do que Oiticica expõe como antiarte:

Antiarte seria uma contemplação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista: ficam portanto invalidadas as posições metafísica, intelectualista e esteticista – não há a proposição de um “elevar o espectador a um nível de criação, a uma metarrealidade, ou de impor-lhe uma ideia ou um padrão estético correspondente àqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele ache aí algo que queira realizar – é pois uma realização criativa o que propõe o artista, realização está isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas – a antiarte está isenta disso – é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais (OITICICA, 1986, p.77).

Dentro desta mesma perspectiva do espectador criativo, D’Almeida e Oiticica criaram em parceria as *Cosmococas*, que consistem em ambientes sensoriais com projeção de slides, trilha sonora e elementos táteis que ressignificam a experiência do cinema e da arte visual em uma fusão de linguagens, numa proposta de *Quasi-Cinema*, que pretendia investigar a relação do público com a imagem espetáculo, estimulando a liberdade criativa.²⁹

Portanto, a proposta artística apresentada como parte do capítulo é um convite à experimentação de novas relações que se estabelecem entre o corpo, a moda e o espaço, a partir da subversão do papel do usuário em espelho. A ocupação do corpo por um objeto que reflete, literalmente, o exterior funciona aqui como as costuras sugeridas por Deleuze e Guattari, que fecham o corpo em si mesmo. É dessa maneira que começamos a “esvaziar” o sujeito, não no intuito de anulá-lo, mas, sim, de interromper o fluxo desejante que acaba por provocar o “aprisionamento”. A intenção é trazer o corpo para o momento presente, e torná-

²⁹ ALMEIDA, N. *Além cinema*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2011.

lo apto a experimentar “outras subjetivações”, em outro lugar - que não o de costume, um lugar com uma certa distância dos ditames sociais - na experimentação artística, seja como espectador ativo ou passivo.

Dessa maneira, o *Corpo utópico* toma forma de uma prática na qual o organismo é, poeticamente, desarticulado para que possamos experimentar um corpo livre e ventilado por fluxos de intensidades. A roupa, as luzes, projeções, música e dança parecem operar mecanismos similares ao Programa sugerido por Deleuze e Guattari, descrito pelos autores como uma possibilidade de: “[...] abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações [...]” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.13). O mecanismo para que se opere essa abertura utiliza cinco elementos: o corpo, a roupa, o espelho, o espaço e a interação entre eles através de um jogo de luz, movimento e imagem.

Desta maneira, ao contrário do que acreditava Foucault quando diz que o espelho é onde a utopia se encerra, neste trabalho a metamorfose do homem no próprio espelho subverte essa ideia porque concordo com Perniola quando diz que: “ser espelho não implica, todavia, uma absoluta dependência do que se reflete nele; podemos virar o espelho em diferentes direções, manobrar a sua inclinação, movê-lo de modo a refletir o que está diante ou atrás nós” (1993, p. 20).

O anti-dispositivo, portanto, apresenta-se, aqui, como uma experimentação visual sensorial, uma prática, que recorre a relocação de elementos comuns do nosso cotidiano, bem como ao próprio corpo, em uma experiência que não é para ser racionalizada, mas vivida, seja participando ativamente ou como observador. Tanto a performance quanto a instalação interativa são meios favoráveis para a realização dessa prática proposta porque favorecem a interação espectador-obra, bem como sua integração ao espaço.

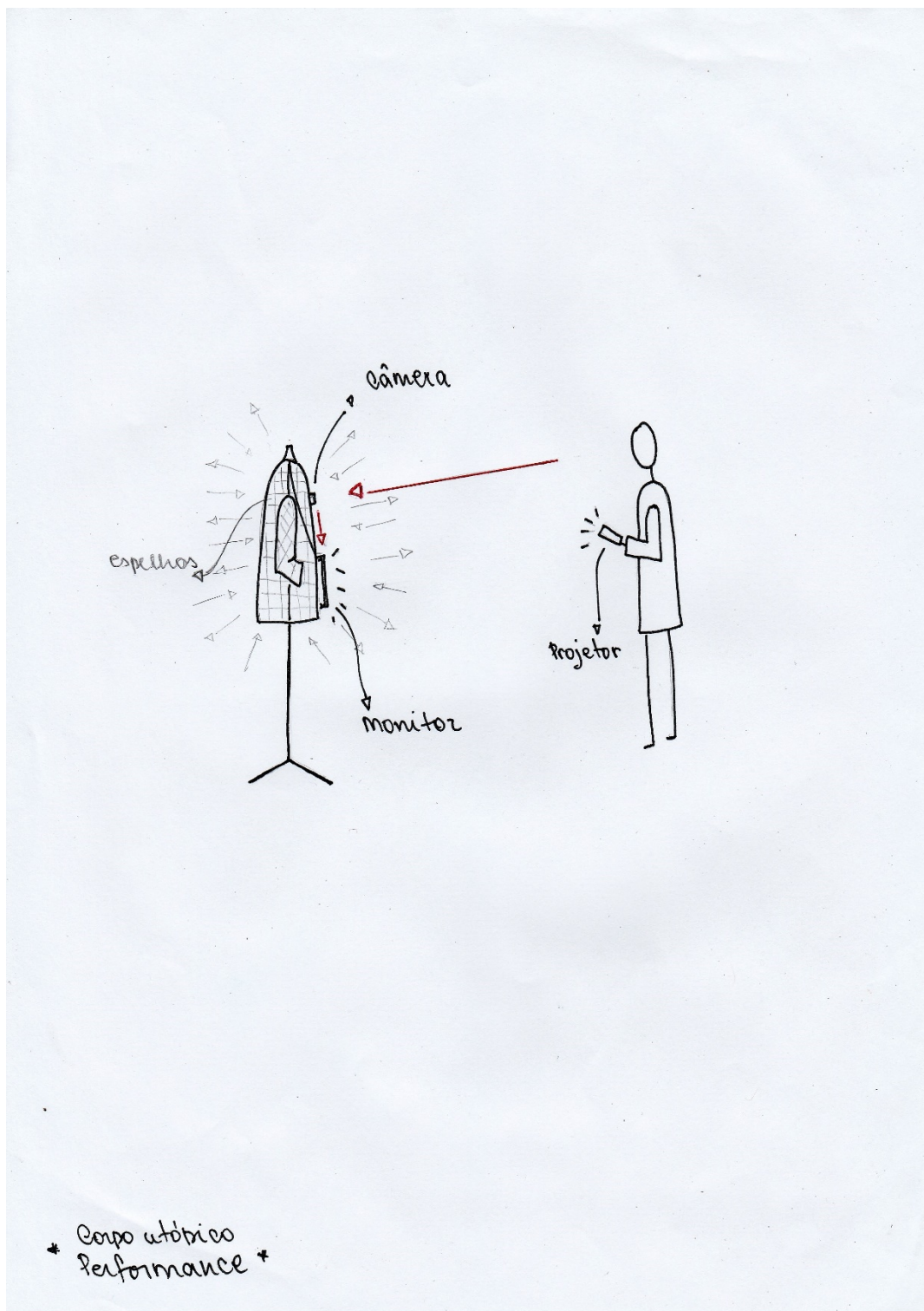


FIGURA 20: Estudo para intervenção n.1. Desenho de Juliana Porfrio. 2017
Fonte: arquivo pessoal

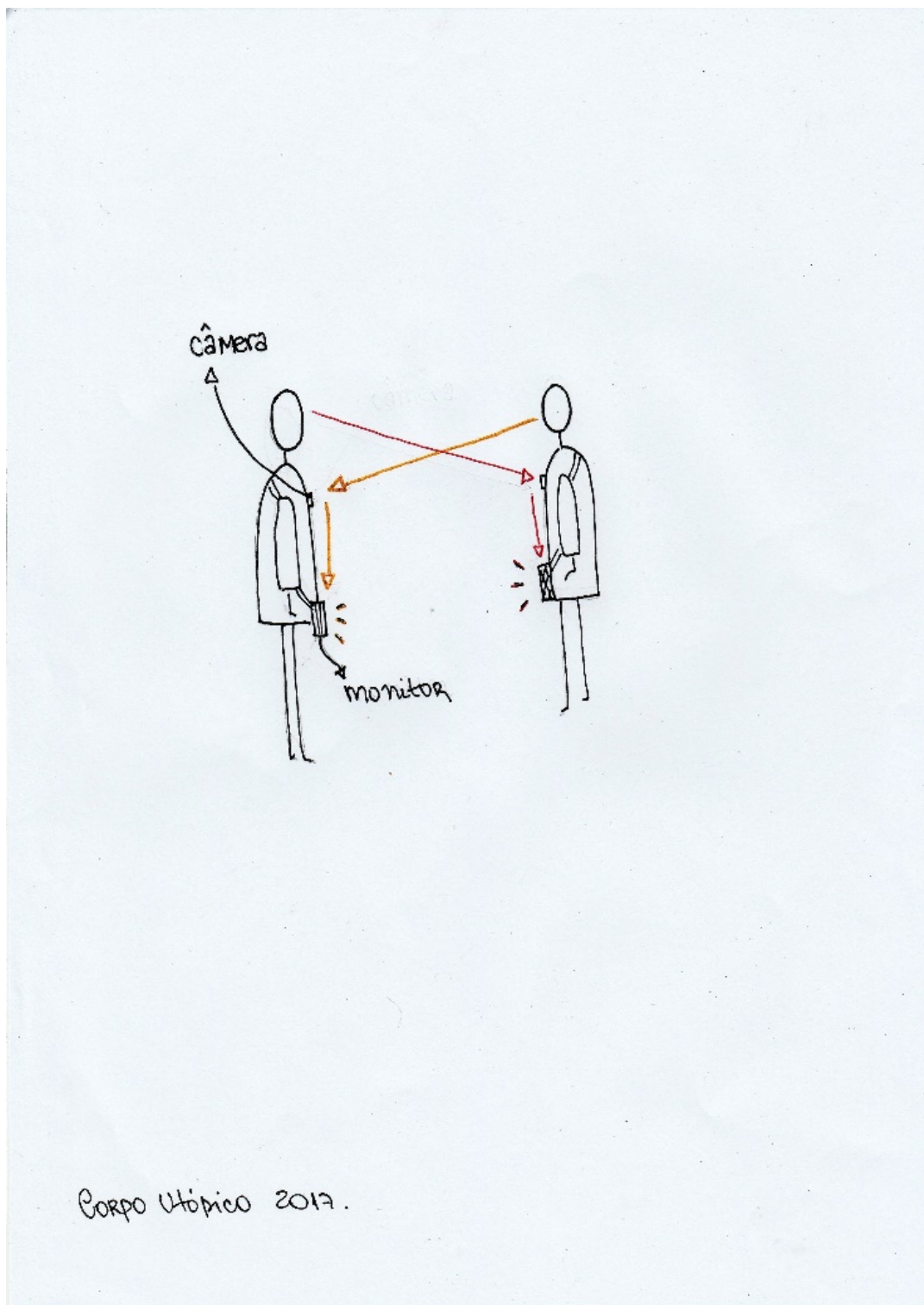
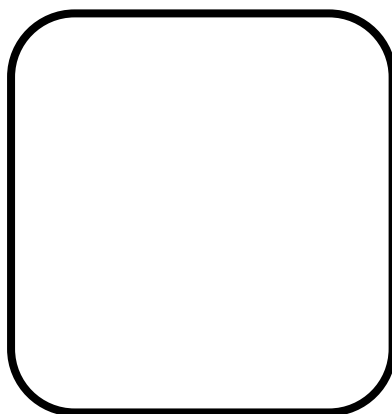


FIGURA 21: Estudo para intervenção n.2. Desenho de Juliana Porfirio. 2017
Fonte: arquivo pessoal

Link para vídeo disponível, apenas, para versão impressa



**2018. CORPO UTÓPICO©. TODOS OS DIREITOS RESERVADOS.
REPRODUÇÃO E COMPARTILHAMENTO PROIBIDOS.**

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chego até aqui com a certeza de que, no que concerne à temática, ainda há muito o que investigar. O recorte era necessário para que pudéssemos adentrar um pouco mais fundo em alguns aspectos dessa poderosa organização que é a Moda. Durante mais de uma década me dediquei à criação de moda e o questionamento quanto ao que movia essa relação tão íntima (e indispensável) que estabelecemos com seus objetos era latente: até que tive contato com a filosofia de Foucault, em *Vigiar e Punir* (1987). Suas análises de sociedade e dispositivos abriram, para mim, a possibilidade de investigar esta relação, corpo e moda, teoricamente.

Inicialmente, tratar a moda sob a perspectiva da análise do nascimento de um conjunto de instituições e leis cujo objetivo era organizar os corpos socialmente - a fim de torná-lo hábil e útil - me pareceu estranho. Mas à medida que avançava neste estudo, ficou claro que estava em um campo fértil, sobre o qual eu deveria me debruçar. Afinal, a obra tratava, acima de tudo, do estudo de um modelo de sociedade que antecede a nossa e da qual herdamos parâmetros que seguem sendo atualizados, mas dificilmente extintos. Se em uma sociedade disciplinar era preciso que o corpo fosse confinado para ser controlado - seja na escola, quartel ou fábrica - hoje ele é controlado continuamente sob a mesma lógica, porém de maneira discreta e disfarçada - basta que você use um telefone celular ou digite seu CPF, por exemplo. A moda toma parte nisso desde que se estabeleceu como um sistema, ou seja, uma organização burocrática tal e qual a escola, a fábrica ou o quartel, descritos por Foucault. Mas não é só isso, os avanços sociais incluem a proliferação de signos e, conseqüentemente, mudanças em nossa maneira de vivenciar o mundo, seja individual ou coletivamente. Se considerarmos que a nossa vivência em sociedade se dá sob uma segunda pele - a moda - logo, seu sistema delimita contornos ao corpo e estabelece as relações que nos mantêm em sintonia, não apenas com os interesses sociais de pertencimento (e organização), como com os nossos próprios interesses de comunicar quem somos e de nos sentir bem.

Como esclarecido ao longo do trabalho, as operações realizadas pelos dispositivos de moda sobre o nosso corpo são sutis, constantes e variáveis. Estas operações ocorrem em planos subjetivos, onde nos tocam na emoção, no desejo, na sedução – como também em nossas inseguranças, frustrações, dúvidas. Assim, Deleuze e Agamben foram convocados

para a discussão, a fim de ampliar o conceito de dispositivo de Foucault e abarcar a discussão dos dispositivos de moda na sociedade contemporânea.

Então, a partir da revisão da literatura sobre os tópicos, moda, arte e sociedade, bem como pela observação do mundo atual, não vejo como discordar de Agamben (2009, p. 42) quando diz que parece não haver um instante em nossas vidas no qual não estivéssemos sob a influência dos dispositivos. Desta maneira surgiu a pergunta que conduziu o desenvolvimento desta investigação: “seria possível intervir no permanente mecanismo que se estabelece entre os dispositivos de moda e o corpo?”. Assim, o objetivo deste trabalho foi definido: investigar maneiras de intervir neste mecanismo, o que, naturalmente, tomou forma de um anti-dispositivo.

A investigação dos dispositivos no sistema de moda demonstrou que a relação que estabelecemos com os códigos deste sistema se dá num campo subjetivo, sensível. Assunto abordado a partir das perspectivas de Coccia e Perniola que defendem a ideia de que é a experiência sensível, a forma como nos relacionamos com os fenômenos, o que realmente delimita as formas do corpo (interno e externo).

O esboço do que convencionamos chamar de anti-dispositivo encontrou premissas na metáfora de um “corpo sem órgãos” de Deleuze e Guattari. A metáfora sugere que se somos capturados pelo desejo, que é constantemente estimulado por entidades exteriores, a linha de fuga possível dessas interferências seria por meio da interrupção do fluxo do desejo. Para isto, segundo os autores, seria preciso que costurássemos o corpo de maneira a suspender este fluxo. A intenção não é eliminar completamente o desejo - ele não é o inimigo - mas, sim, fecharmos as entradas por onde ele circula e por onde as entidades exteriores nos fisgam e nos capturam. Este corpo que interrompe essa conexão é um corpo que rompe com a ordem pré-determinada para fins de ajuste social, portanto, é institucionalmente considerado louco. Mas sob a perspectiva desta investigação, esse corpo “desajustado” é a possibilidade de um corpo livre.

Desta maneira, sem pretensões de encontrar alguma solução definitiva, a investigação de um anti-dispositivo na moda foi antes de tudo um exercício criativo na tentativa de descobrir o destino dos “corpos dóceis” - descritos por Foucault em *Vigiar e Punir* (1987) - na sociedade contemporânea, bem como possibilidades de liberdade para esse corpo capturado na rede invisível de uma trama tecida por leis, instituições, tradições e, também, pelo nosso desejo de comunicar e sentir bem.

No percurso da investigação artística para um corpo livre, cheguei em outro texto de Foucault, mas dessa vez, ele filosofava sobre o corpo utópico - este corpo sobre o qual recaem nossas fantasias e os nossos desejos. É aos ditames da moda, materiais ou subjetivos, que recorreremos na construção dessa utopia. E se para o autor, é no espelho que essa utopia se encerra, aqui o desafio foi transformar o homem no espelho, no qual o outro se vê refletido.

Assim, surgiu a proposta de um programa em progresso intitulado de *Corpo utópico*, no qual venho investigando poeticamente possibilidades de escape da influência dos dispositivos, e que, até o momento, se desdobra em performance, instalação e videoarte. Este programa vem sendo desenvolvido em parceria com o cineasta Neville D’Almeida, cuja colaboração criativa potencializou as possibilidades de intervenção inicialmente imaginadas.

Enfim, o *Corpo utópico* toma forma de uma intervenção interativa visual e sensorial, a partir do uso de uma vestimenta eletrônica composta por mosaicos de espelhos, câmera e monitor e sua interação com o espectador e o espaço. O programa é um convite à dança, à alegria, à integração com o espaço, com o próximo, consigo mesmo. O anti-dispositivo é, acima de tudo, uma prática na qual desorganizamos o corpo “ajustado” a fim de despertar os sentidos para o momento presente, desconectando-o, temporariamente, da ordem social. E por que deveríamos realizar essa desconexão? Nas palavras de Deleuze e Guattari (1995, p.10) encontrar seu corpo sem órgãos “é uma questão de vida ou morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide”.

Embora, tenha enfim, alcançado uma linha de fuga com o *Corpo utópico*, certamente, ainda há muitas a percorrer porque a influência da moda, ainda que constante, é variável, assim como o nosso próprio tempo: o contemporâneo. Em seu ensaio sobre *O que é o contemporâneo?*, Agamben (2009) apresenta a moda como um bom exemplo da nossa experiência com o nosso tempo, ou seja, podemos dizer que o que caracteriza a moda é, exatamente, seu caráter efêmero e fantasioso disfarçado de novidade - ainda que seja uma repetição de algo que a própria moda havia declarado morto. Para o filósofo:

Aquilo que define a moda é que ela introduz no tempo uma peculiar descontinuidade, que o divide segundo a sua atualidade ou inatualidade, o seu estar ou seu não estar mais na moda [...]. Essa cesura, ainda que sutil, é perspicua no sentido em que aqueles que devem percebê-la e percebem impreterivelmente, e, exatamente desse modo, atestam o seu estar na moda; mas, se procurarmos objetivá-la e fixá-la no tempo cronológico, ela se revela inapreensível. Antes de tudo, o ‘agora’ da moda, o instante em que esta vem a ser, não é identificável através de nenhum cronômetro. [...] Já que, em última instância, o estar na moda da ‘maneira’ ou do ‘jeito’ dependerá do fato de que pessoas de carne e osso, diferente das manequins – essas vítimas sacrificiais de um deus sem rosto – o reconheçam como tal e dela façam a própria veste (AGAMBEN, 2009, p.66).

Sendo assim, para que a moda seja compreendida em sua potência, basta que estejamos atentos ao mundo ao nosso redor. Na trajetória desta investigação, os exemplos da vida real me inspiraram a seguir em frente no propósito de trazer à luz componentes, muitas vezes, obscurecidos pelos holofotes que recaem sobre o glamoroso (e rentável) sistema de moda. Fui surpreendida inúmeras vezes neste processo. Na contramão do que eu buscava com a pesquisa, por exemplo, li que desde 2017 escolas dos estados de São Paulo e Maranhão implementaram microchips em uniformes escolares para que os pais pudessem monitorar a movimentação do aluno. Surge a questão: seria para fins de segurança ou controle? Por outro lado, desde 2013, o artista e engenheiro radicado em Berlim, Adam Harvey, vem desenvolvendo projetos de vestuário de anti-vigilância, produzidas em materiais capazes de interromper os sinais de um celular no bolso fazendo com que o usuário não possa ser rastreado por esse dispositivo. Os assuntos de moda circulam em seções de *design*, ciência, política, cultura, saúde, engenharia, meio ambiente, economia e arte. Os exemplos são muitos e demonstram a importância de estimular a discussão sobre esse fenômeno.

Por fim, resta dizer que este estudo é, antes, um elogio à filosofia (e ao corpo utópico) de Foucault e à anti-filosofia (e ao corpo sem órgãos) de Deleuze e Guattari; às pertinentes e contemporâneas reflexões sobre a arte e o sensível de Coccia e Perniola, bem como aos outros autores e artistas que tanto contribuíram para a elucidação das questões que eu vinha acalentando nos meus muitos anos de trabalho com a moda, como, também, revolucionaram o meu processo de criação artística.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O Que é o Contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1988.
- BOURRIAUD, N. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOYD, Andrew ; MITCHELL, Dave. **Bela baderna: ferramentas para revolução**. Edições Ideal, São Paulo, 2013.
- CARVALHO, F. **A moda e o novo homem: dialética da moda**. Editora Beco do azougue, Rio de Janeiro 2010.
- CARVALHO, S. **A saturação do olhar e a vertigem dos sentidos**. In: Revista USP, 1997. São Paulo. p. 126-155
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Editora Martins, São Paulo
- COCCIA, E. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- COMTE-SPONVILLE, Andre. **Pequeno tratado das grandes virtudes**. Martins Fontes, São Paulo, 1997.
- CRARY, J. **Técnicas do Observador**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DAVID, A. **Fashion Victims: the danger of dress past and present**. Nova Iorque: Bloomsbury, 2015.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Projeto Periferia, 2003
- _____. **O que é um dispositivo?** In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990, p.155-161.
- DELEUZE: **Post-scriptum Sobre as Sociedades de Controle, in L'Autre Journal**, nº 1, maio de 1990, e publicado em *Conversações, 1972 – 1990 / Giles Deleuze*; tradução de Peter Pal Pelbart. Rio de Janeiro : Ed 34, 1992.
- DELEUZE, G., e GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia – Vol. 1**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- FOUCAULT, M. **O Corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N.1, 2013.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____. **O Corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N.1, 2013.

LAVIER, J. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIPOVETSKY, G. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. In: O belo autônomo: textos clássicos de estética. DUARTE, Rodrigo. Editora UFMG, Belo Horizonte, 1975, p.257-286.

MITO DE NARCISO: A FONTE DA VAIDADE, 2017. Disponível em: http://www.fafich.ufmg.br/~labfil/mito_filosofia_arquivos/narciso.pdf. Acesso em: 20 de julho de 2018.

MORAIS, Frederico. **Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX**. Apresentação Ernest Robert de Carvalho Mange. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

O'HARA, G. **Enciclopédia da Moda**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OITICICA, Helio. **Aspiro ao grande labirinto**. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1981/1996.

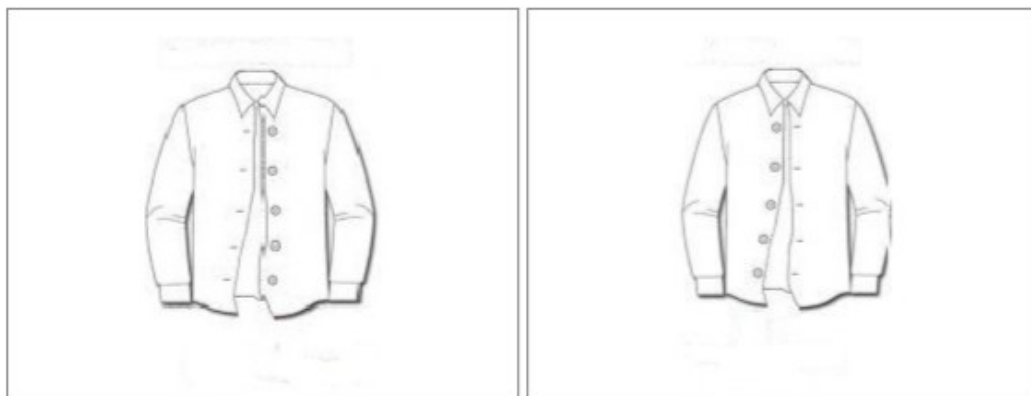
PERNIOLA, M. **Do sentir**. Barcarena: Editorial Presença, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. **A partir do sensível: estética e política**. EXO experimental, São Paulo, 2009.

SEELING, C. **Moda: século dos estilistas**. Colônia: Koneman: Colônia, 1999.

VILLAÇA, N. **A edição do corpo: tecnociência, artes e moda**. Barueri: Estação das Letras, 2007.

WELLS, H. **O homem invisível**. Porto Alegre: L&M, 2017.

7. Qual dessas figuras representa o abotoamento para o seu sexo?*Mark only one oval.* a b**8. Ao se vestir, você tem alguma dificuldade para abotoar suas peças?***Mark only one oval.*

1 2 3 4 5

Nenhuma dificuldade

Muita dificuldade

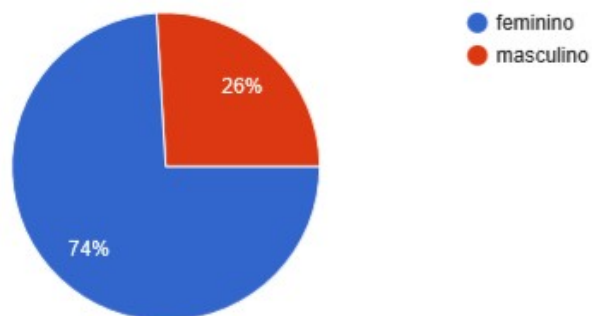
9. Você é:*Mark only one oval.* Destro Canhoto Ambidestro

Com que roupa eu vou?

132 respostas

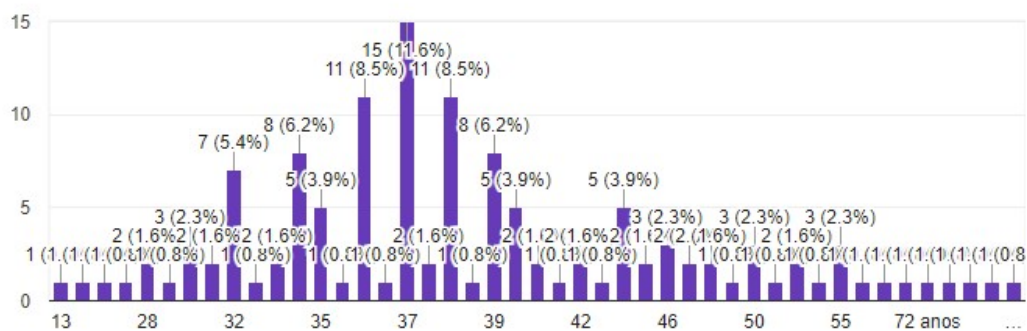
Qual o seu sexo?

131 respostas



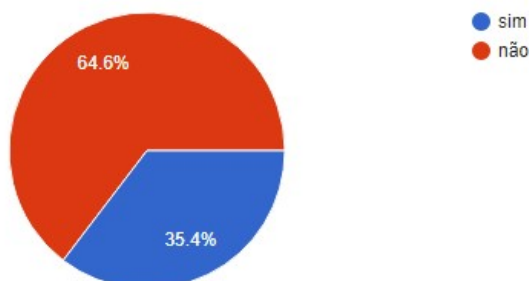
Qual a sua idade?

129 respostas



Você sabia sobre essa diferença no abotoamento de roupas masculinas e femininas?

130 responses



Se sim, como obteve essa informação?

48 responses

Observando (2)

Quando íamos nas costureiras (2)

Conversa de amigos

Não me lembro

Não lembro, sempre soube.

Minha mãe costura e me contou

Percebi

Livrod

Não sei

Na verdade algumas calças femininas também tem, quase foi tema de monografia, mas não deu pois achamos calças femininas com abotoamento para direita e esquerda.

Não me lembro. Tem muito anos.

Aprendi com minha mãe, na adolescência.

Minha mãe qdo criança me ensinou

Através da minha mãe

Minha mãe me explicou qdo era criança

Sou fashionista

Vendo as camisas masculinas

Sou consultora de imagem, e também sempre costurei, então aprendi, rsrsrs.

Vendo

Lendo

Vida

Através desta pesquisa

Leitura

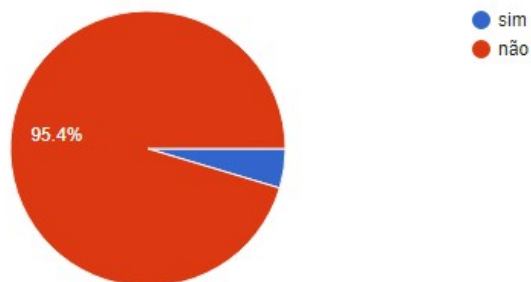
Não lembro, artigo de revista provavelmente.

- Livro
- Televisao
- Minha mãe
- Leitura
- Observação
- Observando
- Minha mãe mostrou
- Conversa com amigos
- Minha mãe falava na infância e é costureira
- Li há algum tempo em algum lugar!
- Não sabia
- Percebi nas peças
- Fiz corte e costura
- Minha avó era costureira é sempre comentava sobre isso.
- Na vida prática
- Amigo
- trabalhei com moda
- Minha mae me contou quando eu era pequeno.
- Sempre soube. Deve ter sido informação de mae
- Costumes
- Há muito tempo, com minha mãe.
- Sempre soube, qdo minhas roupas eram feitas por costureira eram diferenciadas

Ter conhecimento dessa diferença interfere na escolha da sua roupa?



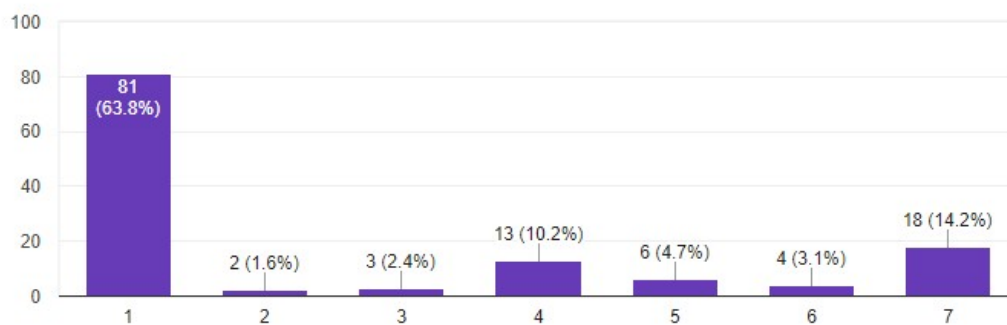
130 responses



Para você, a padronização do abotoamento:

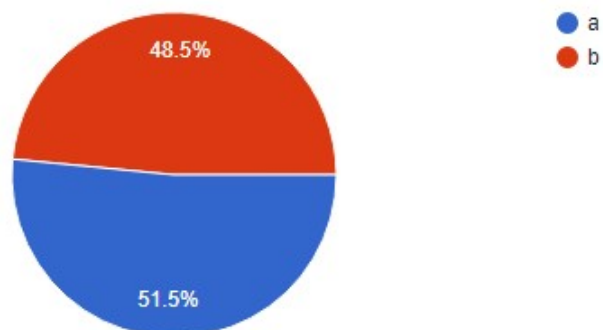


127 responses



Qual dessas figuras representa o abotoamento para o seu sexo?

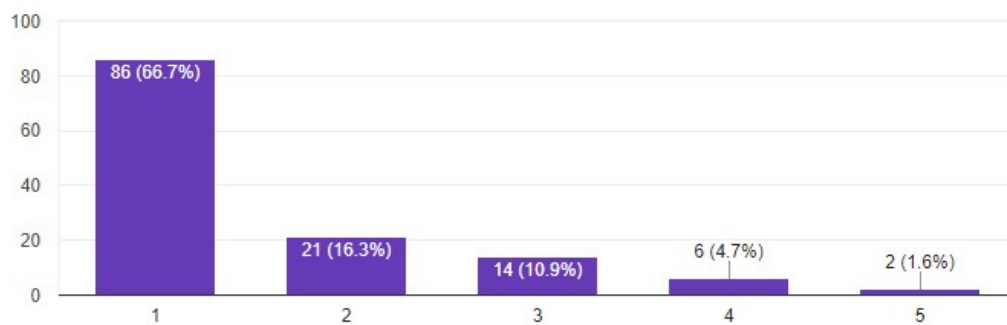
130 responses



Ao se vestir, você tem alguma dificuldade para abotoar suas peças?



129 responses



Você é:



130 responses

