



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

GABRIEL AZEVEDO SILVESTRE SILVA

**MARAVILHOSO ESCÂNDALO:
Uma poética de metamorfoses e rupturas**

SALVADOR

2022

GABRIEL AZEVEDO SILVESTRE SILVA

MARAVILHOSO ESCÂNDALO

Uma poética de metamorfoses e rupturas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Linha: Processos Criativos.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba

SALVADOR

2022

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

A994 Azevedo Silvestre Silva, Gabriel
Maravilhoso Escândalo: uma poética de metamorfoses
e rupturas / Gabriel Azevedo Silvestre Silva. --
Salvador, 2022.

146 f. : il

Orientador: Ricardo Barreto Biriba.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em
Artes Visuais) -- Universidade Federal da Bahia,
Escola de Belas Artes, 2022.

1. Corpo. 2. Vestimenta. 3. Performance. 4.
Sexualidade. 5. Processos Criativos. I. Barreto
Biriba, Ricardo. II. Título.

CDU 792

GABRIEL AZEVEDO SILVESTRE SILVA

MARAVILHOSO ESCÂNDALO

Uma poética de metamorfoses e rupturas

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Linha: Processos Criativos.

Salvador, 29 de abril de 2022.

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba (Orientador)

Universidade Federal da Bahia (UFBA)



Prof. Dr. Wagner Lacerda de Oliveira

Universidade Federal da Bahia (UFBA)



Prof. Dra. Renata Pitombo Cidreira

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

SALVADOR

2022

*A todos os LGBTQIA+, para que, libertos de seus casulos,
possam alçar voos ilimitados e inimagináveis.*

AGRADECIMENTOS

Minha sincera gratidão,

A Deus. Não ao Ser do qual tive medo durante tantos anos. Mas a força que se desenvolveu dentro de mim e que dizia aos meus ouvidos para não desistir da vida;

Ao Professor Ricardo Biriba, por me acolher nesse percurso e por toda a atenção e orientação em todas as etapas desta minha formação;

À Professora Renata, por ser uma imensa inspiração e por aceitar trazer sua luz sobre os meus pensamentos. Você tem minha eterna admiração;

Ao Professor Wagner Lacerda, por colaborar nesta minha jornada acadêmica ao aceitar o convite para dispor do seu extraordinário olhar sobre o meu trabalho;

À Professora Viga, por me instigar e fazer brotar em mim a semente da coragem. Este maravilhoso escândalo também se deve a você, e serei eternamente grato!

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por conceder o fomento financeiro necessário à realização de todo este trabalho;

À minha família, por todo o apoio de sempre, mesmo em seus momentos mais tumultuosos;

Um enorme muito obrigado à minha irmã Nanda e minha tia Gilvanete. Suas palavras me lembraram de que minhas asas pertencem às alturas!

À Sueli, por me socorrer tão prontamente quando eu estava sem rumo, e por me acolher em sua casa com tão boa vontade e gentileza. Espero um dia poder retribuir;

À Manu, Samuel, Rapha e Victor, colegas que nunca me deixaram sentir sozinho. Um agradecimento especial a Samuel e Rapha, por me inspirarem na minha jornada de autoconhecimento e aceitação;

A Rogéria Maciel, por me fazer acreditar que moda e arte podem andar de mãos dadas. E obrigado por me incentivar a ingressar nesta jornada tão rica que é o mestrado;

À minha “brodi” Fernanda e a Nanda, que estiveram do meu lado e sei que posso contar sempre. Obrigado pelos conselhos quando eu estive desnorteado e cansado;

À Jeane Moura, por nunca recusar participar das minhas “loucuras” e me incentivar a seguir em frente com minhas ideias;

A Filipe Nascimento, pelo olhar tão atencioso ao meu trabalho;

A todos os professores do PPGAV, os quais enriqueceram meus conhecimentos e experiências de tantas formas;

Aos secretários Leandro e Argus, pela solução das burocracias e orientação nos momentos de dúvidas;

Aos meus amigos, que sempre vibram comigo a cada conquista, e que me chamam de mestre desde que eu falei que havia passado na primeira fase de seleção do mestrado;

Amo cada um de vocês!

“Sempre sonhei com isso. Ter a força das lagartas. Ver asas surgindo do meu corpo de verme. Voar ao invés de arrastar-me pelo chão. Apoiar-me no ar e não sobre a pedra. Passar de uma existência a outra sem ter que morrer e renascer, e, assim, revirar o mundo sem sequer o tocar. A mais perigosa forma de magia. A existência mais próxima da morte. A metamorfose”.

Emanuele Coccia

RESUMO

Ao se pensar o processo de criação artística na contemporaneidade, este deve ser considerado um trajeto onde muitas linguagens se tangenciam. Propõe-se aqui um estudo norteado pela sinergia existente entre os campos da arte e da moda, mais especificamente na conjunção entre corpo, vestimenta e performance. Tendo um eixo temático que permeia a homossexualidade e as metamorfoses do sujeito, almeja-se a construção de uma abordagem que envolve os processos criativos do artista com relação as suas próprias vivências. Para tanto, trabalha-se uma metodologia baseada em teoria e prática, a qual se fundamenta em autores de referência como Renato Cohen, Renata Pitombo Cidreira, Nízia Villaça, Edith Modesto, entre outros, que corroboram com os conceitos discutidos. Assim, intitulada “Maravilhoso Escândalo”, esta dissertação traz reflexões sobre os processos pessoais que influenciam o fazer artístico, bem como evidencia as linhas tênues que, ao invés de separar arte e moda, costuram-nas e arrematam-nas entre o corpo e a performance.

Palavras-chave: Corpo; Vestimenta; Performance; Sexualidade; Processos Criativos

ABSTRACT

When thinking about the process of artistic creation in contemporary times, this must be considered a path where many languages are tangent. It is proposed here a study guided by the existing synergy between the fields of art and fashion, more specifically in the conjunction between body, clothing and performance. Having a thematic axis that permeates the subject's homosexuality and metamorphoses, the aim is to build an approach that involves the creative processes of the artist in relation to his own experiences. Therefore, a methodology based on theory and practice is worked, which is based on leading authors such as Renato Cohen, Renata Pitombo Cidreira, Nízia Villaça, Edith Modesto, among others, who corroborate the concepts discussed. Thus, entitled "Maravilhoso Escândalo", this dissertation brings reflections about the personal processes that influence artistic making, as well as highlights the tenuous lines that, instead of separating art and fashion, sew and tie them up between the body and the performance.

Keywords: body; clothing; performance; sexuality; creative processes

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Shoe Hat, Elsa Schiaparelli em colaboração com Salvador Dalí.....	27
Figura 2 - Alexander McQueen, “It’s Only a Game”, 2005.....	31
Figura 3 - Alexander McQueen, SS98.....	32
Figuras 4, 5 e 6 - Peças da coleção A Costura do Invisível, 2004.....	33
Figuras 7 e 8 - Modelos em ato performático.....	33
Figura 9 - Cidade Rosa, 2017.....	35
Figura 10 - Sapato-Bolsa, 2016.....	36
Figura 11 - Sapato-Bolsa, 2016.....	37
Figuras 12 e 13 - Croquis da coleção O voo, fase casular.....	38
Figuras 14, 15, 16 e 17 - Croquis da coleção O voo, fase casular.....	39
Figuras 18, 19 e 20 - Croquis da coleção O Voo, fase borboleta.....	40
Figuras 21, 22, 23 e 24 - Croquis da coleção O Voo, fase borboleta.....	41
Figura 25 - Editorial da coleção O Voo, 2017.....	42
Figura 26 - Editorial da coleção O Voo, 2017.....	43
Figura 27 - Editorial da coleção O Voo, 2017.....	44
Figura 28 - Metamorfose.....	55
Figura 29 - Tecelãs, Rosana Paulino, 2003.....	65
Figura 30 - Crisálida, Ana Luisa Santos, 2012.....	66
Figuras 31 e 32 - Enclose, Bea Camacho, 2005.....	66
Figura 33 - Cocoon, Mehtap Baydu, 2015.....	67
Figura 34 - Dependência, Maribel Domènech, 1997.....	68
Figura 35 - Sementes.....	71
Figura 36 - Crisálida, croquis.....	72
Figura 37 - Crisálida, em exposição, 2019.....	72
Figuras 38, 39, 40 e 41 - Alma, 2019.....	75
Figuras 42 e 43 - Alma, 2019.....	76
Figura 44 - Alma, em exposição.....	77
Figuras 45, 46 e 47 - “Desprendimento”, aquarela com água de chuva.....	81
Figura 48 - Mesa de processos, 2020.....	82
Figura 49 - Croqui do livro casulo, 2020.....	83

Figuras 50, 51, 52 e 53 - Meu Livro Casulo, 2020.....	84
Figura 54 - Gráfico do trajeto conceitual.....	92
Figura 55 - Portrait of a fairy, Sophie Gengembre Anderson, 1869.....	93
Figura 56 - Psiquê, por J.H. Baker, a partir de Wolf von Hoyer.....	97
Figura 57 - “Parto”, storyboard.....	104
Figuras 58 e 59 - Construção do “tecido casular”.....	105
Figura 60 - “Parto”, registro fotográfico.....	106
Figura 61 - “Parto”, registro fotográfico.....	107
Figura 62 - “Parto”, registro fotográfico.....	108
Figura 63 - “Parto”, registro fotográfico.....	109
Figura 64 - “Parto”, registro fotográfico.....	110
Figura 65 - “Presença”, storyboard.....	113
Figuras 66, 67, 68 e 69 - “Presença”, registros.....	115
Figura 70 - “Presença”, registro fotográfico.....	116
Figura 71 - “Presença”, registro fotográfico.....	117
Figura 72 - “Transfiguração”, storyboard.....	119
Figura 73 - “Transfiguração”, registro fotográfico.....	120
Figura 74 - “Transfiguração”, registro fotográfico.....	121
Figura 75 - “Transfiguração”, registro fotográfico.....	124
Figura 76 - “Transfiguração”, registro fotográfico.....	125
Figura 77 - “Transfiguração”, registro fotográfico.....	126
Figura 78 - “Transfiguração”, registro fotográfico.....	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I - GÊNESE	16
1.1 CORPO, VESTIMENTA, PERFORMANCE E HOMOSSEXUALIDADE: PRINCÍPIOS DO PROCESSO CRIATIVO	17
1.2 VESTIMENTA, ARTISTICIDADE E AURA	23
1.2.1 Moda e Conceito	25
1.2.2 Moda e Performance.....	30
1.3 DOS TRABALHOS PRECURSORES	35
1.4 ESCRITA DE SI: CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA METODOLOGIA AUTOBIOGRÁFICA	45
CAPÍTULO II - PUPA.....	51
2.1 METAMORFOSE: A ANALOGIA PRIMEIRA	52
2.2 HOMOSSEXUALIDADE E REPRESSÃO.....	56
2.3 CASULOS	60
2.4 CRISÁLIDA	64
2.5 ALMA	73
2.6 PONTO DE RUPTURA	78
2.7 MEU LIVRO CASULO	80
CAPÍTULO III – IMAGO	87
3.1 VESTIMENTA PERFORMÁTICA	88
3.2 ENTRE FADAS E BORBOLETAS: VOO ATRAVÉS DO IMAGINÁRIO PESSOAL	93
3.3 A PERFORMANCE COMO MEDIADOR DA METAMORFOSE E DO ESCÂNDALO	98
3.4 MARAVILHOSO ESCÂNDALO.....	100
3.4.1 Ato um: Parto	103
3.4.2 Ato dois: Presença	111
3.4.3 Ato três: Transfiguração	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
REFERÊNCIAS	132
APÊNCICE A - Uma visita oportuna.....	136
APÊNCICE B - Felicidade.....	137
ANEXO A - Registro fotográfico completo.....	138
ANEXO B - Links para vídeos.....	145

INTRODUÇÃO

A presente dissertação resulta de uma investigação interdisciplinar que compreende a inter-relação entre os campos da arte e da moda. A discussão aqui estabelecida tem como proposição poética a temática da homossexualidade, com ênfase no processo pelo qual atravessa o homossexual, onde este se “assume”. Para o entrelaçamento dos conceitos e das linguagens artísticas utilizadas, esta dissertação se estabelece enquanto uma pesquisa fundamentada em experiências pessoais, a partir da vivência como homem gay que atravessou um longo processo de aceitação até o momento da assunção da sua sexualidade. Assim, dentro de uma linha que aborda processos criativos, o trabalho se desenvolve entre discussão teórica e prática, na construção de obras que refletem a metáfora da metamorfose em conjunção com a homossexualidade.

Logo, a metodologia empregada compreende um estudo do processo criativo a partir de uma ótica autobiográfica, o que abarca reflexões autorreferenciais desencadeadas por meio de relações familiares, religiosas, humanas. Assim, alinhada a esta metodologia de caráter autorreflexivo, proponho uma análise bibliográfica de autores e artistas que tratam dos conceitos abordados no trabalho, a saber a homossexualidade, a repressão, a metamorfose, entre outros, a fim de trazer elucidações, comparações e similaridades materiais e metafóricas que ecoam na produção teórica e prática artística.

A partir da minha vivência, o campo da moda constantemente foi o meio pelo qual consegui extravasar sentimentos e anseios, e ao trazer esta abordagem interdisciplinar com a seara das artes visuais dentro desta metodologia autobiográfica, elevo minha pesquisa ao estado de arte/vida, onde uma exerce inspiração sobre a outra, a escrita influencia a vida e vice-versa. Assim, essa pesquisa torna-se uma tradução da vida, e vai envolver a homossexualidade e meus processos criativos enquanto artista/designer de moda.

No primeiro capítulo da dissertação abordo os aspectos das linguagens que vou utilizar como base do trabalho, os princípios que serão os alicerces da concretização prática das obras, no resultado final da pesquisa. Por meio de uma argumentação que traz as possíveis relações entre arte e moda, procuro evidenciar

os elementos de artisticidade encontrados na construção de roupas, ao mesmo tempo em que investigo o corpo performático nos quais estas roupas se encontram. Esta investigação do corpo está direcionada aos conceitos de corpo comunicativo e corpo vestido. O elemento roupa é estudado sob a vertente da moda conceitual, aqui tida como uma moda mais experimental e artística. A partir da junção desta moda conceitual e do suporte do corpo, analiso também as sinergias existentes entre a moda e o campo da performance. As discussões no campo conceitual têm como base autores como Nízia Villaça (2016), Renata Pitombo Cidreira (2005), Jorge Glusberg (2013), entre outros. Ainda neste primeiro capítulo faço uma retrospectiva das minhas produções anteriores ao mestrado, as quais julgo de extrema relevância para a significação dos meus trabalhos atuais, bem como elucido questões referentes à metodologia adotada.

O segundo capítulo traduz a parte mais pessoal da minha pesquisa, onde trago à luz diferentes questões que envolvem a minha sexualidade e todo o processo de aceitação. Início o capítulo com a apresentação dos conceitos de metamorfose e a justificativa da sua inserção como metáfora neste trabalho, e busco retratá-la como um percurso semelhante ao assumir-se do homossexual. A partir disso, faço também uma breve análise da condição de repressão sexual, com ênfase na repressão do homem gay, contexto que dá origem à poética dos trabalhos desenvolvidos durante o mestrado. Neste capítulo discorro, então, sobre as produções que se originaram alinhadas à escrita do presente trabalho, que incluem “Crisálida”, “Alma” e “Meu livro casulo”.

Assim, estabeleço discussões acerca de conceitos antagônicos como aprisionamento/liberdade, medo/coragem e tecelagem/ruptura. Trato da existência de agentes opressores, os quais aqui considero como casulos. Trago para o cerne do trabalho, como um reflexo da minha própria experiência, uma análise das relações que os homossexuais estabelecem com os meios nos quais estão inseridos, especialmente os meios familiar e religioso, e exponho os conflitos e consequências que estas relações influem em diversos aspectos da vida dos LGBTQIA+. Apresento também o relato do meu percurso pessoal, trilhado com o grande anseio de ser livre. Autores que corroboram com esta discussão são Emanuele Coccia (2020) e Michel Foucault (2019), os quais me levaram a olhar para mim mesmo e enxergar-me como um ser em potência metamórfica.

No terceiro capítulo tenho como foco a reflexão dos trabalhos com a arte da performance, que faz parte dos eixos fundamentais da minha pesquisa. Retorno aos conceitos de performance apresentados por Renato Cohen (2013) e Jorge Glusberg (2013), e entrelaço teoria e prática em conjugação com uma construção vestimentar. Assim, a partir desta relação, desenvolvo três performances distintas nas quais busco traduzir a trajetória percorrida até o momento atual da minha vida, na qual se encontra a presente dissertação. Este percurso se inicia na tecelagem casular, no abandono do casulo e culmina com a celebração da vida do novo ser, transformado.

Durante esse trajeto investigativo aprofundo-me em aspectos materiais e simbólicos que acompanham os meus trabalhos e trago à memória as influências que permearam o meu imaginário desde a infância, e como essas influências foram imprescindíveis no desenvolvimento dos meus processos artísticos. Assim, no decorrer deste capítulo constroem-se casulos, destroem-se casulos e voam borboletas.

Essa dissertação busca compreender a influência que a vida possui sobre o processo criativo, a partir das minhas próprias experiências. O resultado desta bagagem pessoal pode se concretizar de formas distintas, por meio de linguagens únicas, ou mesmo no entrelaçamento de linguagens, como aqui fiz com a arte e a moda. E foi esta junção que me possibilitou tecer as tramas da minha vida em forma de processo artístico.



CAPÍTULO I - GÊNESE

*“Há escuridão neste lugar.
O escuro que agora me veste amedronta.
Imerso no silêncio não consigo me mover.
Mas algo acontece aqui.
Na tentativa de rebentar essas invisíveis grades deparo-me com raízes.
São minhas. São profundas.
Estas raízes que nutrem e sustentam são as mesmas que me amarram.
Uma estranha simbiose dos opostos.
Imerso no silêncio, enclausurado e encasulado.
Este cruel invólucro que aprisiona, tecido na linha do tempo.
Mas é com a linha deste tempo que costuro também a esperança.
Crisálida. A espera da ruptura.
E faço da ruptura a minha arte.
Meu corpo já não cabe aqui, tão pouco minha mente.
Metamorfoseando-me sigo em direção a liberdade.
Dispo-me deste casulo,
mesmo que a falsa impressão do conforto pareça melhor.
Voo além.
E do alto do céu e do fundo da alma penso:
Que triste seria se não experimentasse,
ao menos por alguns segundos,
a sensação de voar”¹.*

¹ Texto autoral.

1.1 CORPO, VESTIMENTA, PERFORMANCE E HOMOSSEXUALIDADE: PRINCÍPIOS DO PROCESSO CRIATIVO

O cenário artístico contemporâneo pode ser considerado um espaço de contínua experimentação interdisciplinar. A vista disso propõe-se que diferentes campos se entrelacem à arte, tecendo uma rede de conexões geradoras de múltiplas e significativas produções. A abordagem deste trabalho tem, pois, que a moda é um dos campos que estende constante relação com a arte. Tendo como premissa esta constatação, aqui apresento o processo de criação artística desenvolvido antes e durante o mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia. Numa perspectiva artista/designer de moda, busco evidenciar os elementos de artisticidade encontrados na construção de roupas, ao mesmo tempo em que investigo o corpo performático que as carrega.

Neste sentido, o trabalho se fundamenta sobre quatro pilares norteadores: o corpo, a vestimenta, a performance e a homossexualidade. É esta tétrade que sustenta a linguagem que permeia a produção artística que constitui esta pesquisa. Sabendo disto, faz-se necessário, primeiramente, uma compreensão introdutória desses quatro segmentos, a fim de elucidá-los e da delimitação do seu contexto dentro do presente estudo.

Deparamo-nos, a priori, com o corpo. É sabido que há muito tempo o corpo tem sido lugar de debates em diversas esferas da vida humana, dada a sua complexidade. Por diversos períodos da história ele tem sido tratado sob diferentes perspectivas, dentro de diferentes áreas e correntes teóricas. Como nos aponta Renata Pitombo Cidreira (2015, p. 107), professora e pesquisadora brasileira referência nos estudos sobre corporeidades e moda, o corpo “já foi esquecido, objetivado, reverenciado, punido e, mais recentemente, quase descartado”, e complementa com uma sugestão: agora seria o momento de vivenciá-lo.

Seguinte a esta compreensão, apreende-se o corpo como um complexo aglomerado de características biopsicossociais, a propósito de sua natureza biológica e da sua construção enquanto elemento moldável inserido dentro de uma determinada cultura. Dados os avanços na ciência e na tecnologia, hoje o corpo se insere em discussões pautadas na sua constante mutação, na sua maleabilidade, na sua mobilidade, nas suas metamorfoses e expressividades. A vista disso, seria uma tentativa árdua compreender o corpo na sua completude, já que, a cada novo estudo

onde se visita e revisita o corpo, surgem novos detalhes a serem considerados. Por esse motivo, aqui o delimitaremos ao que designamos de corpo comunicativo e, mediante a sua conexão com a vestimenta, um corpo vestido.

No tocante ao corpo comunicativo tomamos a definição de Nízia Villaça (2016), com base no pensamento do sociólogo norte-americano Arthur Frank, de que este é um corpo que contempla sua naturalidade, ao mesmo tempo em que se insere numa dinâmica de interioridade e exterioridade. Assim, aliado a sua fisicalidade, este não se dissocia de seus aspectos interiores, valendo de diferentes meios comunicacionais, além de si próprio, para se expressar. Nas palavras de Villaça (2016),

Diferentemente de corpos nos quais a dominância é de tipo narcísico, de tipo dominador ou dominado, o corpo comunicativo é aquele que se deixa abrir ao outro e a si mesmo, aquele em que as diferenças não são razões de estranhamento e separação, mas propiciadoras de novos encontros (p. 119).

Assim, ao compreender a variedade de corpos e as suas mais diversas configurações, estes se apresentam não mais como apenas a unidade carnal que abriga o homem, mas a unidade que se relaciona com o seu entorno, que busca romper suas limitações, se encontrar em meio ao caos informacional e imagético a que está submetido e se firmar enquanto instrumento valioso de expressão, lugar de diálogos e descobertas. Aqui estabelecemos que a arte é um meio onde este corpo comunicativo vai encontrar um espaço de experimentação necessário à criação de novos mecanismos, de novas linguagens e de novas expressividades, assim

[...] pensar o corpo, hoje, é pensar suas performances, numa visão que o contemple como um dos elementos constitutivos do amplo universo semiótico, em que se produzem as subjetividades. À medida que se altera a racionalidade do modelo que orientou o projeto moderno, quando o corpo era uma exterioridade a ser controlada, este assume, junto às mais variadas instâncias pessoais, intrapessoais ou coletivas, seu papel na produção de subjetividade. O corpo surge como carne e imagem, matéria e espírito simultaneamente (ibid., p. 47).

Aqui nos atentamos ao fato de que a conjunção entre corpo, arte e moda tem ganhado cada vez mais espaço no âmbito da pesquisa, o que intensifica a pertinência desta temática. Diante disso, propomos aqui que o corpo comunicativo, para além deste contexto artístico, encontra a sua comunicabilidade também no

contexto do vestir. Destarte, recordamos o fato de que o homem, desde o seu surgimento, - em se tratando de uma análise histórica tanto sob a perspectiva bíblica como científica - precisou cobrir o seu corpo por diversos motivos, não apenas por questões de proteção e pudor, mas por questões que vão da crença a estética, ou mesmo aspectos de diferenciação cultural (SALGADO; VIANA, 2015, p.134).

Complementar a esta percepção temos que

O corpo, como expressão social, é um corpo vestido. A partir dos corpos vestidos, relações espaciais muito complexas e dinâmicas, ligadas ao tecido social, são desenvolvidas. Como primeiro espaço do habitar, percebemos o mundo através da nossa roupa e essa, por sua vez, condiciona nossa relação com o entorno circundante (SALTZMAN, 2015, p. 84).

Assim, temos o corpo vestido como um elemento constituinte da humanidade desde os seus primórdios. Com o passar do tempo e com o avanço dos estudos teóricos, a vestimenta tornou-se objeto pertinente no que tange a sua utilidade ao corpo, justamente por não servir apenas as suas necessidades físicas. Para Saltzman, a vestimenta é como uma segunda pele que serve como “mediação e reacomodação entre o corpo e o contexto” (2015, p. 88). Logo, esta segunda pele acaba por servir também como um meio de externalização de subjetividades e de uma complementação bastante valiosa para o corpo comunicativo. Em razão disso insistimos em sua relevância como elemento crucial para este trabalho.

O filósofo e sociólogo francês Roland Barthes (1915-1980) já afirmava em sua obra *Sistema da Moda* (2009, p. 350) que a vestimenta é um objeto poético de excelência, já que lida com materialidade e movimento, substitui e cobre o corpo, e assim, esconde-o ao mesmo tempo em que o revela. Em consonância a esta ótica, Agda Carvalho (2015, p. 99) afirma que “vestir é um conceito e a materialização de uma ideia, mas pode ser um estado de consciência que envolve o corpo, e que manipula a matéria”. Por esse motivo, cada vez mais dentro do espaço artístico vemos esta associação do corpo comunicativo com o corpo vestido, dentro das mais diversas poéticas.

Assim, os discursos do corpo se estendem para além da biologia, passeiam pelas artes e pela moda, especificamente em conjunção com o objeto roupa. Passadas as épocas em que o vestir era sinônimo rigoroso de diferenciação social ou de gênero, ainda que hoje estas ideias ainda permeiem o imaginário social, atualmente a vestimenta é mais do que um adereço corporal. Ao assimilar as

dialéticas do coletivo e/ou do individual, o ato de vestir adentrou nos parâmetros da linguagem e da comunicação, presentificou-se fortemente tanto na moda como na arte, e passou a permitir a expansão do corpo em sua forma física, considerando a roupa como extensão de si mesmo, bem como a expansão de suas experiências sociais e artísticas. É desta mesma forma, nesta articulação entre o corpo e o vestir, que o homem se transcende (CIDREIRA, 2015, p. 108).

A respeito do corpo vestido infere-se ainda que

Os seres humanos vivem no domínio do sensível da matéria, das formas e do cromatismo que transportam em suas articulações visuais efeitos de sentido que para o criador de moda [e artístico] vão ter início e fim no corpo. É o corpo que serve como suporte para receber o discurso vestimentar proposto pelo criador de moda, dessa forma este corpo carrega as articulações entre sujeito e objeto (SALGADO; VIANA, 2015, p. 135).

A partir desta ideia do corpo comunicativo, que é ao mesmo tempo vestido e que está em movimento e constante ação, é que seguimos para a inclusão do conceito de *performance* dentro desta pesquisa, não somente como base teórica mas como linguagem da mesma. A partir disto, tomamos como base obras de referência (ambas de 2013) de autores como o performer brasileiro Renato Cohen (1956-2003) e o artista conceitual argentino Jorge Glusberg (1932-2012).

A performance, pois, é uma expressão da arte engendrada a partir de outros movimentos que elegeram o corpo e suas habilidades como suporte e objeto artístico de excelência. Tendo como precedentes outras formas de expressão corporal como a *action painting*, os *happenings* e a *body art*, a arte da performance se estabelece como um movimento imprescindível no retorno à valorização do corpo. A partir dos anos 1970 diversos artistas, principalmente nos Estados Unidos e na Europa, se propuseram a utilizar seu próprio corpo como obra, valendo-se de sua fisicalidade, de sua maleabilidade e mobilidade como matéria-prima, e mais adiante, agregando conceito e subjetividade aos processos. Nas palavras de Jorge Glusberg

[...] outros criadores interessados em pesquisar novos modos de comunicação e significação convergem para uma prática que, apesar de utilizar o corpo como matéria-prima, não se reduz somente à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte (2013, p. 43).

Para Renato Cohen (2013, p. 30), a performance veio de uma progressão de artistas plásticos que, vinculando-se com as expressões cênicas, propiciaram uma hibridização entre ambos os espaços, o que instaurou a performance “no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida [...] da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade”. Assim, ressaltamos que esta plasticidade está contida no próprio corpo do artista, fazendo assim com que seus gestos, suas ações constituíssem a própria obra, afinal, como bem aponta Glusberg, o corpo humano é a mais plástica e manejável das matérias (2013, p. 52). Logo, a arte da performance passou a utilizar o discurso do corpo na construção de uma linguagem que enfatiza todo o processo de trabalho do artista, mais do que a manifestação final.

Isto nos dá margem para se pensar também no conceito de *work in progress*, trazido por Renato Cohen (2004) para a cena contemporânea. Para Cohen, o *work in progress* é uma linguagem que carrega em si as próprias noções de trabalho e progresso, aqui tratada como sinônimo de processo, e enaltece o fazer artístico mais do que a obra finalizada. Assim, neste cenário são apreciadas ações, gesticulações, a evidenciação do aqui-agora, do tempo-espaço presentes, ao mesmo tempo em que se evidenciam os processos anteriores, as constantes metamorfoses da flexibilidade corporal do homem e sua impermanência.

A respeito da estrutura da performance, Cohen nos aponta a *collage* como elemento constitutivo. Este processo de *collage* se dá pela justaposição (sem hierarquização) de elementos da “música, dança, poesia, vídeo, teatro de vanguarda, ritual...” (AGUILLAR apud COHEN, 2013, p. 50), germinando, por conseguinte, um processo criativo cuja linguagem é gerativa e simultaneamente interdisciplinar. Dentro desta estrutura de *collage*, o imprescindível papel do corpo e do seu discurso se dá pelo fato de que “as possibilidades expressivas do corpo humano - esse instrumento semiótico privilegiado - são quase ilimitadas, o que confere as performances um estatuto específico dentro do segmento das artes contemporâneas” (GLUSBERG, 2013, p. 66).

Isto posto, no presente trabalho busquei pensar a performance como processo e ação - um verdadeiro *work in progress* - que se estabelece enquanto linguagem plástica, cênica, teatral, e esta atitude performática em meio a um território fronteiro que se estende à moda, à mídia e ao cotidiano, desfazendo essas fronteiras.

Rematando os princípios basilares deste trabalho, o tema da homossexualidade ocupa um lugar de igual relevância, pois é a partir das experiências de um homem gay, este autor que vos disserta e cujo processo de assunção perpassou por inúmeras fases, que todo o processo criativo se norteia. Apesar de abarcar questões pessoais, trago à luz discussões que tocam tanto o indivíduo como a sociedade num todo. Isso se dá devido a temática da homossexualidade ainda ser permeada por inúmeros dilemas, que partem do individual ao coletivo. Segundo Santos (2008, p. 19) “a categoria homossexual passou a existir a partir do século XIX no discurso médico”. Conforme aponta Carreiras (2014, p. 3), muitos estudiosos já descobriram representações homossexuais em diferentes culturas e civilizações desde os tempos antigos, porém, o autor considera que a propagação dos ideais cristãos contribuiu para que houvesse uma repressão das mesmas.

Com o passar do tempo e o avanço dos estudos acerca do assunto, consideramos que certos avanços já podem ser percebidos em algumas conjunturas sociais. Além da despatologização da homossexualidade, em alguns países observa-se uma evolução legislativa positiva a respeito de casais homoafetivos. Ainda assim, em contrapartida, constata-se que esta evolução não é legitimada socialmente, especialmente em localidades onde a religião é um elemento enraizado. E é a partir deste cenário que o presente trabalho se desenvolve. Com base numa narrativa pessoal, articulo considerações a respeito de como o ser homossexual ainda traz implicações sobre a vida do indivíduo em diferentes aspectos, não somente na esfera da sexualidade, mas também nas relações de afeto, autopercepção e projeção dentro da sociedade.

Assim, numa conjunção arte/vida, o ser homossexual e suas experiências tornam-se o mote de uma produção artística autobiográfica, entrelaçada a reflexões conceituais fundamentadas em diferentes autores. Logo, compreende-se e evidencia-se a interdisciplinaridade existente entre a arte e outras áreas da sociedade, neste caso a moda, especificamente com o objeto vestimenta, bem como se investiga a complexidade que envolve as produções artísticas contemporâneas, já que estas têm utilizado “não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, sons, palavras, pessoas [...]” (ARCHER, 2001, n.p), e neste sentido, acrescentam-se tecidos, linhas e agulhas, tornando sexualidade, corpo, vestimenta e performance elementos simbióticos.

1.2 VESTIMENTA, ARTISTICIDADE E AURA

A concepção de uma obra de arte por muito tempo esteve cercada por propriedades como originalidade, intangibilidade e irreprodutibilidade. Embora os próprios conceitos de arte tenham se expandido e se transformado com o passar do tempo, é muito comum se pensar no caráter de singularidade que uma obra transmite. Isto posto, olhar para uma obra não é somente depositar os olhos sobre a mesma, é também contemplar algo único, existente em seu próprio lugar. Assim, pode-se dizer que uma obra de arte, na concepção do filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940), é cercada por uma “aura”. Nas palavras do próprio Walter Benjamin, a aura pode ser compreendida resumidamente como “uma trama singular de espaço e de tempo” (BENJAMIN, 2013, p. 59). Para Costa (2013, p. 75) “por aura, Benjamin entende o conjunto dos traços de autenticidade, autoridade e unicidade das obras de arte, aquilo que faz do objeto algo único e irreproduzível”.

Aqui traremos à luz a perspectiva extraída do livro “O que vemos, o que nos olha” (2010), do filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman, onde o mesmo retoma a questão da aura dentro de uma abordagem denominada *dupla distância*. Assim, dentro deste jogo onde se estabelece essa dupla distância, a aura se manifesta e se consolida na medida em que o poder do olhar é recíproco entre o espectador e a obra, ou seja, aquele que olha é ao mesmo tempo olhado. Por esse motivo o objeto aurático torna-se quase um ser, um sujeito, dado o fato de que também possui o poder de “levantar os olhos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 150).

Destarte, a aura incorpora diferentes características que podem torná-la um tema complexo, mas que, a despeito desta complexidade, pode ser analisada sob outras perspectivas. Neste sentido, proponho que o fenômeno “aurático” não se limita somente às obras de arte. A partir dessas observações, a questão levantada é sobre como o conceito de aura pode ser trabalhado dentro do campo da moda. No item anterior, discutimos o corpo e a vestimenta, e como ambos estão relacionados ao que tratamos como corpo comunicativo. Compreendemos a relevância da vestimenta como um extensor das experiências do corpo e sua contribuição no seu caráter expressivo. Aqui, vamos estabelecer, então, uma conexão entre a vestimenta e a aura, deslocando-a do meio artístico e trazendo-a para a roupa, mediada pelo conceito de artisticidade.

Discorreremos anteriormente sobre o fato de que diferentes fatores influenciaram o ato de cobrir o corpo, seja por motivações naturais, culturais etc. Desde o surgimento da moda, tal como é conhecida hoje (no que tange a sua efemeridade, caracterizada na constante busca pelo novo e pela diferenciação), a roupa também esteve cercada pelo aspecto da aura, indo além da funcionalidade do vestir. A princípio, para amparar essa constatação, salienta-se o surgimento de uma vertente específica da moda: a chamada *Alta Costura*.

Por meio de uma análise histórica constata-se que no Ocidente as vestes luxuosas da nobreza, já a partir do século XVI apresentavam sinais de um aspecto aurático, mas só é possível pensar no surgimento da Alta Costura a partir de meados do século XIX (LIPOVETSKY, 1987, p. 79). Respalhada na busca pela distinção social, a primeira percepção desta particularidade na roupa se deu em decorrência da busca pela exclusividade e do luxo. Há que se mencionar, de antemão, o fato de que peças do vestuário já vinham sendo utilizadas como um fator de distinção social em diferentes culturas. Apesar disso, este fenômeno só pode ser mais perceptível nas sociedades ocidentais. É na França, especificamente, que este cenário se desenvolve e propicia o reconhecimento e a valorização da atmosfera aurática criada pelos costureiros da nobreza.

Para Cidreira (2005, p. 79), já neste período, a indumentária adquiriu uma forte relevância, na medida em que costureiros desta época se assemelhavam a artistas, e ambos compartilhavam uma reciprocidade de inspirações. Para a autora, é também a partir deste fenômeno que se pode pensar no conceito de artisticidade relacionada à vestimenta, sob a luz de Luigi Pareyson, onde se reconhece uma formatividade presente no fazer artístico que se encontra também no fazer vestimentar. Assim, dada a operosidade humana, e neste caso específico do criador de moda, o elemento de artisticidade se dará em diferentes dimensões na concepção das roupas, nos possibilitando não mais o questionamento da moda ser ou não ser arte, mas sim “quando e como moda é arte” (CIDREIRA, 2005, p. 90).

Em seu livro *O Império do Efêmero* (1989), Gilles Lipovetsky destina uma de suas falas para tratar a moda da Alta Costura como uma das belas-artes, fortalecendo ainda mais a concepção do costureiro como responsável pela criação do aspecto aurático das roupas, com ênfase na criação do “novo”. O autor afirma que “o costureiro, após séculos de relegação subalterna, tornou-se o artista moderno, aquele cuja lei imperativa é a inovação” (LIPOVETSKY, 1989, p. 92), e

sob esta mesma ótica, ainda afirma que “a Alta Costura iniciou, além disso, um processo original na ordem da moda: *psicologizou-a*, criando modelos que concretizam emoções, traços de personalidade e caráter” (ibid., p. 112).

É por esse motivo e pelos demais já apontados que a aura produzida por essas roupas fizeram com que elas ficassem marcadas no tempo: o primor e o alto nível de elaboração de cada detalhe, consoante às subjetividades tanto do costureiro como do cliente, se tornaram o motivo pelos quais estas roupas pudessem transcender o tempo e o espaço, indo além do fator da distinção coletiva, adentrando o fator da distinção individual, mas principalmente fazendo com que se firmassem enquanto objeto de experimentação e desenvolvimento criativo. A busca e o alcance da aclamada “perfeição estética” e da fidelidade à personalidade, torna pertinente uma retomada à concepção de Didi-Huberman, quando que, com uma presença faustosa, monumental e espetaculosa, estas roupas beiravam a transformação em “seres de vida própria”.

O elo identificado entre a Alta Costura e a obra de arte como objetos auráticos serve como fundamento para se pensar como ambos apresentam similaridades quanto aos seus processos de criação e elaboração, considerando a finalidade dos mesmos, no que concerne a busca pela originalidade, autenticidade e unicidade. Além disso, da artisticidade presente na vestimenta compreendemos não como uma verdade absoluta que toda a moda seja arte, mas é antes de tudo um reconhecimento de que comparados a atributos do fazer artístico, a exemplificar a manipulação de matéria prima, a formatividade, o conhecimento e a expressão (CIDREIRA, 2005), bem como a agregação de conceitos e signos, logo concluímos que desta relação é possível estabelecer o fenômeno aurático também em torno das roupas.

1.2.1 Moda e Conceito

Antes de nos aprofundarmos na discussão deste tópico, no que tange a distinta *moda conceitual*, faz-se necessário ressaltar a diferença existente entre alguns termos e conceitos dentro do mundo *fashion*. A priori, buscamos discernir os próprios significados de moda e roupa, bem como entender as vertentes

identificadas nesse campo. Temos que “moda”, numa síntese bastante concisa, pode ser entendida como um fenômeno, um sistema de maior amplitude e complexidade caracterizado pela valorização do novo. Roupas, por sua vez, é um dos principais objetos (somados a acessórios, calçados, etc.) pelos quais a moda se manifesta. Compreende-se, assim, a moda como pertencente ao campo da ideia, e a roupa como a sua concretização física. A partir destas noções básicas, podemos pensar a moda como um mecanismo que dita como as roupas devem ser, e estas, por conseguinte, são responsáveis por validar e disseminar as tendências através de si mesmas e dos corpos que as carregam. Podemos ainda estudar a moda a partir de diferentes aspectos e vertentes. Para esta dissertação, nos interessa entender as particularidades que distinguem a *moda comercial* da *moda conceitual*. O percurso histórico que se seguiu desde o entendimento da moda como a perpetuação do novo nos ajuda a entender os contrastes dessas duas vertentes.

Como já apresentado no item anterior, a existência de uma vestimenta aurática percebida na Alta Costura marcava uma moda singular, dadas as particularidades e efeitos conseguidos através da própria roupa. Porém, após um período de intensa produção na indústria do vestuário, dado o avanço das tecnologias e da multiplicidade de soluções rápidas proporcionadas pelo *prêt-à-porter* (pronto para vestir), a moda, como sistema que enfatiza a novidade, esteve voltada a constante produção de novas peças do vestuário. Há que se salientar, todavia, que a democratização possibilitada pelo *prêt-à-porter* foi algo bastante positivo, haja vista agora a moda não estava mais centralizada a poucos círculos sociais e outros artistas das roupas passaram a ser reconhecidos e a experimentar a inovação criativa, o que atingiu outras dimensões. A objeção aqui posta se dá a partir da observação de que a produção destinada ao consumo das massas se expandiu de forma avassaladora, e a efemeridade tomou tamanho fôlego que o olhar sobre a moda como algo passageiro e fútil se expandiu com a mesma intensidade, e isto de certa forma destituiu o atributo aurático das roupas. Aqui está a essência da moda comercial: uma parte do fenômeno *fashion* que objetiva primordialmente a venda da roupa, o objeto físico, o consumo. Esta particularidade perpetuou o imaginário da moda e da roupa em si como algo ordinário, sem relevância ou propósito para além dos fins mercadológicos e do capital. Assim, transformando-se numa indústria altamente lucrativa, a moda precisava retornar ao que fizera dela algo de aura transcendental, pois no contexto vigente, quanto mais

roupas se produziam, mais se descartavam. Logo, como poderia algo tão fugaz transcender o tempo?

A resposta a essa pergunta veio com uma nova dimensão criativa: a *moda conceitual*. Pensar na roupa para além da funcionalidade e da sua relação com o mercado tornou-se um ato de urgência. Para além do campo académico, estilistas, designers e artistas passaram a enxergar nas roupas uma imensa possibilidade de veiculação de ideias. Assim, tornou-se possível pensar numa moda artística, uma “moda conceito”. A princípio, as relações entre arte e uma moda considerada conceitual já puderam ser percebidas nos anos 1930 entre a estilista italiana Elsa Schiaparelli (1890-1973) e o Movimento Surrealista. Neste contexto surrealista, pois, é possível destacar uma relação entre arte/vestimenta na aproximação entre a estilista e Salvador Dalí (1904-1989) para a criação do *Shoe Hat* (figura 1). Para Prudente (2018) Schiaparelli deveria ter um maior reconhecimento dentro do movimento, tendo em vista a sua eminente interpretação e colaboração para com o mesmo.

Figura 1. *Shoe Hat*, Elsa Schiaparelli em colaboração com Salvador Dalí



Fonte: Lilian Pacce, 2017.

Além do “Sapato Chapéu”, Schiaparelli teve outras criações que consolidaram seu nome como relevante para a dissolução das fronteiras entre moda e arte e para o surgimento das roupas conceituais (a exemplificar o *Vestido Esqueleto*, o *Vestido Lágrima* e o famoso *Vestido Lagosta*). Para Garcia (2010, p. 4), as criações de Elsa Schiaparelli “foram consideradas ousadas, vanguardistas e para alguns, extravagantes, pois não se limitavam à silhueta ou à simplicidade vigente no contexto da época, e sim, evocava elementos surreais, de forma inusitada, impactante e divertida”.

Seguindo com esta abordagem criativa, temos o movimento da Arte Conceitual dos anos 1960 como outro propulsor da consolidação do vestuário enquanto objeto artístico, pois só foi possível pensar nesta denominação “conceitual” a partir do movimento de mesmo nome. Ainda assim, há uma frequente objeção feita à interligação entre essas duas áreas, certamente dado o caráter comercial atribuído à moda. Aparentemente pode ser uma tentativa vã tentar separar a moda do consumo. Todavia, o ideal da moda conceitual, ao invés de adentrar nos tradicionais parâmetros de celeridade, estende-se para além do vestir. Não obstante, mantém a propriedade inovadora, porém, transgressora, cujo intuito é marcar, permanecer, e não se desvanecer ao final de uma estação.

Por esse motivo compreende-se a moda conceitual como um retorno à criação da aura vestimentar. Esta conceitualidade estabelecida na moda, principalmente a partir dos anos 80, busca atingir outra instância, mais uma vez para além do funcional: a da reflexão. Muito longe da venalidade, essa vertente pretende ser o meio pelo qual a vestimenta se torna um veículo da imaginação, de uma ideologia, e na maioria das vezes, de uma crítica. Assim, a partir deste contexto, muitos designers buscaram propiciar aproximações ainda mais significativas entre a arte e a moda, fortalecendo o trânsito entre uma e outra.

A partir dos anos 1990, um dos principais nomes responsáveis por essa elevação da aura vestimentar e da moda enquanto uma experimentação artística foi o designer britânico Alexander McQueen (1969-2010). Desde suas primeiras coleções, McQueen concebeu suas roupas não da forma padrão da indústria, ou pelo menos em parte, mas utilizando o campo da moda como um espaço de práticas artísticas e, considerando que a vestimenta possui também seu caráter comunicacional, soube como ampliar e intensificar as mensagens transmitidas pelas roupas.

Em uma visão superficial, uma roupa não passaria apenas de um traje que cobre o corpo. Em um olhar semiológico, a indumentária é texto, logo, expressa diversos significados. Extrapola a simples funcionalidade dos objetos e ultrapassa a visão simplória do desejo de uma pessoa em se encaixar na sociedade. Pelas tramas dos tecidos leem-se múltiplos discursos que vão desde os anseios pessoais, expressão de personalidade, influência da sociedade sobre o indivíduo, postura política, paixões, entre outros (DEBOM, 2016, p. 28).

Em vista disso, ao lado de nomes como Yohji Yamamoto e Issey Miyake, McQueen pavimentou o caminho para que os designers retornassem a utilizar a moda em seu máximo poder de expressão. Seu diferencial é marcado por um estilo forte e provocador, bem como seu olhar crítico sobre a sociedade o manteve no centro de constantes debates sobre o papel do designer enquanto criador/artista.

A originalidade e a expressividade apresentadas por Alexander McQueen transformaram a passarela num ambiente artístico e resgataram o fôlego do elemento aurático das roupas. Diferente da Alta Costura desenvolvida nos séculos passados, que prezava em essência o “belo” e a diferenciação social coletiva e, mais tarde, individual, a aura da moda conceitual contemporânea é mais ampla: pode se adequar ao belo, ao bizarro, ao fascinante e ao chocante. Divide espaço com o *prêt-à-porter* ao mesmo tempo em que compartilha espaço com a arte, pode sair das passarelas para as galerias ou museus, gera tendências comerciais, mas indubitavelmente incita o consumo intelectual.

Essa moda “diferente”, tantas vezes descrita como “esquisita” ou “desnecessária” é que amplia horizontes para novas possibilidades criativas para os designers contemporâneos, fundamental como mecanismo de comunicação. Além disso, preserva a temporalidade transcendental da vestimenta. “A moda contemporânea, em sua expressão artística, clama incessantemente a uma atualização da própria cultura” (FIGUEIREDO; NOGUEIRA, 2016, p.98). Um novo sentido, pois, é dado as roupas, dentro de uma abordagem de ressignificação, capaz de reforçar a sua relevância em meio a sociedade e a sua potência enquanto objeto aurático, além de reconhecer e reafirmar a capacidade que a moda tem de transitar em outros campos, como o da arte, sendo esta uma de suas propriedades que a tornam tão digna de maior reconhecimento.

1.2.2 Moda e Performance

Levando em consideração o fato de que o movimento artístico da performance trabalha com o corpo enquanto matéria e/ou suporte para sua realização, estabelecemos aqui mais uma das sinergias entre o campo da arte e a moda, quando compartilhamos desta mesma particularidade dentro do fenômeno. Para que a vestimenta cumpra uma das suas finalidades, ou seja, vestir, ela necessita de um corpo. A moda gira em torno desta dinâmica e, assim, na composição das aparências a vestimenta passa a transitar nos mais diversos ambientes.

Esta composição ordinária da aparência, que vamos construindo no nosso dia a dia, embora seja o meio mais comum de exposição das roupas, não é único. Antes disso, porém, são nos desfiles que estas são apresentadas ao público e que vão encher os olhos daqueles que as contemplam. Assim, é a passarela a primeira instância onde as roupas são exaltadas, celebradas a fim de chamar a atenção daqueles que as presenciam.

Dada esta importância, muitos designers têm encontrado nos desfiles de moda um momento de enorme experimentação criativa. Retomando o conceito de performance de Renato Cohen (2013), o qual afirma que é uma justaposição de elementos e linguagens, somando-se música, vídeo, teatro, entre outras, muitos desfiles de moda se enquadram dentro deste conceito, na medida em que como uma espécie de colagem de elementos cênicos, sonoros, aspectos conceituais, bem como na movimentação dos corpos de diferentes maneiras, os desfiles têm se tornado cada vez mais espetáculos performáticos.

Em seu artigo intitulado *Moda e Performance* (2012), Cidreira já nos confirma que é possível encontrar sinais de uma performatividade no nosso ato de vestir cotidiano, no qual há um deslocamento deste investimento corporal do campo das artes para o dia a dia. Desta forma, aqui podemos estabelecer um limiar entre esse ato e o *happening*, haja vista uma “despreocupação” com esta prática que podemos naturalmente encarar-la como um hábito espontâneo. Não obstante, quando nos direcionamos aos desfiles, teremos aí uma relação mais específica com a arte da performance, pois percebemos uma preparação maior quanto a esta ação de se vestir um corpo e apresentar esta roupa numa passarela, levando em consideração

que há uma preparação dos modelos, assim como dos performers, em detrimento de uma ação totalmente livre.

Por conta dessa preparação antecipada, de todo o cuidado em planejar cada movimento e cada posição, designers de moda aproveitam para elevar seus desfiles a status de performances artísticas. Por isso, se observarmos alguns nomes do ramo da moda, seus desfiles são altamente produzidos para exaltar o poder expressivo da vestimenta e do corpo que a carrega. Estabelecida essa particularidade fascinante, muitos desses desfiles-performance são carregados de conceitos que abarcam diferentes narrativas, mensagens implícitas e explícitas, bem como críticas sociais.

Como citado anteriormente, Alexander McQueen foi um nome extremamente relevante neste processo de dissolução das fronteiras entre arte e moda, e neste caso, entre desfiles e performances. Não só a forma como suas peças eram produzidas, mas a maneira como eram apresentadas também contribuiu para que Alexander McQueen avivasse a singularidade performática no fenômeno *fashion*. A partir dessa constatação, reconhece-se a importância dos desfiles como impulsionadores e como consolidadores da aura das roupas, pois através de uma composição de cenário, iluminação e música os espectadores são incitados a presenciar um verdadeiro ato performático (figuras 2 e 3).

Figura 2. Alexander McQueen, “It’s Only a Game”, 2005



Fonte: Fashion School Daily.

Figura 3. Alexander McQueen, SS98



Fonte: tatler.com.

A esfera conceitual desse fenômeno no Brasil também apresenta seus pontos altos, bastante significativos na afirmação da moda enquanto fenômeno performático e meio de expressão de ideias. Um dos responsáveis por esse feito é o designer e diretor criativo Jum Nakao. No ano de 2004, Nakao fez uma enorme crítica ao próprio sistema da moda, arraigado em diversos padrões impostos sobre a sociedade. Intitulado *A Costura do Invisível*, o desfile, de mesmo caráter provocativo e reflexivo que os de McQueen, transmite uma mensagem direta no que concerne à efemeridade da moda, caracterizada pelo rápido fluxo de consumo e descarte.

Com roupas confeccionadas a partir de papel vegetal em diversas gramaturas, as peças por si mesmas já apresentavam aspectos artísticos, além de tecnológicos. No total de 700 horas de trabalho meticulosamente elaborado sobre o corpo das modelos², a obra de Jum Nakao, em sua plenitude, representa bem a relação que pode ser estabelecida entre moda e arte (figuras 4, 5 e 6).

² Informações extraídas do site oficial de Jum Nakao.

No contexto conceitual, o desfile-performance atinge seu ápice no momento em que essas elaboradas peças são totalmente destruídas pelas próprias mulheres que as vestiam (figuras 7 e 8).

Figuras 4, 5 e 6. Peças da coleção A Costura do Invisível, 2004



Fonte: Jum Nakao / Site Oficial.

Figuras 7 e 8. Modelos em ato performático



Fonte: Jum Nakao / Site Oficial.

Ao deixar os espectadores totalmente extasiados com esse momento inesperado, a crítica feita por Nakao ao próprio sistema no qual está inserido nos dá margem para se pensar num conceito de contra-moda, ou mesmo uma anti-moda. Assim, neste contexto da conceitualidade, o desfile sedimentado como um espaço de crítica e um diferenciador da normalidade, também dialoga com a arte de performance no sentido contraventor que tira o observador do seu estado de conforto, acostumado ao deleite estético e as narrativas ordinárias oferecidas pelos cânones da própria moda. Jum Nakao ampliou horizontes, antes distintos, no que se referiam a arte e a moda, ao mesmo tempo em que os uniu. Atingindo o objetivo de instigar o seu público a pensar e repensar o próprio sistema, no que tange seu caráter extremamente comercial e sua finitude a cada estação, esse designer nos confirma o quão grande é o poder de expressão que as vestimentas podem apresentar, e o quanto a mente criativa quer de um estilista, quer de um artista podem compartilhar das mesmas acepções.

A fim de corroborar com estas considerações e atentarmos nosso olhar ao cenário atual em que se encontra a presente pesquisa, apresentamos outro nome brasileiro cujos trabalhos evocam e representam de maneira singular a conjunção moda/performance. Wagner Lacerda, artista visual baiano, performer e estilista, dispõe em seu currículo de uma produção significativa onde é perceptível o entrelaçamento entre a performance e uma construção vestimentar. Em seu trabalho intitulado “Cidade Rosa” (figura 9), título também de sua tese de doutoramento (2020), o artista explora as características da performance como uma arte híbrida, onde observa-se uma importância do figurino como parte constitutiva dos atos performáticos.

Ao trabalhar questões relacionadas a propriedades cromáticas, a feminilidade, a diversidade, a relação com o espaço e a incorporação da vida na performance, “Cidade Rosa” traz elementos variados deste extraordinário imbricamento entre artista/designer, onde se valorizam os processos de criação da vestimenta, bem como a sua produção e consequente presentificação nos corpos. Assim, as ruas da cidade de Salvador, Bahia, se convertem em extraordinárias passarelas experimentais, onde diferentes corpos se movimentam carregando consigo vestes cor de rosa, numa presença viva e profunda, obras simbólicas que traduzem uma interdisciplinaridade fascinante que nos permite reafirmar a legitimidade do compartilhamento criativo quanto à criação de uma arte-moda, desfile-performance.

Figura 9. Cidade Rosa, 2017



Fonte: Wagner Lacerda, tese, 2020.

Ainda como nos sugere Wagner, precisamos, com sensibilidade e flexibilidade, dinamizar nossas poéticas, a fim de sensibilizar certos paradigmas que constantemente nos são impostos como normas (OLIVEIRA, 2020, p. 301), e é neste sentido que fundamento as minhas produções. Dessa forma, como tantos artistas e designers na cena contemporânea, traço um percurso criativo pautado na busca pela diluição das limitações que ainda tentam manter separadas duas áreas que já se provaram pertencentes, neste caso, arte e moda.

1.3 DOS TRABALHOS PRECURSORES

Arte para vestir: pesquisar, conceituar, criar, costurar...

As conexões que a moda constantemente estabelece com outras áreas, principalmente na contemporaneidade, são uma comprovação da sua evolução enquanto campo de conhecimento e um fenômeno totalmente aberto a experiências inovadoras, transgressoras e, conseqüentemente, únicas. Com o passar dos anos a moda transformou-se em algo muito maior que apenas indumentária, capaz de se tornar uma ferramenta crucial de expressão do homem em relação aos meios sociais em que vive. Esta ressignificação faz parte do processo constitutivo da moda, pois, à medida que os tempos mudam e, conjuntamente, as sociedades, a transcendência das roupas passa a ser mais evidente.

Esse “ressignificar” é tão pertencente ao campo da moda que, mesmo trazendo o aspecto da efemeridade, ainda lhe confere sua característica mais importante, que é a abertura aos diálogos, antes inexistentes, com as demais áreas de conhecimento. Assim, a partir do meu primeiro contato com as teorias do design de moda, busquei explorar seus diferentes aspectos, e aqui enfatizo a pesquisa, a agregação de conceitos, a materialização de ideias e a consideração da vestimenta enquanto objeto de experimentação artística.

Através de investigações pessoais, minhas produções que tratam a vestimenta enquanto objeto artístico se iniciaram no ano de 2016, quando dentro da academia e a partir do contato com a artista visual baiana Rogéria Maciel e uma orientação específica do componente curricular de processos criativos, surgiu a proposta de desenvolver um trabalho conceitual, tendo como mote a proposição “O Extraordinário: identidades transcendentas”. Sabendo da liberdade criativa de que me dispunha, desta provocação nasceu o *Sapato-Bolsa* (figuras 10 e 11), sob o conceito de identidades que quebram os paradigmas normativos sociais e rompem com as barreiras que lhe são rigorosamente impostas, e assim transcendem as limitações sobre quem somos obrigados a ser e quem verdadeiramente somos.

Figura 10. Sapato-Bolsa, 2016



Fonte: Ilustrações autorais.

Figura 11. Sapato-Bolsa, 2016

Fonte: Acervo do autor.

Ao levantar a questão do vestuário enquanto meio de comunicação e expressão, o *Sapato-Bolsa* ao mesmo tempo traz em si o aspecto do surreal e do mundo imaginativo, além disso, compreende a concepção do deslocamento do objeto, perceptível na arte conceitual. Por meio das minhas experiências criativas, enquanto um artista das roupas, pude perceber as similaridades nos processos de produção e fazer artísticos presentes também na moda: ambos envolvem pesquisa e manutenção de matéria-prima, cada um manipula essa matéria a seu jeito e ambos trabalham com conceito e expressividade.

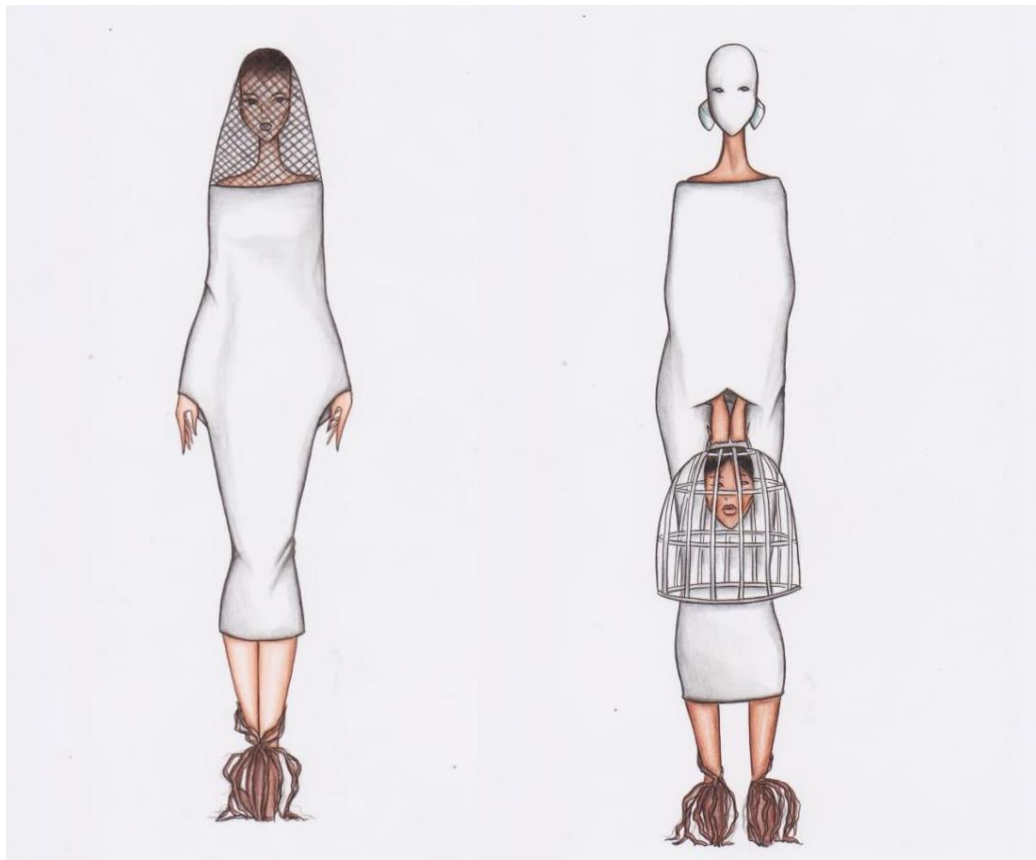
Considerando essas condições, neste contexto de artista/designer é que desenvolvo a coleção *O Voo* (2017), uma coleção de roupas e acessórios conceituais que objetivou instigar o público à reflexão e que se tornou resultado de uma pesquisa sobre a inter-relação entre arte e moda, a qual investigou as possíveis sinergias entre essas duas áreas. O processo metodológico se constituiu a partir de metas essenciais, sendo a primeira delas uma análise mais complexa de cenário de mundo, de onde foi extraído o conceito a ser manifestado nas roupas. Neste caso

específico da coleção *O Voo*, o conceito configurado foi o nexos entre a metamorfose da borboleta e a constante necessidade de transformação do homem.

Para esta coleção, a ideia dos “casulos” remeteu ao aprisionamento do indivíduo em seus preconceitos, suas limitações em visão e pensamento, o que impossibilita sua mobilidade em direção à evolução e ao alcance de novos horizontes. O arremate nesta ideia se deu na compreensão de uma constante necessidade de transformação humana, não no sentido anatômico, mas sim no sentido existencial, na medida em que supomos que não permanecemos os mesmos - ou pelo menos não deveríamos.

Esta fase “casulo” (figuras 12 a 17) representa o momento de imobilidade, onde se perpetuam uma escuridão interior e um silêncio intransigentes, ao explorar a tonalidade branca e o aspecto sombrio aqui relacionado ao homem recluso. Para reforçar a ideia, fez-se uso de elementos como gaiolas e máscaras que impedem a plena visão, assim como o “sapato raiz” que traduz a condição de inarredável.

Figuras 12 e 13. Croquis da coleção *O Voo*, fase casular



Fonte: Ilustrações autorais.

Figuras 14, 15, 16 e 17. Croquis da coleção O Voo, fase casular



Fonte: Ilustrações autorais.

A partir deste princípio, pois, o ato de tecer um casulo é compreendido sob ambiguidade, pois o mesmo alude a aspectos subjetivos e questões identitárias do indivíduo, representa o aprisionamento pelo medo, onde a fuga da realidade externa se mostra uma solução para os problemas. Em contrapartida, quando essa

tecagem parte de uma influência extrínseca traduz o fato de que, na maioria das vezes, as convenções sociais impõem inúmeros paradigmas a serem seguidos, de forma que as potencialidades de cada *ser* fiquem inibidas, o que dá origem aos pré-conceitos que se enraízam nas sociedades e impedem o processo de transformação, e conseqüentemente, de evolução.

Pensar nesta etapa como sendo uma parte importante da metamorfose, significa olhar também como um período de reflexão, um momento de preparação e crescimento. É neste espaço de tempo em que se expande a coragem para o próximo passo: a ruptura. O medo da transformação pode ser considerado algo intrínseco ao ser humano, mas a ruptura é essencial para a concretude da mudança, por isso a necessidade de se explorar a potencialidade que há neste rompimento. A analogia com o momento em que a lagarta se converte em borboleta pronta para o voo, aqui se apresenta na forma de cores fortes e marcantes como o vermelho e preto, além dos elementos de formas e volumes na modelagem das peças bem como acessórios que exploram as flores, muito representativas da ideia do desabrochar. Borboletas se contrapõem às máscaras como forma de interpretar o abandono do casulo (figuras 18, 19 e 20).

Figuras 18, 19 e 20. Croquis da coleção O Voo, fase borboleta



Fonte: Ilustrações autorais.

Como resultado deste rompimento, a liberdade é o ponto máximo de todo o processo. Após cada passo deste percurso de mudança, passando pelo encasulamento e pelas transformações internas e externas, o novo *ser* se desloca rumo a outras direções, proporcionadas agora pela sua capacidade de “voar” (figuras 21 a 24).

Figuras 21, 22, 23 e 24. Croquis da coleção *O Voo*, fase borboleta



Fonte: Ilustrações autorais.

Figura 25. Editorial da coleção O Voo, 2017



Fonte: Acervo do autor.

Figura 26. Editorial da coleção O Voo, 2017



Fonte: Acervo do autor.

Figura 27. Editorial da coleção O Voo, 2017



Fonte: Acervo do autor.

Busquei mostrar nos meus trabalhos o fato de que há muito tempo a vestimenta deixou de ser apenas um objeto utilizado para cobrir o corpo, e nesta perspectiva procurei enfatizar a importância do designer criador que tem em mãos infinitas possibilidades para explorar o caráter singular e fascinante da moda, no sentido de flertar com a arte, na materialização de conceitos, na expansão de debates sociais profundos bem como na interpretação da atualidade.

Assim, a partir de todo o processo criativo fundamentado no conceito de metamorfose e dada esta experimentação na seara das artes visuais, pude realizar uma investigação profunda acerca das semelhanças entre o processo criativo de um designer de moda e de um artista. A temática metamórfica seguiu como o elemento principal das minhas pesquisas até o ponto em que ao falar sobre metamorfose já não era questão de uma análise externa, mas ao ponto desse tema evocar muitas das minhas questões internas, e que se desdobrou nas produções subsequentes. Nas palavras de Meira (2014, p. 112), o artista se coloca “em contato com seu íntimo, uma espécie de lugar onde realidade e ficção parecem alimentar a obra nas mais variadas formas de vida. Assim, é importante seguir vasculhando o que existe e criar outras direções, sempre”. E assim eu segui, pensando a vestimenta como meio para expressar ideias e encontrando na metamorfose um reflexo da minha própria vida.

1.4 ESCRITA DE SI: CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA METODOLOGIA AUTOBIOGRÁFICA

Estabelecer ou identificar uma metodologia de pesquisa no campo das artes parece ser uma tarefa bastante pertinente nestes tempos onde a concepção de uma obra de arte e a pesquisa científica possuem uma estreita relação, especialmente no âmbito acadêmico. Falar da pesquisa no campo artístico é reconhecer que muitos artistas se fazem presentes no espaço universitário e, assim, aliam o seu trabalho em arte com uma produção pertencente também à academia, ambas de igual relevância. A princípio, pois, nos torna importante estabelecer uma diferença entre o que vem a ser a pesquisa “sobre arte” e a pesquisa “em arte”.

A elucidação e a distinção dessas expressões são necessárias para podermos identificar a metodologia empregada na presente dissertação. Para tanto,

recorremos à colocação da crítica de arte brasileira Iceia Borsa Cattani. Para Cattani (2002, p. 38) a pesquisa “sobre arte” está relacionada à análise das obras e esta pode ser realizada por outrem que não o próprio artista. Além disso, a pesquisa sobre arte, conforme a autora, está intrinsecamente ligada as teorias, a crítica e a história da arte.

Já a pesquisa dita “em arte” tem como essência uma produção intelectual e reflexiva aliada à produção de obras. De maneira mais clara, são produções *simultâneas*. A pesquisa em arte, nas palavras de Cattani (2002, p.38), “compreende todos os elementos do fazer, a técnica, a elaboração de formas, a reflexão, ou seja, todos os componentes de um pensamento visual estruturado”. Assim, dada esta diferenciação, podemos eleger a pesquisa “em arte” como sendo o melhor caminho para o desenvolvimento do presente trabalho. Isto se torna mais evidente se olharmos em retrospecto e percebermos que o trabalho por mim desenvolvido até o momento teve como característica o entrelaçamento entre teoria e prática, o fazer e o refletir. Segundo Elida Tessler, artista brasileira, “[...] o entrecruzamento entre produção e reflexão, entre ‘teoria’ e ‘prática’, entre arte e pensamento, é uma das alternativas do artista hoje” (2002, p. 109), e inspirado por este pensamento, como artista-pesquisador, é que continuo a desenvolver os trabalhos dentro do mestrado.

Feita esta delimitação, a qual considera esta pesquisa como sendo “em arte”, tornou-se igualmente importante definir uma metodologia específica que pudesse nortear e compreender as particularidades do meu trabalho. Isto posto, após uma análise do que já havia sido feito (conforme apresentado no item 1.3), e dos rumos que as minhas reflexões tomaram com o tempo, encontrei na metodologia autobiográfica um meio pelo qual pude conduzir e estruturar este trabalho. Por meio da percepção de que inconscientemente (ou talvez não) meus trabalhos ecoassem questões pessoais, ao explorar este tipo de metodologia pude dar voz e vez a discussões que viriam surgir das minhas próprias experiências de vida.

Acerca da metodologia autobiográfica propriamente dita, tomando como base as concepções das pesquisadoras Valéria Marques e Cecilia Satriano (Brasil e Argentina, respectivamente) (2017), esta consiste no uso de uma narrativa em que o sujeito e o objeto de estudo se encontram na mesma pessoa, ou seja, pode ser entendida como uma *escrita de si*. Esta abordagem vai permitir que o autor tenha um acesso maior às suas emoções e passe a refletir mais sobre estas. Assim, neste contexto, há uma permissão maior para que o autor investigue questões internas,

suas opiniões, concepções culturais, suas referências e experiências, e de forma simultânea pode desenvolver discussões teóricas e uma produção prática a partir destes elementos.

A simultaneidade nesta metodologia é imprescindível, posto que há uma produção teórico-prática num trajeto de idas e vindas de um para o outro e vice-versa.

A parte de prática plástica ou artística, sempre pessoal, deve ter a mesma importância da parte escrita da tese [dissertação] à qual ela não é simplesmente justaposta, mas rigorosamente articulada a fim de constituir um todo indissociável (LANCRI, 2002, p. 20).

A escolha da metodologia autobiográfica, a qual também denominamos escrita de si, é necessária a este trabalho porque, como supracitado, nasce das experiências deste artista-pesquisador-autor. Como apresentado brevemente na introdução e no primeiro tópico deste capítulo, estas experiências as quais me refiro baseiam-se no fato de eu ser um homem gay crescido num ambiente religioso e conservador, e por conta disso o pensamento de estar preso ao medo da rejeição permeou a minha vida por um longo tempo. Assim, a escrita de si, ou ainda, a escrita “do eu” presente nesta dissertação foi também o meio pelo qual pude discutir questões muito sensíveis e dolorosas no que tange a minha existência.

Lancri (2002, p. 19) nos diz que o artista pesquisador, para além do campo conceitual, vai trabalhar também no domínio do sensível. A partir desta ótica, a fim de uma complementação, trago uma concepção de Tessler (2002) que, para mim, traduziu o processo de escrita desta dissertação: “coloque o dedo na ferida aberta”. A autora complementa de forma contundente:

Lá, onde há sensibilidade, carne ou nervo exposto, há também possibilidade de construção de um novo corpo. Um indicativo aparece no campo das dúvidas. O índice aponta um detalhe na constelação das hipóteses. Olhe este ponto, siga esta ou aquela direção. Assim, através da pesquisa sistemática, científica, podemos chegar à cicatriz, costurando os fragmentos de um complexo processo de criação (TESSLER, 2002, p. 106).

É nesta costura, presentificada também de forma literal em meus processos criativos, que esta dissertação, que também é vida, se desenvolve. Quanto aos métodos propriamente ditos, Marques e Satriano (2017, p. 372) nos apontam que a metodologia autobiográfica compreende o uso de texto verbal e não verbal. Da

mesma forma, as autoras apontam que um dos principais procedimentos geradores de fontes para um trabalho com esta abordagem é o registro (2017, p. 378). Dessa forma, as discussões e reflexões podem surgir a partir de registros de escrita, como cartas e bilhetes; registros de imagem como fotografia e gravação de vídeo; ou mesmo gravações de voz. Ainda no que consiste o uso de texto não verbal, o método propõe também a análise de desenhos ou outros meios de expressão artística do sujeito autor, que os estuda ao mesmo tempo em que ele próprio é estudado.

Para este trabalho utilizei predominantemente os registros de desenho, que foi o meio o qual eu recorrentemente utilizei para melhor me expressar, e o registro de escrita, onde ao escrever os fatos que influenciaram a minha vida, esta escrita propiciou a existência do presente texto. A respeito da pertinência do ato de escrever, Kátia Mota (2013, p. 50) nos diz que há uma potencialidade na escrita, no sentido em que a partir dela conseguimos (re)organizar e (re)tomar nossas ações. Além disso, nos diz que a escrita pode estimular o pensamento. Maria Celeste Wanner, professora e pesquisadora brasileira, complementa esta ideia ao elaborar o conceito de *autobiografia intencional*, no qual ela aponta que, através da escrita de si, o artista “busca materializar suas memórias, experiências de vida, vivências e identidade” (WANNER, 2007, p. 56). A autora ainda conclui dizendo que “Através do método autobiográfico, a reconstituição de um passado [percurso de vida], o indivíduo é levado a exercer reflexões, ficando mais em contato do seu consciente, quer seja no plano individual, quer seja no coletivo” (ibid.).

Apesar de o método tratar da escrita de si, este vem acompanhado de uma pesquisa bibliográfica para que as discussões aqui propostas encontrem apoio e fundamento em autores cujas perspectivas corroboram com as reflexões que proponho enquanto artista pesquisador. Isto nos leva a pensar noutra característica presente tanto na pesquisa em arte, conforme Lancri (2002, p. 20), como no método autobiográfico, que é um processo de vaivém no qual, apesar de estarmos “dentro” da pesquisa, é preciso também estabelecer “uma distância crítica de si para si. [...] um distanciamento de si para consigo mesmo”.

Se o desvio pelo outro abre o acesso a si mesmo, se permite, por objetivação progressiva, o acesso ao objeto de estudo que cada um escolheu para si na intimidade solitária de seu pequeno monte de segredos, trata-se sobretudo, no fim das contas, de se desafiar, de

desdenhar o segredo e de tratar "a si mesmo como um outro"
(LANCRI, 2002, p. 21).

A partir desta colocação, atento-me a uma expressão que é substancial nesta pesquisa: *pequeno monte de segredos*. Segredo. Como artista, neste trabalho evoco e revelo meus segredos. Entro e saio de mim para encontrar no meu íntimo a matéria que dá origem a um processo criativo, mas ao mesmo tempo, e com o auxílio de um vasto aporte teórico, busco contemplar uma reflexão que possa ressoar naqueles que eventualmente vierem a ler estas páginas.



CAPÍTULO II - PUPA

*“Eu estou aqui.
Quero que me ouça,
quero que me leia.
Sou uma crisálida de papel e caneta.
Sou um livro casulo.
Me abra. Me sinta. Me conheça.
Escrevo porque me dói,
escrevo porque me cura,
escrevo para que minha alma se liberte,
seja leve.
E leve consigo um amor tão imenso como o céu.
É lá onde está Deus.
Tu, que me fizeste da terra, me fez semente.
E eu, pequeno e potente, nasço.
A claridade me acolhe e me aquece.
Eu me descobro. Eu me amo.
Tal qual uma flor que se ergue, olho para o alto, e rogo:
Não apague a minha luz.
Me veja.
Eu estou aqui”³.*

³ Texto autoral.

2.1 METAMORFOSE: A ANALOGIA PRIMEIRA

A diferença nunca é uma natureza, ela é um destino e uma tarefa. Somos obrigado.a.s a nos tornarmos diferentes, somos obrigado.a.s a nos metamorfosear.

Emanuele Coccia

As questões tratadas neste capítulo se desenvolvem numa conjunção entre arte e vida. Consiste numa abordagem teórico-prática na qual são apresentadas obras que emergem a partir da minha experiência enquanto homem homossexual cuja vida esteve permeada pela repressão. Discorro, além disso, sobre como este percurso acadêmico influenciou na assunção da minha homossexualidade, o que resultou na presente dissertação. Busco refletir sobre aspectos de produções anteriores (apresentadas no capítulo um), bem como as ideias que geraram novas obras.

O ponto de início dessa discussão surge a partir do fato de eu ser uma pessoa que cresceu num meio bastante religioso e conservador, logo, abordar a sexualidade foi sempre um tabu, e na grande maioria das vezes, seguindo a opinião do meio, se tornou um assunto proibido, ou ao menos, considerado extremamente inapropriado. Assim, durante boa parte da vida me vi impedido de desenvolver laços afetivos e explorar o que seria sentir desejo ou atração por outra pessoa, sabendo que esta seria do mesmo sexo que o meu.

Todavia, antes de adentrar nas questões próprias da sexualidade e da repressão dos homossexuais, faremos uma breve analogia com um processo já manifestado no capítulo um, que é a metamorfose. Aqui daremos o sentido da utilização desse processo como metáfora e proposição poética do trabalho, tendo em vista a vivência reclusa por ser homossexual como propulsor norteador.

O processo de metamorfose, a princípio, é uma temática amplamente aprofundada na área das ciências biológicas, principalmente se se levar em consideração a variedade de seres que experimentam esse intrigante estado de mudança. Segundo o Dicionário Online de Português⁴ a metamorfose pode ser

⁴ Dicio, Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/metamorfose/>.

entendida sob duas distintas acepções: “*transformação pela qual passam alguns animais que, no decorrer do seu processo de desenvolvimento, resulta numa forma e numa estrutura completamente diferentes das iniciais*”, ou “*alteração de personalidade, modo de pensar, aparência, caráter*”. Para o filósofo e escritor italiano Emanuele Coccia, a metamorfose tem a seguinte definição:

Chamamos de metamorfose essa dupla evidência: cada ser vivo é em si mesmo uma pluralidade de formas – simultaneamente presentes e sucessivas –, mas cada uma dessas formas não existe de maneira verdadeiramente autônoma, separada, pois cada qual se define em continuidade imediata com uma infinidade de outras, antes e depois dela mesma. A metamorfose é, a um só tempo, a força que permite a todos os seres vivos espalharem-se simultânea e sucessivamente por várias formas e o sopro que permite às formas conectarem-se entre si, passarem de uma para outra (2020, p. 20).

Para o autor, a metamorfose é um processo inerente à própria vida. Mesmo antes do nascimento, todos os seres vivos experimentam esse processo, permitindo que a vida se desenvolva sob múltiplas formas e que no decorrer desse percurso se estabeleçam conexões entre os mais variados seres, devido o que o autor classifica como uma força capaz de propagar a vida, múltipla e ao mesmo tempo una, onde a morte não é o fim, mas apenas uma etapa do processo. Considerando essas colocações, para além de um sentido biológico, a metamorfose é uma extensa fonte de interpretações.

Ao inserir, então, este pensamento no campo das artes, a metamorfose pode ser investigada de diferentes maneiras, sejam conceituais, sejam materiais, e o trabalho aqui retratado faz parte de um percurso de criação que envolve ambas as questões. Num primeiro sentido pode ser encarada como um aspecto do próprio fazer artístico, onde os materiais se metamorfoseiam nas mãos do artista. Noutro ponto de vista a metamorfose pode ser trabalhada de modo metafórico, e nesta característica encontra-se a subjetividade de cada artista em particular, pois cada um terá a metamorfose como algo distinto pra si.

Destarte, conforme introduzido no capítulo um, a produção deste trabalho se dá na construção de uma obra/vestimenta que abrange a relação entre o fazer do design de moda e o fazer artístico, o que contempla o elo entre desenho, tecido, corpo e as formas de apresentação dessa obra vestível. Decido permanecer tendo a metamorfose como metáfora justamente por se tratar de um trajeto que envolve momentos de nascimento, recolhimento, aprisionamento, ruptura e liberdade, tal

como a minha vida sendo homossexual. Para a autora Edith Modesto (2015), é muito comum um homossexual fazer associações da sua existência com espaços fechados. Um exemplo que confirma esse fato é que a assunção da sexualidade LGBTQIA+⁵ é denominada como “saída do armário”. Santos (2008) nos explana essa expressão ao afirmar que

O vocábulo inglês *closet* originou-se do latim *clausum*, particípio presente do verbo *claudere*, que significa “fechar” e tem outros significados antes de se referir ao homoerotismo. Designa [...] um lugar reservado ou privado onde se tem conversações secretas ou um local para guardar objetos valiosos. Assim, representa o particular em oposição ao coletivo; o escondido em oposição ao que está descoberto; o pessoal em oposição ao social. Nesse sentido, a expressão *to come out of the closet* (“sair do armário” ou “*Coming Out*”) diz respeito ao fato de o sujeito homossexual assumir plenamente a sua homossexualidade em todas as suas relações (familiar, escolar, profissional, amigos e estranhos) (FERREIRA apud SANTOS, 2008, p. 41).

Neste mesmo raciocínio, é muito comum no imaginário popular a associação da imagem de que um homossexual ao se assumir equivale à saída da borboleta do seu casulo. Portanto, é neste sentido que as fases deste processo de metamorfose se tornam o mote da minha produção artística que reflete a minha própria vida e perpassa por cada etapa, do ovo a borboleta em sua plena transformação.

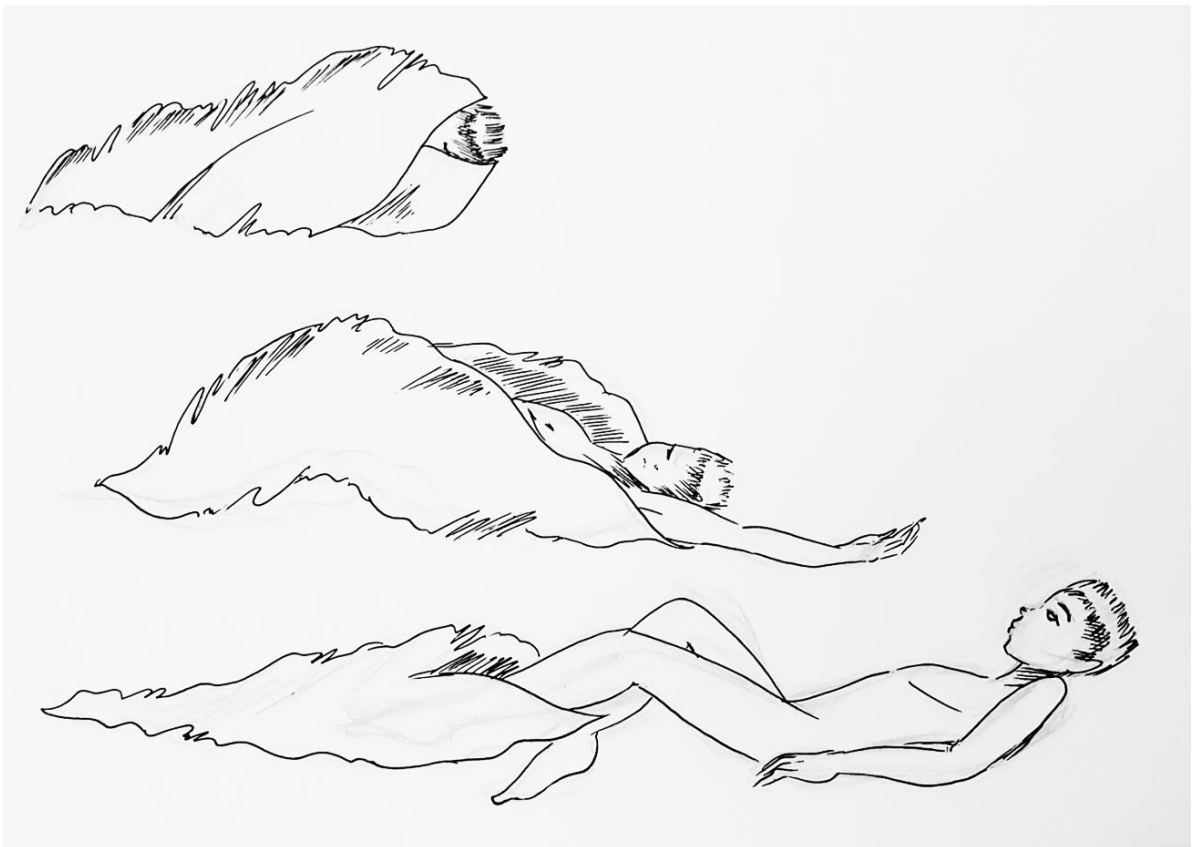
Nesta abordagem metafórica, a metamorfose é um processo que pode gerar medo, dado que é um percurso de transformação. “Transformamos o mundo até o esqueleto e, no entanto, tal mudança nos paralisa: nós nos recusamos a acompanhá-lo por uma mudança em nós mesmos” (COCCIA, 2020, p. 61). O novo sempre gera anseio. Assim, há um temor pelo que se é e também pelo que há de se tornar. Teme-se pela visão que os outros têm de si durante a fase anterior, e como serão os olhares sobre este novo ser. Há sempre o questionamento: “haverá aceitação?” “haverá rejeição?”.

⁵ Sigla utilizada no movimento para se referir a lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, *queers*, intersexuais, assexuais e outras possibilidades de orientação sexual e identidade de gênero).

O medo é uma paixão de objeto, mesmo quando esse objeto é indefinível. Nesse caso, o medo aparece acompanhado por uma gama de sentimentos, como a “inquietude”, a “ansiedade”, a “angústia.” O medo se instala em torno de uma representação prospectiva, isto é, daquilo que virá no futuro e já temos ideia do que pode ser (MODESTO, 2015, p. 108).

Podemos encontrar um exemplo deste medo da rejeição a este novo ser no livro “A Metamorfose”, do escritor Franz Kafka. Ao ser metamorfoseado de ser humano para um inseto, o personagem Gregor Samsa passa a enfrentar a repulsa das pessoas ao seu redor, principalmente de sua própria família. A partir desse momento, Gregor Samsa passa a se recolher cada vez mais, e aqui consideramos diferentes casulos: o do seu próprio corpo, do seu quarto, da angústia, da tristeza. Poderíamos pensar que ao final ele se encontrou no eterno casulo da morte, apesar de que, considerando algumas outras perspectivas, como a do autor Emanuele Coccia, esta pode ser uma etapa de transmutação, uma transfiguração mais do que o final da jornada, e torna-se assim um fenômeno contínuo. É preciso enxergar, pois, a metamorfose como uma potência transcendente do ser (figura 28).

Figura 28. Metamorfose



Fonte: Ilustração autoral.

Assim, estabeleço a analogia com este fenômeno principalmente em decorrência da sua fase casular que, embora se caracterize como um momento de transformação, traz também o símbolo da instância do aprisionamento, da reclusão, da repressão a que os homossexuais são sujeitos, e como somos condicionados a confinar nossos sentimentos e desejos até que tenhamos coragem o suficiente para libertá-los.

2.2 HOMOSSEXUALIDADE E REPRESSÃO

Numa sociedade onde a heterossexualidade é o padrão que se tem como “aprovado”, minha vida enquanto homossexual, assim como para a maioria dos LGBTQIA+, esteve sempre permeada por instabilidades emocionais e psicológicas, o que deu origem a muitas limitações em diversos níveis, principalmente nas relações de afeto. Posto que involuntariamente absorvemos muitas noções e preconceitos que nos são colocados e impostos diariamente, nós “interiorizamos aquilo que os outros nos atribuem de tal forma que se torna algo nosso. A tendência é nós nos predicarmos coisas que os outros nos atribuem” (CIAMPA apud BUSIN, 2008, p. 50). Por esse motivo, a visão padronizada heteronormativa influencia e aliena por muito tempo a opinião de indivíduos sobre os outros, mas também sobre si mesmos, interferindo na construção de identidades e expressões das mesmas.

Sendo assim, todo esse cenário que é construído desde que nascemos nos acompanha por todas as etapas da vida. Para a sociedade, estabelecemos um contrato fictício de relações heterossexuais, e a quebra desse contrato gera escândalo e horror. Essas reações negativas contribuem com a opressão a que os homossexuais estão sujeitos, o que gera o medo de se relacionar com outras pessoas, porque das experiências vividas, das palavras ouvidas e do preconceito percebido surge um bloqueio de nível inter e intrapessoal, propulsor de uma vida reclusa.

Numa observação histórica, compreende-se que os seres humanos “são dotados de corpos sexuados e as práticas sexuais obedecem a regras, exigências naturais e cerimônias humanas” (CHAUÍ, 1984, p. 9). Essas regras que abarcam condições, permissões e proibições são internalizadas, como supracitado, e

interferem na construção da percepção que os indivíduos têm de si. Além disso, constata-se que esta ideia de repressão da sexualidade, num panorama mais amplo, acompanha as sociedades há muito tempo. Aqui damos ênfase no Ocidente, onde a partir da fundamentação no ideal judaico-cristão, os “prazeres da carne” ou quaisquer de suas referências eram condenados. Assim, os indivíduos e seus corpos, suas paixões e seus afetos se tornam restringidos.

O Ocidente, de um modo geral, avaliou-o [o corpo] a partir de preconceitos morais, estéticos, ideológicos e filosóficos, comprometendo o enunciado de sua natureza inapreensível. Para tal, contribuíram a condenação judaico-cristã da carne, a permanência do idealismo platônico e a rejeição da sensibilidade, em proveito das coisas do espírito (VILLAÇA, 2016, p. 56).

Segue-se com este ideal conservador sobre a sexualidade por muito tempo, o que, conforme Chauí (1984, p. 14), contribuiu para que até mesmo as noções conceituais de sexualidade sejam consideradas bastante recentes, datadas do século XIX. Apesar disso, mesmo que atualmente este assunto seja tratado abertamente em alguns âmbitos, é possível perceber muitos tabus e acepções equivocadas, e até mesmo proposições preconceituosas em diversos aspectos, o que, conforme a autora, revela que a repressão sexual não diminuiu, mas apenas mudou de face. Outra questão que se levanta acerca da chamada repressão sexual é em relação à própria homossexualidade. Compreendemos que o diferencial da repressão sexual é que ela se dá de forma muito mais intensa em relação aos homossexuais, se comparados aos heterossexuais.

Assim que começam a aflorar os desejos com relação à sexualidade, adolescentes e jovens heterossexuais têm mais facilidade em lidar com a questão, não têm a necessidade de se assumir ou esperar a aceitação de outrem, enquanto os homossexuais enfrentam inúmeros dilemas e são constantemente estigmatizados. Dessa forma, manifesta-se uma pressão psicológica tão intensa que faz com que o processo de viver a sexualidade seja algo doloroso, tanto em questão desta vivência ser às escondidas, ou até mesmo que esta seja inexistente. Para Santos (2008, p. 40), “adolescentes de doze a quinze anos muitas vezes reprimem ou suprimem seus sentimentos e desejos porque percebem o preconceito nas atitudes dos pais e amigos em relação aos sujeitos gays”.

Logo, temos margem para o seguinte questionamento: se realmente houve um avanço nos debates quanto às relações homoafetivas e as pessoas estão livres

para viverem suas vidas, com direito às suas paixões, sentimentos e afetividades, por que a maioria dos homossexuais ainda sente a necessidade de se privar desses direitos, e se podam sob tantas condições? A própria necessidade de se fazer esse questionamento nos incita a pensar que ainda existem mecanismos que trabalham em favor de uma sociedade exclusivamente heteronormativa, onde apenas as relações heterossexuais devem ser reconhecidas e aceitas.

Esse ato de indivíduos homossexuais se podarem quanto à vivência da sua sexualidade revela que os avanços sociais em relação ao respeito à liberdade alheia, ao respeito à diversidade de orientação sexual, ou a diminuição do preconceito podem estar apenas nos discursos. A realidade se mostra contrária quando partimos para as ações. A vista disso, LGBTQIA+ continuam a assimilar as noções repressivas sobre si, que continuam sendo legitimadas por diferentes agentes formadores de opinião - termo empregado por Edith Modesto (2015) -, o que conseqüentemente aliena, cerceia incontáveis vidas, e interioriza uma falta de amor próprio na medida em que são rotulados como fora do padrão, “anormais”. E mesmo dentro dessas rotulações podemos perceber que esses mecanismos diferem e caracterizam os homossexuais de acordo o seu comportamento e maneira de ser.

A figura do “viado”, o safado, imoral, pecador, doente, viciado, assim como a figura do gay, o mais inteligente, sensível, criativo, educado, bom filho, são estereótipos construídos semioticamente. Eles se reforçam na proporção do uso que se fazem deles, papéis em que os agentes de opinião - religiosos, professores, pesquisadores, militantes, médicos, psicólogos, jornalistas, artistas, desportistas - e o reforço da mídia são determinantes (MODESTO, 2015, p. 14).

Busin (2008, p. 53) corrobora com essa visão ao afirmar que essa forma de rotulação endossa o preconceito que “deforma e estreita a margem real de alternativa do indivíduo”. Assim, essa classificação faz com que os LGBTQIA+ limitem seus interesses, seus gostos e resguardem-se de quaisquer atitudes que os possam levar a sofrer mais preconceito. Dessa forma, há uma tentativa de se adequar ao que for mais parecido como um heterossexual. Com relação ao homem gay, é internalizado o desejo de se afastar de tudo o que esteja ligado à feminilidade, e mesmo dentro da comunidade LGBTQIA+ esse pensamento se perpetua, pois se tornou algo involuntariamente enraizado. Neste sentido,

[...] a repressão não é apenas uma imposição exterior que despenca sobre nós, mas também um fenômeno sutil de interiorização das proibições e interdições externas (e, conseqüentemente, também das

permissões) que se convertem em proibições e interdições (e permissões) internas, vividas por nós sob a forma do desagrado, da inconveniência, da vergonha [...], do sofrimento e da dor (e dos sentimentos contrários a estes, no caso da obediência ao permitido) (CHAUI, 1984, p. 13).

Cria-se então, conforme pensamento de Edith Modesto (2015), o “objeto valor do ser heterossexual”, e eu acrescento o “parecer heterossexual”, pois o que foge disso se torna motivo de preconceito e, conseqüentemente, rejeição e exclusão. Assim, os LGBTQIA+ são enclausurados, “encasulados” pelo medo e, na maioria das vezes, são sujeitos a viver de disfarces até que tenham coragem de romper com esse cenário.

Nossos sentimentos poderão ser disfarçados, ocultados ou dissimulados desde que percebidos ou sentidos como incompatíveis com as normas, os valores e as regras de nossa sociedade. Costuma-se dizer que a repressão perfeita é aquela que já não é sentida como tal, isto é, aquela que se realiza como auto-repressão graças à interiorização dos códigos de permissão, proibição e punição de nossa sociedade (CHAUI, 1984, p. 13).

Nesta conjuntura, onde o homossexual sofre a repressão de si mesmo e dos outros, a vida como homem gay é cercada por inúmeras questões e fases. Cada fase se constitui de sentimentos mistos, que perpassam pelo medo, apreensão, vergonha, receios, omissões, sentimentos de “dever ser” algo que não “pode ser” (MODESTO, 2015), até a falsa sensação de segurança ao manter uma imagem que agrade as normas sociais, em detrimento de uma felicidade verdadeira.

A partir dessas considerações, se faz necessário pensar, pois, quais são os agentes de opinião que continuam a validar essas acepções retrógradas que, apesar dos avanços nas discussões das pautas quanto à homossexualidade, continuam a privar tantos LGBTQIA+ de uma vivência digna de seus amores, ou até mesmo de outras experiências as quais queiram experimentar sem serem julgados e condenados, fazendo com que os mesmos se fechem em diferentes invólucros, estes a qual neste trabalho chamo de casulos. Por conseguinte, entraremos no campo das analogias e das metáforas que compõem a poética do trabalho. Aprisionamento, silêncio, escuridão, ruptura e luz se tornam ideias recorrentes dentro da poética, percurso traçado rumo à liberdade, uma busca pelo “ser de verdade”.

2.3 CASULOS

Quando decidi analisar a ideia do casulo no percurso atual do trabalho, já que o vinha investigando com outras proposições, desta vez me propus a investigar os diferentes dispositivos que servem como as tramas e urdumes que constroem o casulo social da reclusão do homossexual. Isto posto, considero então a existência desses diferentes casulos, meios redutores, aprisionadores, que se originam e se configuram de diferentes maneiras. São esses invólucros que fazem parte da metamorfose do homossexual e suscitam àqueles que estão presos a vontade de romper, de sair.

A figura do homossexual na nossa sociedade é construída por operações de seleção e investimento semântico dos traços diferenciais, escolhidos entre outros possíveis, a partir de trocas entre sujeitos ou trocas coletivas, vivenciadas no dia a dia, em casa, no trabalho, nas escolas, nas igrejas, através de fofocas, de piadas contadas nos bares etc., com a ajuda das mídias [...] (MODESTO, 2015, p. 185).

É em meio a esses diferentes cenários que a repressão toma forma. Determino neste trabalho, pois, principalmente com base em minha própria experiência, dois agentes que são determinantes na vida de um homossexual: religião e família.

a) O Casulo Religioso

O primeiro e um dos principais (senão o principal) casulos que influenciam negativamente a vida reclusa dos homossexuais é o meio religioso. É um fato histórico que o poder da religião exerce uma enorme influência na construção social dos indivíduos, desde os séculos passados. A igreja, como agente modelador de muitas configurações sociais torna-se um espaço limitador em muitas questões pessoais dos indivíduos, sendo a sexualidade um desses objetos que sofre interferências. E embora haja uma diversidade de religiões cristãs, ambas compartilham do mesmo discurso quanto à homossexualidade. Enfatizo o fato da minha vivência se dar no Brasil, um país bastante religioso, e aqui faço um recorte do catolicismo, denominação religiosa com maior número de fiéis (conforme censo do IBGE, 2010) e a qual cresci inserido.

A respeito da homossexualidade, o catecismo da igreja católica⁶ a introduz como uma depravação grave, uma “tendência desordenada” e que não deve ser aprovada. Mas isto não significa que só o catolicismo tenha essa visão.

Como algumas concepções da moral cristã são frontalmente desfavoráveis à homossexualidade, que é geralmente condenada, as pessoas homossexuais brasileiras, independentemente de seu credo, estão impregnadas - como quase todas as suas relações interpessoais - por esse ideário [...] reforçando - e sacralizando - os estigmas e os estereótipos relativos à homossexualidade já existentes (BUSIN, 2008, p. 25).

O discurso propagado na igreja baseia-se em passagens bíblicas que são constantemente utilizadas nas “pregações” para orientar os fieis a viver uma vida de acordo o esperado das “sagradas escrituras”. A respeito da sexualidade usam-se versículos que falam da preservação da castidade, e enfatizam as consequências ruins para aqueles que não a respeitam. Além disso, são recorrentes as passagens do livro do Gênesis, quando na “criação do mundo” são feitos o homem e a mulher, e cujo objetivo é a reprodução e o povoamento da Terra. Esse ideal de que a sexualidade deve ser explorada apenas para fins reprodutivos também está enraizado no ideário popular religioso e suscita a discussão das relações homoafetivas. Assim, consideramos que a relação da igreja com a homossexualidade é de repulsa desde o fundamento da fé cristã, já que os religiosos afirmam que a bíblia trata como pecado a relação entre pessoas do mesmo sexo. Tendo em vista que o “criador” fez um homem e uma mulher, o que foge desse modelo é considerado uma aberração, como assiduamente colocam alguns religiosos mais conservadores.

Há passagens específicas que os religiosos afirmam ser sobre a homossexualidade, mesmo que esta palavra não seja mencionada, pois o termo “homossexual” só foi criado em 1868 (Cf. SANTOS, 2008, p. 81). Assim, religiosos se apoiam num contexto histórico cultural delimitado e beneficiam-se com o fato das traduções recentes da bíblia acrescentarem palavras novas cujo sentido é alterado, e o fazem apenas para respaldar o preconceito. Uma das passagens mais conhecidas encontra-se no livro do Levítico, capítulo 18, versículo 22, no qual diz

⁶ Catecismo da Igreja Católica, terceira parte, capítulo segundo, parágrafo 2357. Informação extraída dos arquivos do site www.vatican.va.

“não te deitarás com um homem, como se fosse mulher; isso é uma abominação”⁷, e este trecho é constantemente utilizado na condenação dos homens homossexuais. Foi possível observar também que nessas passagens bíblicas não se faz referência à homossexualidade feminina, pois os versículos sempre se referem a questões relacionadas à sexualidade dos homens. E mais uma vez, há a diminuição daquilo que possa aludir ao feminino.

Quando trazemos todo este aparato escrito e que vem sendo legitimado há tempos como uma ferramenta de controle sobre as sociedades, é incontestável o quanto esses ideais se tornam perigosos para a mentalidade de tantas pessoas que percebem a sua homossexualidade desde uma idade bastante jovem e crescem assimilando, segundo a igreja, a condenação como destino final, o que soa como algo aterrorizante, já que é o medo de todo cristão receber a condenação de Deus. A consequência é que este medo influencia negativamente na percepção que os homossexuais têm sobre si, o que gera uma necessidade de viverem escondidos a fim de evitar o confronto com tudo aquilo que foram ensinados, mesmo indo de encontro a sua individualidade e a busca pela felicidade.

b) O Casulo Familiar

O seio familiar é também um dos principais fatores geradores da reclusão dos homossexuais. Quando se vive numa família fortemente enraizada em conceitos religiosos, tudo gira em torno dos dogmas da igreja. Aqui podemos entender que religião e família são dois âmbitos relacionados. As relações familiares perpassam por diferentes situações de condicionamento, obrigações e certos deveres que, as vistas da sociedade, devem ser adotados por serem a norma ou o “normal”. Uma dessas normas, pois, é a heteronormatividade.

O fato de a família, do ponto de vista que se considera tradicional (pai, mãe e filhos), estar num dos principais pilares da religiosidade cristã, ocasiona a ideia de que uma configuração que seja diferente acaba por gerar ações de rejeição. Modesto (2015) avalia a relação de mães heterossexuais e filhos homossexuais, e analisa como essa relação se desenvolve num percurso que envolve auto aceitação

⁷ Tradução bíblica na versão Ave-Maria.

e a “saída do armário” por parte dos filhos, e o percurso de aceitação (ou não) das mães. Ao analisar discursos de pessoas com características diferentes (tais como idade, localidade, classe social), a autora notou algumas similaridades, sendo a principal delas a dificuldade da aceitação familiar, e na maioria dos casos tendo a mãe como agente principal.

Numa observação inicial, a princípio a família é idealizada como o lugar da acolhida, da receptividade, do amor e do carinho. Porém, dado o contrato social fictício no qual todos “devem” ser heterossexuais, as famílias desenvolvem um bloqueio relacional quando descobrem a homossexualidade dos filhos. Esse bloqueio, ainda sob a análise de Modesto (2015), gera ações de preconceito e rejeição, que implicam ações de não-benquerença e de malquerença. A família passa então a ser uma redoma, cujo objetivo é a transformação do filho homossexual em heterossexual, a fim de recuperar o objeto-valor que fora perdido. Para tanto, os pais privam os filhos de sua liberdade, restringem as relações de amizade, limitam ou extinguem o acesso a redes sociais em meios tecnológicos, exercem meios de controle e pressão psicológica sobre os filhos homossexuais por terem rompido com suas expectativas de uma vida como héteros.

Estes são alguns exemplos onde as ações de rejeição e malquerença se configuram em níveis iniciais, considerados de menor intensidade, mas há famílias onde os sentimentos de rejeição são mais elevados e chegam a se concretizar de forma física, a exemplificar os casos onde há agressão por parte dos pais (ou outros parentes) contra o filho homossexual. Assim, percebe-se que a família, instância onde muitos idealizam como um lugar seguro e de apoio, pode se tornar um lugar de tortura, o que nos permite voltar ao dilema de prisão ou proteção, pois ao mesmo tempo em que se sente que este seja um lugar seguro, ainda assim há o medo iminente da rejeição. Uma pessoa que se descobre homossexual já enfrenta muitos desafios com a autoaceitação, justamente em decorrência do medo da reação familiar. Assim, muitos preferem viver dentro do seu casulo e se privam de uma vida onde a felicidade deveria ser o objeto-valor mais importante.

Dentro do processo de aceitação familiar, uma personagem figura como peça principal: a mãe. Além de passarem pelo desafio de aceitar-se e assumir-se para si e para os outros, conforme Modesto (2015, p. 56) o percurso mais importante é o de alcançar a aceitação por parte das mães. A mãe é tida como uma pessoa a qual nunca devemos decepcionar ou fazer chorar, pois foi a geradora da vida e por esse

motivo devemos tudo a elas. Por conseguinte, quando um filho se percebe homossexual, este começa a travar conflitos constantes, dado o medo de perder o amor da mãe por não cumprir com a expectativa da heterossexualidade.

No percurso dos filhos, além de eles serem privados de ser heterossexuais, orientação sexual que a maioria dos mais jovens diz que preferiria, eles temem perder o “amor incondicional” de suas mães, um valor muito importante para eles, também produto de um contrato simulado. Saber que suas mães não os aceitam como homossexuais, ou sentem dificuldade de aceitação, desencadeia nos filhos paixões complexas relacionadas com a decepção fiduciária e com o descontentamento pela perda do objeto-valor “amor incondicional” de suas mães (MODESTO, 2015, p. 152).

Assim, nos é apresentado um conflito de dupla direção entre mães e filhos. As mães se revoltam com os filhos por não seguirem a norma social heteronormativa, e os filhos são frustrados ao perceberem que o amor da mãe não é incondicional como se supunha. Por esse motivo, a falta de acolhimento dentro da família faz com que muitos jovens LGBTQIA+ sejam expulsos de casa ou saiam por conta própria, por não aguentarem a pressão de viver sob constante julgamento e rejeição por parte daqueles que supostamente deveriam lhe amar.

2.4 CRISÁLIDA

[...] a lagarta ‘uma vez que atinge o tamanho desejado, transforma-se em ovo perfeito, e, parando de se mexer, torna-se um ser em potência’.

Emanuele Coccia

Após estas reflexões e fundamentado na ideia de que as roupas são uma arte feita através de linhas e agulhas, que se põe sobre o corpo e que ao mesmo tempo em que o cobre, revela-o e denuncia a sua existência, meus trabalhos mais recentes, desenvolvidos durante o mestrado, mantém esta mesma base conceitual e consequentemente prática. Como artista pesquisador mantenho a minha téttrade composta por arte, corpo, roupa conceitual e sexualidade, com o aspecto conceitual da metamorfose sendo a essência das produções.

Alguns artistas já trabalharam a temática da metamorfose com poéticas diversas especificamente na sua fase casular e, apesar da proposta conceitual estar

embasada numa motivação diferente, faço uma ligação com as minhas investigações. O primeiro exemplo que trago é a artista brasileira Rosana Paulino. Sua obra mais relacional a este trabalho é “Tecelãs” (figura 29), voltada a pautas históricas raciais e com forte ênfase na mulher negra, onde ela nos apresenta mulheres que tecem casulos em volta de si e renascem.

Figura 29. Tecelãs, Rosana Paulino, 2003



Fonte: rosanapaulino.com.br.

Outro trabalho que encontrei relação, já no campo da performance, é o trabalho da artista, também brasileira, Ana Luisa Santos. Em “Crisálida” (figura 30) a artista aborda as questões de libertação das amarras sociais e o quanto a saída deste aprisionamento deixa marcas no corpo. Envolta numa corda de sisal, a proposta da ação é que com o movimento do corpo, pouco a pouco a performer saia do seu recolhimento e se torne um corpo marcado, porém, livre.

Figura 30. Crisálida, Ana Luisa Santos, 2012



Fonte: anasantosnovo.com.

Ainda no campo da performance, a temática casular se apresenta no trabalho de outras duas artistas. Bea Camacho é uma artista visual filipina cujos trabalhos também envolvem vídeo e instalação. Em “Enclose” (figuras 31 e 32), a artista tece um casulo em volta de si numa performance de 11 horas ininterruptas de duração. Quanto ao objetivo de sua obra, nas palavras de Bea⁸, esta pretende refletir sobre experiências de isolamento e separação, em suas formas física, mental e emocional.

Figuras 31 e 32. Enclose, Bea Camacho, 2005



Fonte: ocula.com.

⁸ Entrevista disponível em: <https://www.neatorama.com/2014/02/23/Crocheted-Cocoon/>.

Outra artista que lidou com a tecelagem casular é Mehtap Baydu. A artista turca tem um trabalho intensamente voltado às discussões de gênero, política e religião. Trago aqui uma das suas obras apresentadas no *Museu Schwules* (o “Museu Gay”) na Alemanha. Ocorrida no ano de 2017, a exposição intitulada “*ğ - the soft g*” trouxe trabalhos de diferentes artistas que levantam as questões da comunidade *queer*⁹ alemã e turca. Mehtap Baydu apresentou sua performance “Cocoon” de 2015 (figura 33), na qual após fotografar uma série de homens do seu cotidiano, pedia-lhes em troca a sua camisa. Baydu transformou essas camisas em finas tiras e com elas teceu também uma vestimenta casular em volta de seu corpo, desaparecendo por completo. A performance durou 17 dias. Ao discutir as funções biológicas e simbólicas do casulo, a artista evoca o questionamento da dualidade entre proteção e aprisionamento, e manifesta a resistência dos corpos *queer* diante do controle das normas impostas por aqueles considerados o padrão, a saber os homens dos quais ela conseguiu a matéria que constituiu seu casulo.

Figura 33. Cocoon, Mehtap Baydu, 2015

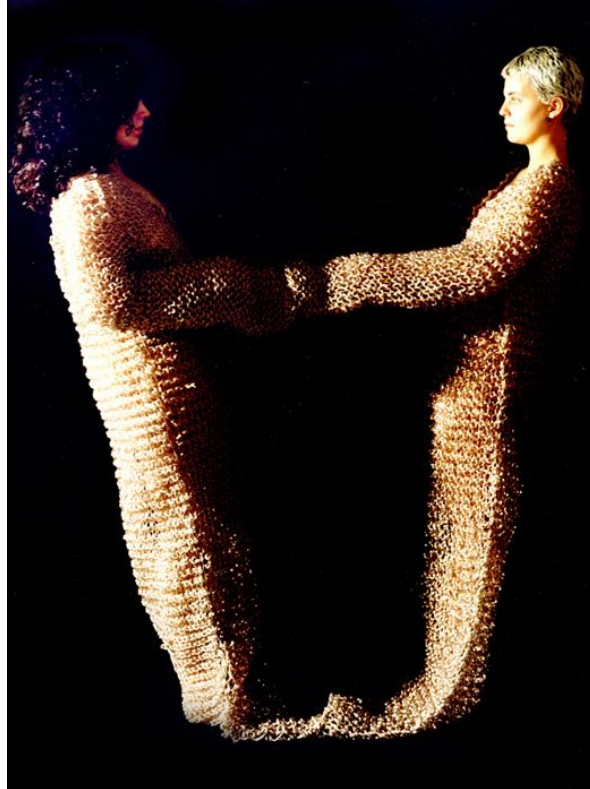


Fonte: mehtapbaydu.com.

⁹ *Queer*: antigamente foi uma expressão usada de forma pejorativa para denominar algo estranho. Com o tempo, o termo foi apropriado pela comunidade LGBTQIA+ para designar todas as pessoas que não se encaixam na heteronormatividade.

Ao se tratar deste processo de tecelagem, tão característico da construção casular, há que se mencionar também o trabalho da artista espanhola Maribel Domènech. Sua relevância como referencial para esta pesquisa se dá essencialmente na ligação arte/vestimenta que se traduz em suas obras vestíveis, como observado em *Dependência*, de 1997 (figura 34).

Figura 34. Dependência, Maribel Domènech, 1997



Fonte: museari.com.

Em ambos os trabalhos pode-se perceber a importância do corpo, seja ele real, seja moldado mimeticamente. A partir deste ponto faço também outra relação com o meu trabalho, o qual apresentarei posteriormente (no capítulo 3), onde a presença do corpo é a base norteadora. Dentro do casulo há um corpo. É este o corpo que sofre com as incisões sociais, que deseja ardentemente se tornar livre.

Como dito anteriormente, meu processo artístico já teve seu início com um trabalho de moda, sendo este o equivalente ao que considero o estágio inicial do processo de transformação, o “ovo”, ou ainda a fase lagarta. Como este é um processo contínuo, dentro do mestrado em artes visuais ele tem sua sequência e passa a representar, por sua vez, a fase “casular” da metamorfose. Quando produzi a coleção “O Voo”, pontapé inicial desta reflexão, devo salientar que esta apresentou

uma visão de mundo mais ampla, como explanada no capítulo anterior, já que, numa tentativa de fugir de uma produção que soasse autobiográfica, onde ainda vivia “às escondidas”, busquei tratar mais o coletivo da humanidade do que um indivíduo específico, no caso, a minha própria pessoa.

Num fôlego de coragem, após períodos intensos de autorreflexão, de idas profundas para dentro de mim mesmo, a produção dentro do mestrado, por sua vez, se volta especificamente para a minha individualidade, num processo de autoconhecimento e da afirmação da homossexualidade. Através de uma percepção pessoal e de uma tentativa de reconhecer o que já vinha se mostrando desde o início das reflexões, apesar da negação ser constante, a busca por uma mudança e pela liberdade se revelou uma forte vontade minha. Para alguém que teve sua orientação sexual reprimida, a metáfora da metamorfose em sua fase casular passou a refletir o estado de espírito angustiante e ansioso em que eu me encontrava, e torna a fase crisálida a imagem que melhor representa este momento de vida.

Num primeiro momento, entretanto, investigo a ambiguidade desta fase crisálida. Na biologia, a crisálida se encontra dentro do casulo. É um período de preparação. É um período de inércia, onde há pouco movimento ou nenhum, um período que antecede a ruptura, mas até lá muita coisa acontece. Até o momento da saída, o que resta é ficar ali, *imerso no silêncio*, à espera. Esta espera, por sua vez, pode proporcionar um momento de reflexão, é preciso se auto perceber ali dentro, poder se conhecer, voltar para si mesmo enquanto um ser que, embora se sinta confortável, sofre mudanças e dali a algum tempo não poderá mais ficar preso ali dentro, haverá a necessidade de sair, pois aquele lugar que foi o espaço de transformação não poderá abrigar o novo “ser”. Do contrário, por que terá sido válido passar por todo esse processo?

Assim, é imprescindível que esse momento sirva realmente como um estágio de descobrimento, de aceitação dessas mudanças, de aceitação do seu novo ser. É preciso reconhecer que você realmente está ali, sem negar a sua evolução. “Sou eu que estou aqui dentro”, esse pensamento é o primeiro passo para se buscar uma libertação. Qual o som que sai do meu casulo? O que ele diz? O que eu estou dizendo? São perguntas a serem efetuadas durante esse processo, em que nós mesmos, a cada instante, tentamos responder.

O primeiro passo a se entender, pois, é como este casulo é construído. Para isso, recorreremos mais uma vez à biologia. É preciso compreender que este fato se dá por meio do processo de tecelagem. São tramas que aos poucos vão envolvendo a lagarta até que ela se encontre totalmente no interior dessa casca. Partindo desse princípio, este período de aprisionamento pode ser encarado sob duas visões distintas (como introduzido no capítulo um), pois como aponta Chauí (1984, p. 12-13) “há uma duplicidade [...]: indicam um procedimento psíquico ou interior a um sujeito individual e um conjunto de procedimentos sociais, institucionais, exteriores ao indivíduo”. Assim, a primeira acepção é de que este casulo é uma construção pessoal. Como na biologia os casulos são tecidos pelas próprias lagartas, este movimento dá margem para se fazer uma analogia com o medo do mundo externo, o que faz com que queiramos nos esconder da realidade do mundo.

É a partir daí que surge um sentido de ambiguidade do casulo, onde neste movimento de tecer o casulo em volta de si começa a surgir a impressão de conforto e segurança. É muito mais seguro permanecer escondido, não se mostrar para o outro, pelas inseguranças, pelo medo de não aceitarem o seu novo e verdadeiro ser. Assim, a imagem que temos é de que estaremos sempre protegidos dentro desse invólucro, recolhidos com nós mesmos, separados da realidade externa. Para Modesto (2015), baseada em diversos depoimentos de pessoas homossexuais, essa figura de espaços fechados e escuros são recorrentes, além disso, trazem “traços sensoriais visuais e táteis de espacialidade [...] sem contato com o mundo exterior” (p. 92), bastante simbólicos.

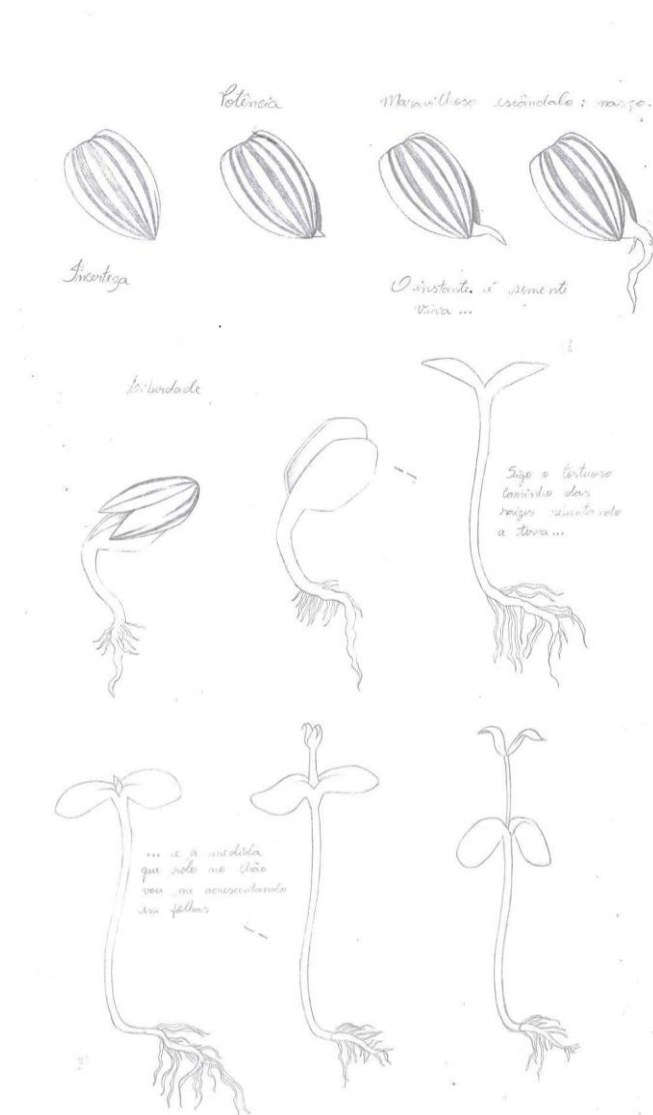
Há que se reconhecer também que este momento é o momento de descobrir a potencialidade existente na sua mudança. Romper com o aprisionamento revelará a sua potência em evoluir, pois uma grande ruptura requer grande coragem. Dada a realidade de enorme repressão em que um homossexual se encontra, cada passo em direção a liberdade vem carregado de enormes esforços e, assim, vamos descobrindo as potencialidades existentes em nós. Coccia nos apresenta uma belíssima colocação acerca da potencialidade existente na transformação da vida encontrada dentro do casulo, pois segundo ele “todo eu é um casulo” (COCCIA, 2020, p. 98), e ele nos diz ainda que

Todo eu é um ovo - e nós somos um eu somente porque guardamos em nós essa potência metamórfica da qual todo ovo é a expressão. [...] A metamorfose é, acima de tudo, essa potência de todo ser vivo

de chocar em seu seio a capacidade de fazer variar a vida que o
 anima (2020, p. 80).

Dentro do percurso do mestrado, a noção de invólucros e rupturas se fez
 presente desde o início. A primeira percepção se deu sob a orientação da artista
 visual e Prof. Dra. Viga Gordilho, quando um dos exercícios da disciplina
 Documentos de Percurso foi observar o rompimento e o florescer de uma semente
 (figura 35). A reflexão levou a produção de uma série de ilustrações e de 3
 pequenas vestimentas fundamentados na ideia de casulo (figuras 36 e 37).

Figura 35. Sementes



Fonte: Ilustrações autorais.

Figura 36. Crisálida, croquis



Fonte: Ilustrações autorais.

Figura 37. Crisálida, em exposição, 2019



Fonte: Acervo do autor.

Note-se que ao escolher as bonecas femininas para estarem dentro do casulo, percebo que ainda à época eu buscava fugir de qualquer associação que pudesse ser feita a mim, de forma que evitei usar bonecos masculinos. E isto está atrelado à outra forma de construção casular, a qual é feita de forma extrínseca a nós. Considero, pois, a influência familiar que ainda atuava fortemente sobre mim, e por esse motivo, produzir uma obra em que eu me revelasse, era uma experiência dolorosa em dois sentidos. Doía pensar em ser descoberto, ao mesmo tempo em que doía não poder colocar a minha verdade.

É por essa razão que a metamorfose é frequentemente tão dolorosa. As metamorfoses são os dias onde tudo se parece com violência: aqueles em que os golpes que afligimos a nós mesmos parecem mais duros que os que o mundo pode nos enviar. Nós somos fechados, e no entanto tudo dói (COCCIA, 2020, p. 87).

Neste trabalho, para além da conceitualidade, pude refletir sobre a materialidade artística. Utilizando fibras naturais a partir do algodão, houve o processo de tecelagem do próprio tecido que viria a compor uma das vestimentas. Noutra, o processo de encasulamento também se deu de forma manual, onde com movimentos circulares dos fios, a vestimenta foi sendo construída em volta do corpo da boneca, agregando também materiais extraídos da natureza, como folhas, gravetos, e outros resíduos naturais, tal como é feito pelas lagartas no processo biológico. Por fim, o outro modelo foi a construção de uma vestimenta casular com tecido industrial de modo a indicar as circunstâncias externas já existentes e que também nos envolvem diariamente.

2.5 ALMA

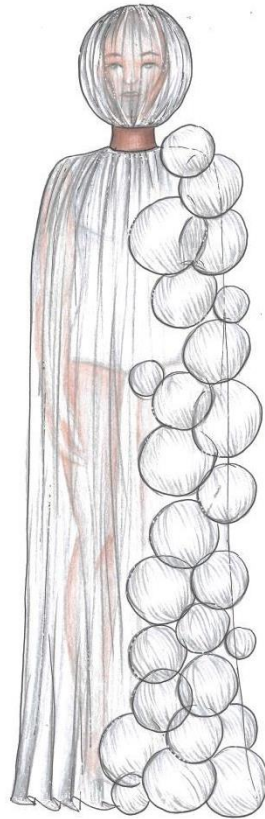
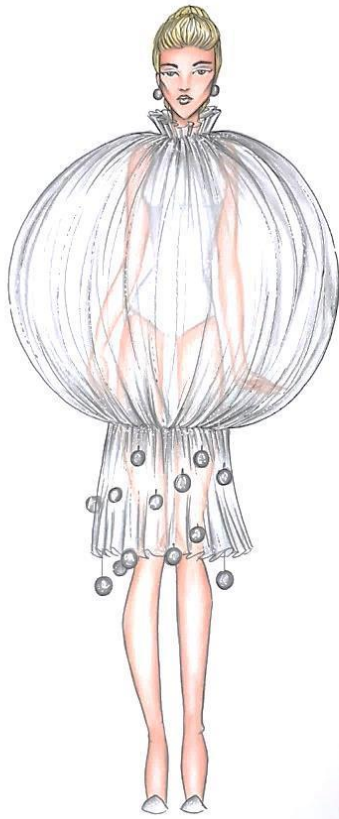
“Do mesmo modo que um céu sereno não é suscetível de uma claridade ainda mais viva quando, de tanto ser varrido pelos ventos, reveste-se de um esplendor sem sombras, assim também o homem que vela por seu corpo e por sua alma [...] para construir por meio de ambos a trama de sua felicidade, encontra-se num estado perfeito e no auge de seus desejos, do momento que sua alma está sem agitação e seu corpo sem sofrimento”.

Sêneca

Dando continuidade ao percurso do mestrado, passo cada vez mais a buscar o aspecto da ruptura, etapa considerada como conclusiva do processo de metamorfose. Porém, ainda neste respectivo momento, me faltava coragem para dar tamanho passo. Por esse motivo, me limitava a fugir de qualquer referência que soasse autobiográfica. Como homossexual não assumido, acabava por me limitar a utilizar figuras femininas, a fim de mascarar minhas reais intenções e desviar quaisquer analogias que pudessem ser feitas a mim. Ainda assim, o desejo latente de me libertar desses invólucros me fez olhar cada vez mais para dentro de mim, num processo de auto reconhecimento como verdadeiro motivo dos trabalhos. É neste sentido que começo a introduzir figuras masculinas, que dão origem ao trabalho “Alma”, desenvolvido como pintura sobre tecido de algodão cru.

No início do desenvolvimento desta obra eu estava num ponto bastante reflexivo em minha vida e numa busca constante de me sentir em paz comigo mesmo, no qual o maior objetivo era retirar um peso que há tempos me impossibilitavam de ir além. O primeiro passo, então, foi traduzir esses sentimentos para o papel. Passei então a representar esses casulos/invólucros não de forma totalmente fechada, mas utilizando a transparência como elemento principal (figuras 38 a 43). Este fato suscitou a reflexão desse aspecto da translucidez e a denotação do corpo que se encontrava dentro desse invólucro. Foucault (2019, p. 75) nos diz que não podemos ver os sofrimentos causados pelas doenças da alma, diferente dos sofrimentos do corpo, que são perceptíveis. Mas aos poucos eu queria que me vissem. Pude perceber, então, que inconscientemente estava dando sinais em demonstrar que algo havia ali dentro e que desejava ser visto. Esta vontade de querer ser visto já indicava um sentimento de reafirmação de minha existência, uma vontade de dizer “sou eu quem está aqui”.

Figuras 38, 39, 40 e 41. Alma, 2019



Fonte: Ilustrações autorais.

Figuras 42 e 43. Alma, 2019



Fonte: Ilustrações autorais.

Figura 44. Alma, em exposição



Fonte: Acervo do autor.

Quando propus o título “Alma” estive pensando especificamente no plano do espírito, no mundo interior, que é onde os meus conflitos maiores sempre aconteceram. Meu objetivo sempre foi viver a verdade, e alcançar a leveza da alma, para então ser capaz de lidar com os problemas exteriores. Para Foucault “alguém que conseguiu, finalmente, ter acesso a si próprio é, para si, um objeto de prazer” (2019, p. 85). E foi isto que sempre almejei: conhecer a mim mesmo, cuidar de mim, viver a paz que é existir sendo quem sou, sem pesos, sem máscaras, transparente.

2.6 PONTO DE RUPTURA

No decorrer da minha jornada como homossexual sempre me vi cercado de ansiedade, medos e angústias. Como gay que cresceu no âmbito religioso, pude perpassar pelas fases do medo da condenação divina e o medo da condenação humana por parte das outras pessoas. Quando criança e ainda no início da adolescência, sempre fui uma pessoa bastante relacionada com diferentes grupos e movimentos religiosos, e onde quer que eu estivesse presente, me sentia como indigno de estar ali, quando na minha percepção, meus amigos heterossexuais prestavam um serviço mais digno que o meu. E assim, buscava constantemente o perdão de Deus por ser quem eu era, e pensava em como a minha família era infeliz em me ter.

No entanto, à medida que eu entrava na adolescência e adquiria uma consciência mais profunda a respeito da minha sexualidade, houve um processo de aceitação de forma bastante positiva por parte de mim mesmo. Um grande passo eu já havia dado, levando em consideração que muitos LGBTQIA+ não conseguem se aceitar. Também passei a não absorver quaisquer opiniões negativas que pudesse ouvir sobre ser gay, e a partir de então, a minha única preocupação era me assumir a minha família, cujo núcleo é formado por minha mãe e minha irmã.

Levaram-me 22 anos para que eu pudesse encontrar a coragem necessária para contar àqueles ao meu redor sobre a minha orientação sexual, meus desejos e anseios. Foram anos de intensa espera e preparação que se intensificaram significativamente no ano de 2020. Cabe aqui apresentar o contexto histórico no

qual estávamos inseridos, porque creio ter um papel extremamente relevante para a assunção da minha homossexualidade.

No final do ano de 2019 começaram a circular nos noticiários ao redor do mundo informações a respeito de um vírus que apresentava risco mortal para os seres humanos. No ano de 2020 a humanidade se deparou com uma pandemia que se espalhou por todo o globo. O SARS-CoV-2, Covid-19 ou Coronavírus, dado o seu alto risco de contaminação e letalidade, mudou a conjuntura mundial e a humanidade se viu impedida de sair às ruas. Foi preciso que as pessoas se recolhessem em suas casas, a fim de preservarem a vida.

É nesse contexto de recolhimento que reconheço o peso que esse momento teve com relação a minha jornada. Mesmo em meio à pandemia e com aulas presenciais suspensas, continuei dando seguimento à pesquisa do mestrado. Porém, com o passar dos dias as notícias sobre a pandemia tiveram um peso no meu psicológico, e foram constantes os momentos de ansiedade, medo, preocupação e uma forte sensação de incerteza. Houve a necessidade constante de conciliar todos esses sentimentos com uma produção acadêmica que eu já havia dado início. E nesta condição, onde eu estava recolhido em casa, mergulhado em escrita e leituras, passei a me refugiar mais ainda em pensamentos e a cuidar de mim mesmo.

Ao analisar o que eu já havia escrito e a minha produção artística até o momento, após muitas situações de introspecção, o maior desejo foi colocar a minha verdade ao que estava sendo desenvolvido. A cada vez que eu olhava para as vestimentas casuais, as sementes que floresceram, o corpo que quis ser visto, pude confirmar o que estava ali se mostrando todo esse tempo. E a resposta era eu, sempre fui eu quem estive nesse longo aprisionamento de amarras invisíveis. As raízes prendiam os meus pés, e os pesos me atraíam ao chão. Em consequência dessa percepção decidi não mais negar o que era verdade. E foi a partir de então que a minha homossexualidade tornou-se um tópico central desta dissertação, e esta mesma dissertação foi o motivo que fez com que eu me assumisse à minha família.

No meu recolhimento, decidi escrever a minha vida, e a consequência disso foi que eu passei a viver o que escrevia. E assim, o dia 30 de julho de 2020 é a data a qual eu considero o ponto de ruptura da minha metamorfose, quando finalmente o casulo se rompe. O resultado de toda essa trajetória me pôs em muitos estados de

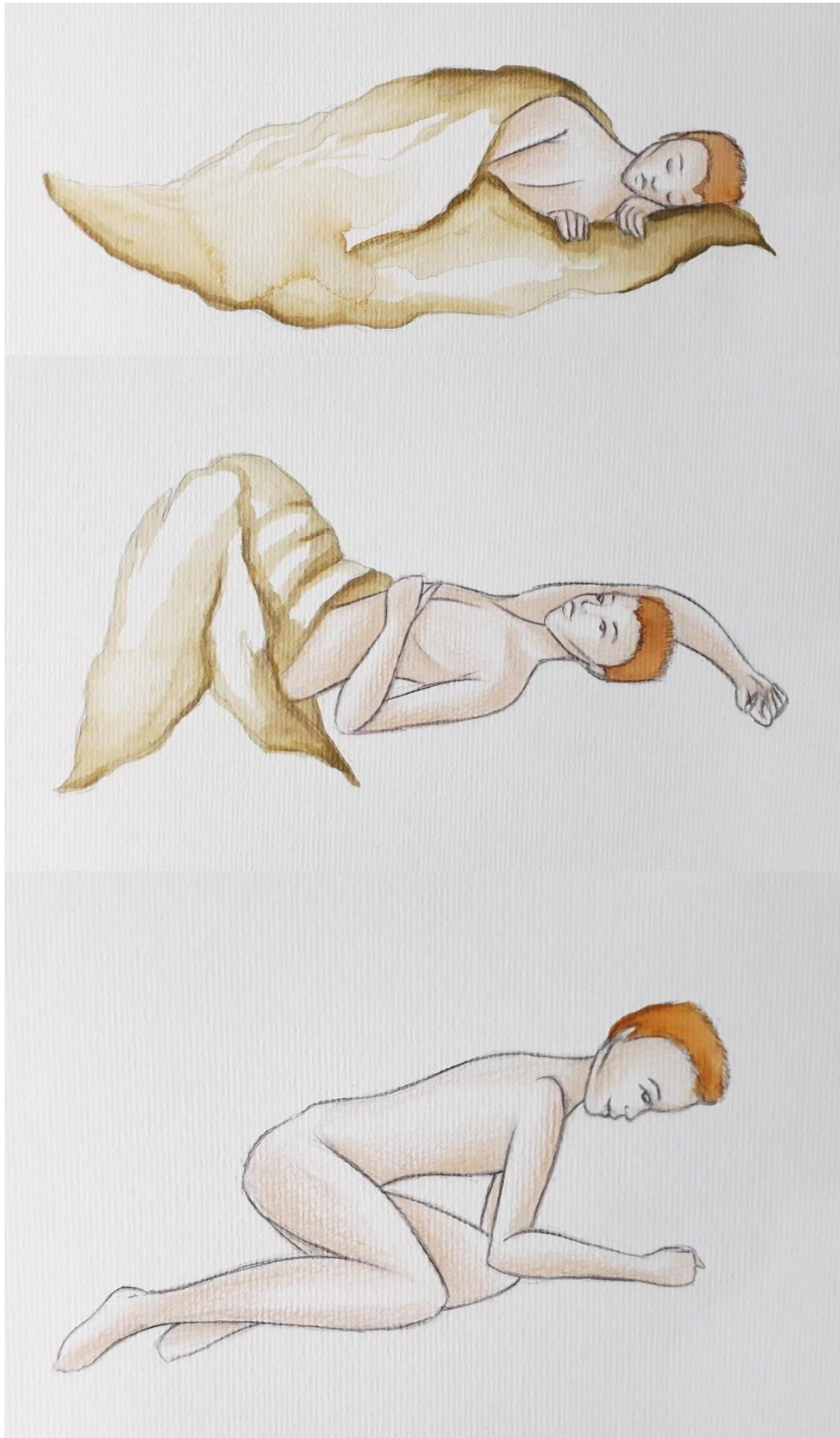
espírito diferentes. A reação da minha mãe, como eu já havia previsto, foi de total reprovação. Houve um longo choro de tristeza por parte dela.

Minha irmã afirmou que em seu coração já sabia. Houve um longo choro de emoção e admiração. Em meio a este vasto repertório de emoções e recepções eu também chorei. Não foi um choro de tristeza, muito menos de arrependimento. Minhas lágrimas foram puramente de alívio. E finalmente alcancei um estado de leveza que há muito buscava. As noites que antes eram permeadas de inquietude agora passaram a ser preenchidas de sonhos. Por um tempo tive a sensação de estar me assumindo muito tarde, mas como disse Epicuro, “Nunca é demasiado cedo nem demasiado tarde para ocupar-se com a própria alma” (apud FOUCAULT, 2019, p. 63).

2.7 MEU LIVRO CASULO

Segui transformando a minha longa experiência em arte, e a partir disso nasce o “Meu Livro Casulo”. Este livro de artista nasceu como fruto de uma disciplina bastante oportuna para o momento em que eu estava vivendo. O nome da disciplina rapidamente me prendeu a atenção: Gestos artísticos em tempos de crise. Comecei então, por meio desta proposição, a pensar qual seria o meu gesto em meio ao caos em que me encontrava, tendo que lidar com a rejeição de alguém que amo ao mesmo tempo em que prosseguir em busca de felicidade plena. O primeiro gesto foi “desprender para ser” (figuras 45, 46 e 47). Neste ponto da minha vida comecei realmente a me desprender das ideias, preconceitos e projeções de outras pessoas, já que passei anos buscando a aprovação por algo irreal.

Figuras 45, 46 e 47. “Desprendimento”, aquarela com água de chuva



Fonte: Acervo do autor.

Figura 48. Mesa de processos, 2020

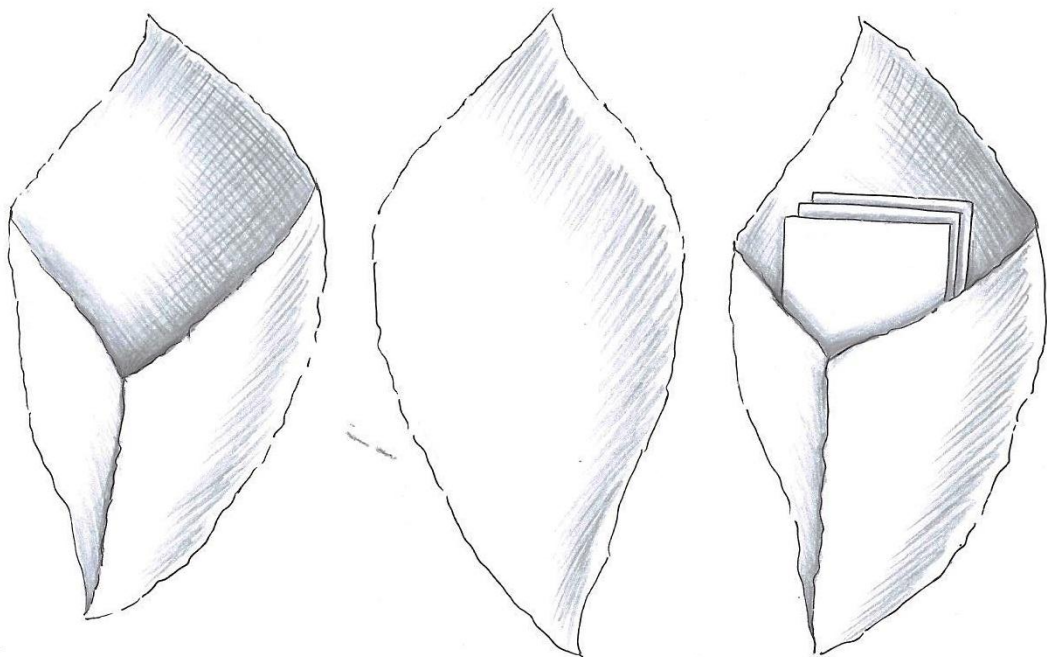


Fonte: Acervo do autor.

As ilustrações anteriormente mostradas têm um significado bastante forte para o trabalho, pois foram aquareladas com água de chuva. A chuva que parece lágrima, que cai do céu, lugar onde ficam as asas. No decorrer da produção do trabalho meu gesto se tornou “tecer o futuro”. Resolvi tecer minha história, não como a lagarta que tece um casulo fechado, mas um casulo aberto, e cuja abertura permite o espectador olhar o seu interior, e ao que esteve dentro permitiu a saída. Mas engana-se quem pensa que o casulo ficou vazio. Dentro dele restaram vestígios. Nele eu guardei palavras, guardei pensamentos que me mantiveram vivo e que me motivaram a sair, alguns vindos de outras pessoas, outros sempre estiveram comigo. São palavras brancas que aparecem sobre a transparência do papel vegetal, e que qualquer pessoa pode ter acesso. O livro foi elaborado também a partir de um tecido feito em tear manual, com fios de algodão. No período de desenvolvimento do livro casulo me perguntei o que queria que estivesse em seu

interior. Por um momento pensei em colocar as palavras e as opiniões que me encasularam. Mas após refletir por mais tempo, decidi me apegar ao que me manteve vivo e ao que me permitiu o rompimento. Assim, “Meu Livro Casulo” (figuras 49 a 53) é também um manual simbólico de sobrevivência, para que assim como eu, outros LGBTQIA+ encontrem força e inspiração para alçar voos antes inimagináveis.

Figura 49. Croqui do livro casulo, 2020



Fonte: Ilustração autoral.

Figuras 50, 51, 52 e 53. Meu Livro Casulo, 2020



Fonte: Acervo do autor.

Assim, entre revelações, chuvas, lágrimas e sonhos, continuei a tecer minha história. Todo este trajeto percorrido até aqui suscitou várias reflexões e ecoou fortemente em mim, de modo que passei a revisitar pontos importantes da minha vida, minhas características pessoais, influências e como tudo se metamorfoseou e se converteu em meus trabalhos. Conseqüentemente, os casulos, sejam eles em livro ou vestimenta, visíveis ou invisíveis, reforçaram a relação arte/vida a que me encontrei. Por isso, construir casulos, vivê-los e rompê-los tornou-se a essência dos meus processos criativos.



CAPÍTULO III – IMAGO

*“Meu coração nasceu com asas.
Tão vermelhas quanto se possa ser.
Cor de sangue, cor de fogo, cor da vida.
A vida mutante que não se contém e não se detém.
Metamorfose. Tão intensa, tão necessária.
Tão dolorosa e tão bonita.
A crisálida corpo transcende.
A Imago alma ascende.
Meu coração nasceu com asas.
Feitas do tecido singular da existência.
Dia após dia, tecendo o fio da sobrevivência.
No desejo visceral de que a vida nunca acabe.
Como uma moira que foge do seu encargo, corto o fio.
Abandono o casulo. Mas não é o fim.
Inalo a nova esperança que sopra em minha face
e impulsiona o voo.
Meu coração nasceu com asas.
Só precisou de tempo
para que o mundo visse.
E que maravilhoso escândalo quando viram.
Que maravilhoso escândalo fui.
Um maravilhoso escândalo eu sou,
porque meu coração nasceu com asas”¹⁰.*

¹⁰ Texto autoral.

3.1 VESTIMENTA PERFORMÁTICA

Nem os animais e nem os deuses possuem roupas. A roupa é um elemento propriamente humano.

Emanuele Coccia

Neste capítulo procuro estabelecer um alinhavo, tanto quanto for possível, às tessituras até aqui realizadas, já que a construção do conhecimento se desdobra numa tecelagem maravilhosa e infindável. Portanto, algumas considerações são decisórias para que se possa atingir este objetivo. A primeira delas diz respeito à elucidação do resultado prático desta pesquisa. Realizar um trabalho artístico num terreno híbrido entre arte e moda é um trajeto que faz suscitar inúmeros questionamentos, sendo um destes a respeito de saber identificar ou até mesmo nomear o que é o meu trabalho, haja vista a sua existência no meio de tantos entrecruzamentos e linguagens tangenciais. Como introduzido nos capítulos anteriores, o presente trabalho surge como parte específica do campo da moda. Não obstante, compreendemos que moda é um conceito extremamente amplo e complexo, e por esse motivo, meu trabalho prático foi caracterizado formalmente e inicialmente como “roupa”.

Com o passar do tempo e os desdobramentos da pesquisa, ao ponto da sua inserção numa pós-graduação no campo das artes visuais, a produção que eu constantemente apresentava adquiria uma nova acepção. Esta havia se tornado “objeto de arte”. A partir dessas observações tornou-se de sumo interesse a busca por um termo que melhor abrangesse os trabalhos produzidos. A priori, o primeiro entendimento consiste em ressaltar o fato de que o trabalho se enquadra nos dois campos, arte e moda, logo, não posso fazer objeções que excluam um ou outro. Por esse motivo, considero que a roupa que criei é simultaneamente um objeto artístico e vice-versa. E aqui, para entrelaçarmos os campos da arte e da moda, consideramos que ambos se inserem num contexto em comum, que é o da artisticidade.

Compreendemos, a partir de Pareyson (1993), que toda atividade humana dispõe de um nível de artisticidade. Para o autor, esta particularidade se apresenta a partir de toda operosidade humana e da capacidade de se produzirem modos de fazer. Diz-se também de uma capacidade inventiva e formativa. Esta formatividade se dá na medida em que o criador, antes de formar, inventa também um modo de o

fazê-lo. Cidreira (2008) nos auxilia na compreensão de Pareyson, ao considerarmos tanto arte como moda pertencentes à dimensão da artisticidade, já que

Dizer, pois, com Pareyson, que a arte é formatividade, é reconhecer que ela é invenção, sim, mas um tipo de inventividade que floresce no próprio ato de execução, no contato com a matéria prima [...]. O artista produz, assim, concomitantemente, a obra e o seu próprio modo de produzir, ou seja, seu estilo. Nesse sentido, toda atividade em que se dá a produção do seu modo de produção deve ter reconhecida uma qualidade artística, uma artisticidade (CIDREIRA, 2008, p. 7).

Complementa-se ainda que

Todo operar humano tem, inevitavelmente, um lado inventivo e inovador como condição fundamental de toda realização. Para se exercer qualquer atividade é necessário arte, ou seja, toda ação humana, desde as técnicas mais simples até as mais sofisticadas invenções, é um exercício de formatividade, e conseqüentemente, um exercício de arte (NAPOLI, 2008, p. 35).

Neste sentido, pois, podemos atribuir esta singularidade também na construção vestimentar, já que é evidente um exercício de prática artística no processo de criação e elaboração de peças do vestuário. Ainda segundo Pareyson (1993, p. 26), formar significa uma instância onde o artista se põe sob seus “pensamentos, reflexões, atos, costumes, aspirações, afetos, numa palavra todos os infinitos aspectos de sua experiência”. Por conseguinte, todas estas características da artisticidade podem se presentificar tanto na arte como na moda, haja vista tanto artistas como designers e estilistas estabelecem um modo de fazer, de interpretar e manusear a matéria prima, bem como exploram e aprimoram seus conhecimentos e, de forma semelhante, co-nascem e se deixam conduzir pelas suas obras.

Alcançada, então, a noção de que o presente trabalho se instaura no domínio da artisticidade, a fim de melhores esclarecimentos nos é oportuno traçar o caminho percorrido a partir do qual conseguimos arrematar num termo próprio e satisfatório. Inicialmente retornamos aos outros dois conceitos mais abrangentes, que são a base e o princípio de toda a produção. Iniciamos, pois, com o próprio conceito de moda. Com o intuito de evitarmos redundâncias, traremos à luz as considerações já expostas no início desta dissertação (cf. item 1.2.1. Moda e conceito), onde conseguimos estabelecer “moda” como um fenômeno bastante vasto, que vai abranger desde comportamentos e costumes até o vestuário.

Sabendo também da diferenciação entre moda *comercial* e moda *conceitual*, já é possível trazer um recorte mais específico quando elegemos a vertente conceitual como fundamento para a produção deste trabalho. A moda conceito também pode abarcar diversos outros elementos para além do vestuário. Por conseguinte, para darmos maior precisão ao objeto estudado, delimitamos ao termo roupa conceitual, enfatizando que estamos trabalhando com o objeto roupa. É importante ainda reiterarmos a importância deste objeto como elemento imprescindível da vida humana.

Chevalier et al. (2020, p. 1033) nos apontam que a roupa “é um símbolo exterior da atividade espiritual, a forma visível do homem interior”. Esta ótica, aliada a compreensão de uma roupa que tem uma particularidade conceitual, nos faz crer e reafirmar o potencial expressivo e comunicativo da vestimenta. Volvemos ao fato de que, para este trabalho, a roupa serve mais para revelar do que esconder, pois uma roupa, apesar de ser um objeto exterior ao corpo, contempla a realidade essencial e fundamental de quem a usa (ibid., p. 1034). Coccia (2010, p. 76) compartilha deste mesmo pensamento ao afirmar que “aquilo que é mais exterior fala daquilo que é mais interior”, e é por isso que exploramos essa potencialidade. Como ainda nos manifesta o autor, a roupa e o ato do vestir-se se instituem elementos próprios do homem.

Toda roupa satisfaz necessidades naturais precisas, tais como a proteção do frio ou a defesa contra agentes atmosféricos específicos, e responde a exigências culturais. Pode conferir identidade, marcar uma diferença social e espiritual em relação ao resto dos homens, elevar ou rebaixar simbolicamente um indivíduo em relação a todos os outros. Seus efeitos são infinitos. [...] Metafisicamente, a que corresponde o fato do homem poder se vestir? Qual é a sua natureza? Nem os animais e nem os deuses possuem roupas. A roupa é um elemento propriamente humano. [...] uma boa definição do humano seria a de vivente capaz de vestir-se [...]. O homem é o animal que aprendeu a se vestir (COCCIA, 2010, p. 79).

Aqui podemos chegar a um desfecho a respeito da importância da roupa como parte da vida humana, e como peça fundamental deste trabalho tendo como singularidade o seu aspecto artístico conceitual.

Seguindo com o trajeto, de forma semelhante, falar de arte é reconhecer um campo vasto cujas definições são agregativas e se renovam com o passar do tempo. Isto posto, reconhece-se, pois, uma impossibilidade de trabalhar exclusivamente com um conceito tão amplo. É a partir de então que nos direcionamos a dois

movimentos artísticos que irão auxiliar na especificação do objeto do trabalho. Assim, a performance e a *arte têxtil* se tornam dois pontos fundamentais. A performance, como visto no decorrer desta pesquisa, é um pilar essencial do trabalho prático. Além de lidar com o corpo, esse movimento incorpora elementos variados, sendo um deles a própria vestimenta. Por conseguinte, consideremos a dimensão da arte têxtil.

Conforme Basso (2014, p. 24), a arte têxtil compreende “obras produzidas com fibras animais, vegetais ou sintéticas, em fios ou tecidas, através de técnicas diversas como feltragem, tear, trançados, crochê, tricô, costuras, etc.”, sendo que estas obras não têm como foco somente a funcionalidade e não necessitam do suporte do corpo. Ao alinharmos esta arte com tecidos e a performance, haja vista podermos contar com a presença do corpo, chegamos ao conceito de “roupa de artista”. Desenvolvida no século XX, esta ideia refere-se à produção vestimentar que se insere em diferentes movimentos artísticos, tais como escultura, instalação, bem como da própria performance.

Ainda segundo Basso (2014, p. 21), a roupa de artista caracteriza-se como uma obra que tem a roupa como objeto, mas não tem como foco a funcionalidade ou a inovação sazonal, sendo a expressividade como objeto artístico o aspecto principal. Alcançados, então, os conceitos de roupa conceitual e roupa de artista, nos aproximamos cada vez mais da definição própria do nosso trabalho. Ao unirmos estes dois conceitos, chegamos a um terceiro que é o *Wearable Art*, em tradução literal “arte vestível”.

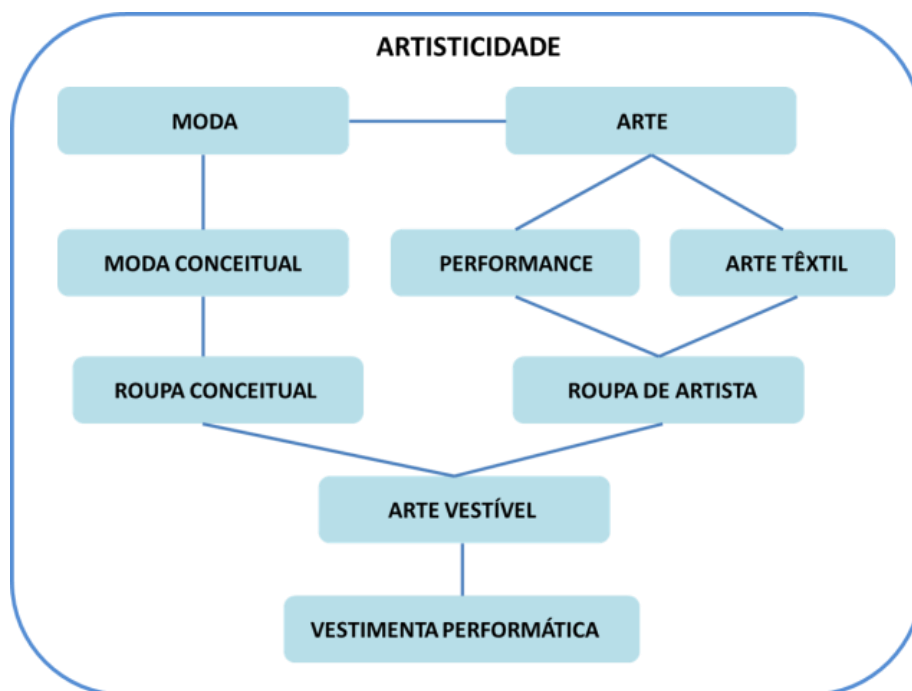
O termo arte vestível é considerado o mais apropriado para as produções vestimentares que hoje coabitam os mesmos espaços com diferentes movimentos artísticos. Para Melissa Leventon (apud BASSO, 2014, p. 23), a arte vestível consiste em roupas que são “tecnicamente, mas não realmente usáveis”, e que podem ser encontradas tanto nas paredes de museus como sobre corpos humanos, e são incrementadas essencialmente nas performances ou desfiles. Martins (2021, p. 9) considera que a arte vestível dilui as fronteiras entre arte e moda, sem reduzir-se a uma ou outra.

Nesse jogo, esses diferentes segmentos são situados e complexificados por suas tensões características ou por justaposições, a fim de oferecer novas dinâmicas para as artes. Em outras palavras, a arte vestível (*wearable art*) busca explorar as potencialidades oferecidas pela fabricação de vestimentas e pelo ato

de vestir-se. Nessa categoria é possível incluir peças para serem exibidas nas paredes de galerias e museus, mas também no corpo [...] bem como podem ser encontradas em obras de performance (MARTINS, 2021, p. 9)

E é este o sentido que buscamos com a produção prática deste trabalho. A partir de todas as considerações supracitadas, já podemos definir de forma mais objetiva e em conformidade com todo este trajeto o termo o qual vamos denominar a produção artística oriunda desta pesquisa (figura 54).

Figura 54. Gráfico do trajeto conceitual



Fonte: Do autor.

Uma condição essencial para não utilizarmos o termo “arte vestível” como conceito final do trabalho é justamente a sua aplicabilidade fora das conexões com o corpo. Longe de menosprezar esta característica, apenas nos é interessante estabelecer uma definição que nos garanta a ênfase da conjunção vestimenta/corpo e o ato de vestir/performar. Sendo assim, chegamos à conclusão de que o presente trabalho artístico, desenvolvido em consonância com o aporte teórico, configura-se como uma “vestimenta performática”. Tal definição nos é satisfatória na medida em que especifica o elemento roupa/vestimenta, cuja particularidade do vestir é substancial, bem como evidencia a propriedade da arte da performance, da qual o corpo é peça fundamental.

3.2 ENTRE FADAS E BORBOLETAS: VOO ATRAVÉS DO IMAGINÁRIO PESSOAL

Antes de apresentar os resultados conclusivos desta pesquisa, nos é interessante evocar o repertório que está impregnado no meu imaginário pessoal, ao ter como fundamento uma metodologia autobiográfica, e como afirma Lancri (2002, p. 25), o imaginário do artista faz parte da pesquisa em artes visuais. De início, faço o recorte temporal do período da infância porque é já a partir daí que vem uma memória mais marcante do meu interesse e fascinação por seres alados. É importante trazer aqui também o fato de que este fascínio por seres que possuem asas não surgiu inicialmente com as borboletas, mas sim, a partir do conhecimento de seres mitológicos.

Assim, considero a mitologia uma parte bastante relevante dentro do meu processo criativo, tanto no que tange o interesse em seres possuidores de asas quanto na questão da metamorfose. O primeiro contato com a mitologia a que me recordo com mais nitidez foi com a criatura “fada” (figura 55). Segundo Chevalier et al. (2020, p. 476), as fadas são um símbolo das “capacidades mágicas da imaginação”, e sendo uma criança com a imaginação demasiado fértil, posso afirmar que esta colocação reverbera como uma verdade plena ao levar em consideração minhas experiências de vida.

Figura 55. Portrait of a Fairy, Sophie Gengembre Anderson, 1869



Fonte: artrianon.com.

Tenho muito vívida em minhas lembranças a primeira vez que vi uma imagem deste ser, e isto ocorreu por volta dos seis ou sete anos de idade. Talvez possa ter visto alguma outra representação desse tipo antes, mas foi neste período citado onde a minha atenção foi capturada e ficou marcada em mim a imagem de uma criatura, aparentemente humana, mas que possuía algo diferente. Possuía asas.

Esta imagem, como fui compreender na medida em que crescia e alcançava maior entendimento dos fatos, era parte do enredo de um dos filmes de animação da *Barbie*¹¹. A imagem de um ser humano com asas ficou para sempre guardada e viva no meu imaginário, e foi a partir de então que me tornei aficionado por seres alados. Por muito tempo as animações produzidas pela empresa criadora da Barbie, a Mattel, com foco nestas maravilhosas criaturas mágicas, foram o alimento da minha imaginação. E a partir de então, dado o fato de que também me interessei pela arte de desenhar desde muito cedo, recordo-me nitidamente das inúmeras tardes quando desenhava estes seres mitológicos pelos quais me encantei.

Com o passar dos anos e à medida que aprendi a ler, passei a investigar mais sobre seres mágicos. Sempre que podia, ia à biblioteca municipal para me debruçar sobre o mundo mitológico das fadas. E foi em decorrência disso que tomei conhecimento de um mundo extremamente rico e, como pude descobrir, cheio de outras criaturas aladas. Foi então que me encantei novamente, desta vez pelos pégasos, pelas esfinges gregas, pelos grifos e pelas harpias, e todas estas criaturas mágicas me fascinaram por suas formas aladas e também por me proporcionarem viajar num mundo tão vasto e extraordinário como o mundo da mitologia.

No decorrer dos anos, este interesse por seres voadores se manteve vivo, o que acabou, por conseguinte, me levando a observar melhor os seres reais com estas características e que eu podia encontrar à minha volta. E foi assim que as borboletas se tornaram um símbolo bastante significativo na minha vida. A princípio, sempre gostei de imaginar que estas pequenas criaturas tivessem um aspecto místico, e que pudessem ser pequenas fadas perambulando de flor em flor. Outras vezes, sempre me ocorria o pensamento de que elas fossem mensageiras e a sua presença era o indicativo de algo. Algo que pude perceber com estas investigações pessoais é que apesar dos pássaros também possuem asas e voarem, estes não

¹¹ Boneca criada em 1959 pela empresa de brinquedos Mattel, e que hoje conta com uma vasta gama de filmes de animação. Informações disponíveis em: <https://corporate.mattel.com/en-us/about/history>.

despertaram meu fascínio, e isso me fez refletir que talvez fosse porque a primeira criatura alada que conheci possuía asas de borboleta e não de pássaros, como os anjos. Ou quem sabe os pássaros estivessem sempre longe, em alturas que julgava muito inalcançáveis para mim. Mas com as borboletas acontecia o contrário, essas sim, apesar de estarem no alto, sempre desciam para perto de mim.

A presença das borboletas na jornada da minha existência também possui um outro contexto que considero bastante marcante. Como já discorrido nos capítulos anteriores, passei um período significativo da minha infância até a juventude como uma pessoa religiosa. Durante muito tempo minha mãe era responsável pelos cuidados com a capela do bairro onde celebrávamos. Nestas idas à capela, para limpeza e outras tarefas, sempre fui acompanhando para auxiliar. Uma das tarefas era cuidar do jardim, repleto das mais diferentes plantas e flores que havia no terreno. Para mim, as mais bonitas eram as rosas vermelhas. Estas me fascinavam pela sua cor e se encontravam em abundância. Assim, eu recolhia as plantas ou flores que estavam murchas ou mortas, buscava manter os canteiros sempre limpos e, por fim, regava tudo para que a vida continuasse a brotar ali.

As imagens mais memoráveis, por mais interessante que possa parecer todo este processo de jardinagem, na verdade eram as imagens do que se seguia após. Sempre que terminava de preparar e cuidar do jardim, começavam a aparecer borboletas de muitas direções. Não sei de onde vinham, mas sempre tive a sensação de que eu estava preparando tudo isso para elas. Na verdade, eu acredito que realmente estava, pois a cada vez que cuidava daquelas flores, eu ficava esperando que as borboletas viessem. E elas vinham. Nas suas diferentes formas, tamanhos e cores, elas sempre vieram. Assim permaneceram até hoje, perambulando pelos jardins da minha mente e, sem dúvidas, do meu coração.

A partir de todas estas experiências, a borboleta se tornou um símbolo o qual se manifestou e se perpetuou nos meus processos de criação. Certamente, foi a partir das características fascinantes deste pequeno inseto que a metamorfose me transpassou e se tornou de forma semelhante um dos elementos de interesse do meu trajeto criativo, não pela sua condição biológica, como já explanado anteriormente, mas sim pela sua potência simbólica.

À medida que me aprofundei nas pesquisas, a mitologia continuou a ressurgir outras vezes. A priori porque, quando produzi os trabalhos de “Crisálida” (cf. capítulo 2.4), destaquei a fase casular do processo de metamorfose. Isto posto, tornou-se

importante também pensar na importância dos fios, já que estes fazem parte essencial desta etapa do processo. Ao refletir sobre os fios que as lagartas usam para tecer o casulo em volta de si, fui arremetido ligeiramente ao mito grego de Ariadne¹². A versão mais comum da história, numa forma sucinta, nos diz que quando o herói Teseu foi ao labirinto para enfrentar o Minotauro, lá conheceu a jovem Ariadne e ambos se apaixonaram. A jovem lhe deu um novelo de fio para que ele, quando derrotasse o monstro, pudesse encontrar o caminho de volta para o seu amor. Tal como Ariadne possuía um fio para não perder o amor de sua vida, dentro do meu processo de criação posso dizer que com os fios que fizeram parte da minha metamorfose, tive como objetivo encontrar a mim mesmo e não perder o amor próprio.

Outro fio simbólico ao qual fui arremetido é o presente no mito das *moiras*¹³. As moiras, também conhecidas como parcas, são três divindades tecelãs que, segundo a mitologia, são responsáveis pela condução da vida de todos os mortais. A primeira é a fiandeira, a segunda é a condutora, responsável pelos altos e baixos da vida, e a terceira, conhecida como a inflexível, é a que corta os fios, ou seja, a responsável pela morte e selamento do destino. Um fato interessante apontado durante a pesquisa decorre da colocação de Chevalier et al. (2020, p. 476), a qual nos diz que as moiras têm estreita relação com as fadas, cujo nome de origem é *Fata*, ou *Fate* em inglês, sendo assim, ambas relacionadas ao destino.

Esta simbologia do fio da vida representa de forma singular o fenômeno da metamorfose, no que consiste um processo majoritariamente considerado linear e que interfere na existência do ser que o experimenta. Mas ao contrário das moiras, que quando cortam o fio encerram a vida, na metamorfose, quando se parte o fio do casulo a vida continua, transformada, e aqui evocamos Coccia (2020) novamente para considerar a metamorfose como uma jornada sem fim, um ciclo eterno de renascimentos.

Mais adiante, durante os processos de pesquisa e estudo me deparo com a história de *Psiquê*, cujos relatos nos contam que foi uma mulher transformada num ser imortal após lutar muito pelo amor. Psiquê é representada imagetivamente como

¹² *Ariadne*. Disponível em: <https://www.greekmythology.com/Myths/Mortals/Ariadne/ariadne.html>. Tradução do autor.

¹³ *The Fates*. Disponível em: https://www.greekmythology.com/Other_Gods/The_Fates/the_fates.html. Tradução do autor.

uma mulher com asas de borboleta (figura 56), tal como as fadas as quais me fascinei.

Figura 56. Psiquê, por J.H. Baker, a partir de Wolf von Hoyer



Fonte: www.britishmuseum.org

Há também uma compreensão de que esta mulher com asas de borboleta é uma representação da alma. A própria palavra Psique, de origem grega *psykhé*, significa alma¹⁴. Para Chevalier et al. (2020, p. 187) Psiquê tem um simbolismo de mesma ordem das borboletas. Para os autores, considerando o aspecto de sua metamorfose, a borboleta representa a passagem, a potência do ovo que culmina na ressurreição, é “a saída do túmulo” (ibid.). A partir destes desdobramentos, foi possível estabelecer conexão com outro conceito, que é o de animal *psicopompo*. Do grego *Psvkhopompos*, este termo significa “condutor das almas dos mortos”¹⁵. Segundo Chevalier et al., diferentes culturas retratam a borboleta como um ícone do mundo espiritual. Para os autores, os astecas a consideravam a própria alma, o sopro vital. Na cultura greco-romana, a alma dos mortos recebia a forma de uma borboleta.

¹⁴ *Dicionário Aulete Digital*. Disponível em: <https://aulete.com.br/psiquê>.

¹⁵ *Dicionário Aulete Digital*. Disponível em: <https://aulete.com.br/psicopompo>.

Na medida em que vou tecendo este trabalho cada ponto se entrelaça a outro de forma intensa e surpreendente. É um vaivém que se confirma no fazer teórico e prático. A cada linha aqui escrita as partes se evocam, se entrecruzam e se alinham. Tudo se conecta e se reaviva. No início dos processos criativos produzi uma obra com o título de “alma”, onde busquei adentrar em questões interiores, relativas ao espírito, na busca da leveza e do voo. Nesta parte do trabalho a alma vem à tona de outras formas. Está nas fadas, que também são moiras, e por sua artisticidade divina regem o destino. O destino da vida que é um sopro, e que ao final se transmuta em borboleta, tal como Psiquê. Uma alma que após lutar intensamente na vida terrena, metamorfoseia-se para voar livre nos ventos da eternidade. É esta a sensação que sempre me seduz: poder voar nas direções que se quer. Uma alma livre. E é assim, nesta vontade de ser livre, que sigo criando minhas próprias possibilidades de direção, construídas através do processo criativo.

3.3 A PERFORMANCE COMO MEDIADOR DA METAMORFOSE E DO ESCÂNDALO

A escolha das linguagens utilizadas na construção prática deste trabalho se deu por meio da afinidade existente entre as diversas características que abarcam a minha formação. Como designer de moda, a vestimenta tem seu lugar. Como artista das roupas, é importante que esta roupa mantenha uma relação com o corpo, e buscando uma forma de alcançar uma plena realização desta vestimenta criada como meio de expressão, a performance encontra a sua função.

Já discorremos sobre o fato da performance se constituir da hibridização de muitos elementos distintos e da sua interposição com os desfiles de moda. Para este trabalho, no entanto, a performance não é um movimento a ser experienciado numa passarela, mas é essencialmente um meio pelo qual as experiências pessoais do artista se externalizam. Ao compreender a metodologia autobiográfica que fundamenta o trabalho e a imersão na vida pessoal, tomo consciência da importância de inserir-me como parte central das performances constituintes da poética dos meus trabalhos, pois como afirma Glusberg (2013, p. 39), quando se

trata das artes que envolvem o corpo é interessante transformar o artista na própria obra.

Para além de ser uma linguagem gerativa e multidisciplinar, Renato Cohen (2004, p. 31) considera a performance como uma linguagem que possui como propriedade um sentido de metamorfose, no que o autor traz a concepção de *work in progress*. Quanto a esta expressão, Cohen considera o cenário da contemporaneidade, onde o mesmo afirma que “num imbricamento intenso entre criador-criatura-obra, a cena dá tessitura às fraturas pós-modernas [...] permeando intensamente as ambiguidades arte/vida” (2004, p. XXIV). Ainda segundo Cohen, o *work in progress* é uma noção que vai valorizar e enfatizar a processualidade na arte, neste caso específico da performance, desde a gênese criativa até a preparação dos performers (2004, p. XXVIII). Para Glusberg (2013, p. 53) “O que interessa primordialmente numa performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final”. Assim, podemos encarar a performance como um conjunto de todos estes fatores, onde o resultado não é somente o ato final apresentado, mas uma junção com todo o processo anterior.

Retomando a visão de Cohen, o autor ainda complementa que dentro do conceito de *work in progress* há inúmeras e variadas influências que irão nutrir, enquanto um “corpo de imagens / sensações”, e gerar o fator criativo deste trabalho em progresso. Assim, o artista da performance irá valorizar todas as etapas do seu processo criativo, que não necessitam de uma ordem específica, já que a cada instante surgem novos elementos e vamos elaborando uma rede de conexões simultâneas e recíprocas, num vaivém que vai gerar uma retroalimentação entre todos os elementos durante os processos, que permite que a concepção da obra vá se metamorfoseando continuamente. Glusberg (2013, p. 58) nos aponta que a performance é também questionamento, além de ser uma proposta artística, e por isso é responsável por instaurar crises nos dogmas sociais já existentes, o que Renato Cohen vai concordar ao afirmar que o discurso da performance é o discurso do radical, da militância (2013, p. 88).

Investigar o próprio corpo, apresenta-lo nu, dedicar-se a observar suas funções íntimas, investigar suas potencialidades sensoriais, seu perfil moral, significa transgredir um dos principais tabus de nossa sociedade, que regula cuidadosamente, por meio de proibição, a distinção entre o corpo e a alma. [...] As performances, como

verdadeiras emergências estéticas, são transgressões dentro de uma cultura em que o corpo, a partir das convenções vigentes, é alienado de si próprio (GLUSBERG, 2013, p. 100).

Isso nos dá embasamento para reafirmar a questão de a arte da performance possuir um caráter subversivo e questionador, e é também por esta sua particularidade que aqui a enunciamos não somente como um mediador da metamorfose, mas também como mediador do escândalo. Maravilhosos escândalos.

3.4 MARAVILHOSO ESCÂNDALO

*Escândalo: Ato que pode induzir outrem a mal, a erro ou a pecado; mau exemplo. Ato que ofende o pudor, os sentimentos religiosos, etc.; vergonha.*¹⁶

Na maioria das definições da palavra *escândalo* encontramos sentidos de algo que rompe com as normas, e aqui neste trabalho são recorrentes as noções de ruptura e rompimento. O meu primeiro contato com a palavra “escândalo” ocorreu logo nos primeiros meses do processo de desenvolvimento desta pesquisa. A primeira vez que o encontrei foi no texto *Água Viva* da escritora Clarice Lispector (1920-1977). Ao observar o rompimento e o florescimento da semente, na disciplina Documentos de Percurso, foi realizada conjuntamente a leitura do texto de Lispector. Por uma casual coincidência, a semente que observei foi uma semente de girassol, flor conhecida por estar muitas vezes voltada para cima. As alturas ali já deram um sinal de aparecimento.

Nesse momento não eram abordadas as questões de sexualidade dentro da pesquisa porque, como eu ainda não havia me assumindo pra minha família ou qualquer outra pessoa, ainda não era um tema que pudesse ser exposto nos meus trabalhos. Apesar de ser algo que já vinha me tocando há algum tempo, eu não sentia segurança para falar abertamente sobre o assunto. E assim segui trabalhando com a temática da metamorfose, dando seguimento às investigações iniciadas anteriormente ao mestrado. No entanto, depois de ler o texto de Clarice Lispector, não consegui esquecer a expressão “maravilhoso escândalo”.

¹⁶ *Dicionário Priberam Online*. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/esc%C3%A2ndalo>>.

A princípio, a expressão cativou a minha atenção porque me soou intensa, e era seguida também de um verbo conjugado: “nasço”. Isto significa que esse maravilhoso escândalo também trazia o nascer, ou até mesmo um renascer. Todas estas contemplações se elevaram em potência na medida em que eu observava a semente se romper e brotarem os ramos a partir daquele pequenino gérmen, na espera que aqueles ramos pudessem crescer e se transformar numa planta grande como o girassol, com raízes profundas e que está sempre em busca da luz, após sair do escuro da semente que a pouco lhe abrigava.

Segui com as produções dentro do mestrado, tocando o tema metamórfico e tratando das questões casulares, até o momento determinante onde a sexualidade, especificamente a homossexualidade, emergiu de forma possante e como uma demanda de urgência acerca da minha vida, pois a maneira que vinha vivendo, eu mesmo encasulado neste casulo-invólucro-semente, não me trazia satisfação e felicidade completas. Ainda faltava algo em minha vida. Assim, decidi quebrar o envoltório que me comprimia. E a partir de então, a expressão “maravilhoso escândalo” encontrou o elo preciso nas indagações advindas dos meus questionamentos de vida e agora, criativos.

Como já explanado nos capítulos anteriores, a minha criação familiar foi pautada na religiosidade, o que tornou a sexualidade um assunto suprimido, impedido, especialmente em se tratando da homossexualidade, o que era condenado, detestado e carregado de outras noções totalmente negativas. No momento em que comecei a escrever sobre a minha orientação sexual e seus dilemas, eu ainda não era abertamente assumido, o que veio ocorrer no meio do trajeto, conforme relato no item 2.6 (p. 73 desta dissertação). E como esperado, *foi um escândalo*. Agora sim, sem dúvidas, a partir deste momento de assunção a expressão se firmou intensamente como o sentido essencial das minhas obras.

Conforme as definições próprias do termo escândalo, este possui uma conectividade muito forte com o rompimento de crenças e está intimamente ligado a questões religiosas. Sendo assim, mais uma vez se evidencia o contexto do meu trabalho por conta da vivência no meio religioso, no qual o fato de me assumir gay se caracteriza como um escândalo. Além disso, lembro-me claramente sobre esta ser uma das preocupações de minha mãe - e minhas próprias, por muito tempo -, “o que as pessoas da igreja vão pensar ou falar?”. Conforme a bíblia Ave-Maria, o escândalo está relacionado a tudo aquilo que induz ao pecado e, por isso, merece

punição. Como se lê no livro de Mateus, capítulo 18, versículo 7: “Ai do mundo por causa dos escândalos! Eles são inevitáveis, mas ai do homem que os causa!”.

Podemos dizer que, de forma unânime, a palavra escândalo é carregada de sentidos puramente e extremamente negativos. Porém, neste trabalho, busco fazer uma apropriação do termo e o adiciono ao lado de outro, “maravilhoso”, que de modo oposto, é uma expressão puramente positiva, algo visto como belo, apreciado, admirável. Aqui se explicita mais uma vez a ideia de dualidade e antagonismo que tantas vezes se pode identificar nos meus trabalhos: preso/livre, claro/escuro, dentro/fora, terra/céu, rastejar/voar, raízes/asas. Assim, eu procuro destituir as atribuições negativas do escândalo que envolve a minha homossexualidade, pois a partir da minha experiência posso afirmar que não há sensação mais maravilhosa do que ser quem se é, de verdade, sem máscaras ou capas.

Além do peso de uma trajetória baseada em mentiras e omissões a partir de uma sexualidade escondida, o que conseqüentemente afetava outras questões, considerava pesado o fato de ter que me revelar à família, por conta do medo das reações de todos. Porém, a partir do momento em que se assume há a sensação sublime de leveza, como se estivesse abandonando um peso que há tempos carregava, mesmo que isso significasse escandalizar. E aqui asseguro que esta foi, indubitavelmente, a melhor decisão que pude tomar em prol de mim mesmo e de uma felicidade mais completa. Foi certamente o escândalo mais maravilhoso que já pude experimentar. E isto diz respeito não somente em agora poder viver e explorar a sexualidade, mas também refletiu em outras instâncias, que antes eu considerava realidades distantes, como estabelecer relações de amizade com outros LGBTQIA+, consumir conteúdo midiático sobre a comunidade, até mesmo ouvir músicas que eu tinha receio. São fatos que podem ser considerados “pequenos”, mas têm um significado imenso para aqueles que lhes são negados.

Ainda hoje, infelizmente, um grande número de pessoas considera a homossexualidade como algo negativo, o que leva ao contínuo julgamento por grande parte da sociedade, onde se considera um escândalo ser LGBTQIA+, principalmente quando se está inserido numa localidade bastante arraigada em princípios religiosos, o que faz com que esta parcela religiosa tenha uma visão imperiosa sobre a comunidade a que pertencem, e a partir daí julgam e excluem quaisquer daqueles que se desviem da heteronormatividade - ou qualquer outro tipo de vivência que possam os afrontar. Apesar de todo este cenário, é possível

encontrar pessoas que lutam para ter o direito de viver e asseguram que este deva e possa se estender a todos. Esforçam-se para usufruir e garantir o direito de expressar seus “eus” verdadeiros.

Por esse motivo, trago o maravilhoso escândalo a fim de mostrar que este esforço vale a pena, bem como é valioso irromper com todas as convenções sociais opressoras, estas amarras preconceituosas que nos prendem e nos sufocam. E apesar da dificuldade de enfrentar a reação negativa das outras pessoas, especialmente aquelas que amamos, é preciso propagar o prazer da liberdade individual e o fato de que não nascemos para nos esconder. É preciso transformar essas situações que quase a totalidade dos homossexuais, ou dos LGBTQIA+ em geral, enfrentam, bem como é indispensável ressaltar e valorizar a coragem de que temos que dispor, da força que precisamos nutrir, das oportunidades de crescimento e transformação a que perpassamos, sempre na busca por conciliar nossos sentimentos com o turbilhão de julgamentos a que somos submetidos. E apesar de uma parcela da sociedade ainda permanecer com uma ótica negativa e ultrapassada, precisamos disseminar o exemplo de LGBTQIA+ que já estão confiantes e realizados quanto às suas vidas e seguem firmes no combate a opressão, a fim de cultivarmos redes de apoio para que tantos outros possam conseguir superar seus obstáculos. Por isso seguimos “escandalizando” simplesmente pelo fato de existirmos e resistirmos. Logo, se é um escândalo ser gay, neste trabalho busca-se enfatizar o quão é maravilhoso.

3.4.1 Ato um: Parto

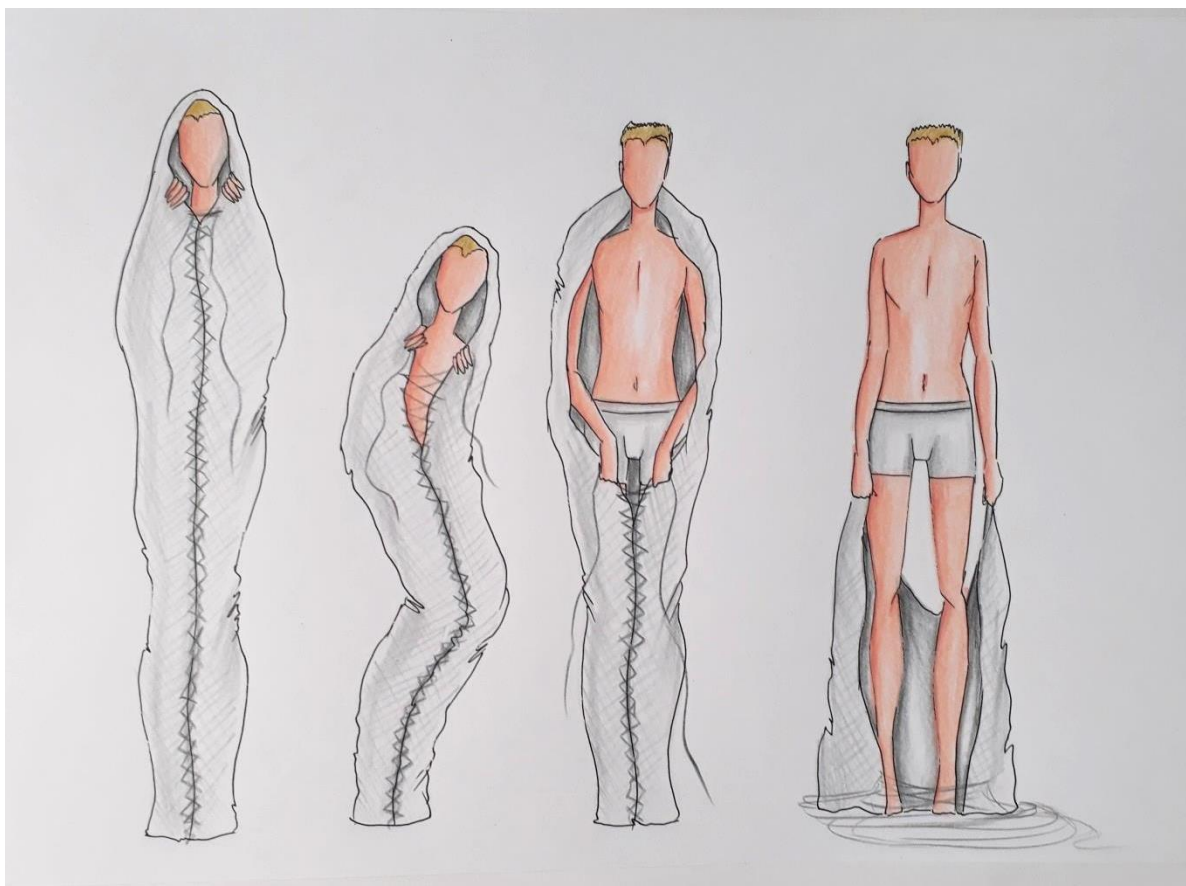
Depois de estabelecer e reafirmar a importância do maravilhoso escândalo, agora faço uma aproximação com o fato de a performance ser utilizada muitas vezes como meio de subverter e romper paradigmas. A partir de todas as considerações até aqui discutidas e refletidas são elaboradas três performances que se instauram como a culminância dos processos criativos deste trabalho. Assim, dou ênfase à vestimenta performática, que é essencial à performance e é objeto de suma importância da minha pesquisa, bem como exploro os aspectos da metamorfose como metáfora do processo de assunção do homossexual.

A priori, ressalta-se a importância do desenho como fase anterior de preparação aos atos performáticos, já que, segundo Renato Cohen (2004, p. 27), no processo de *work in progress* que constitui as performances é elementar elaborar um *storyboard*, ou seja, um laboratório de tessituras de roteiros com texto e imagem. Assim, o desenho se tornou a ferramenta inicial oportuna para o planejamento visual e desenvolvimento das performances. Como nos aponta Meira (2014, p. 66),

Eles [os desenhos] funcionam como núcleos que vão formando um modo de pensar e de estabelecer estratégias para o desenvolvimento do trabalho artístico e considero-os como ferramentas diretas entre a mente e a mão numa dinâmica do poder ser feito, desfeito e refeito, um meio potente de pensar e fazer Arte.

Assim, nesta possibilidade de se pensar e repensar sobre o papel, desenvolvo as ideias da primeira performance, a qual intitulo “*Parto*” (figura 57).

Figura 57. “Parto”, storyboard

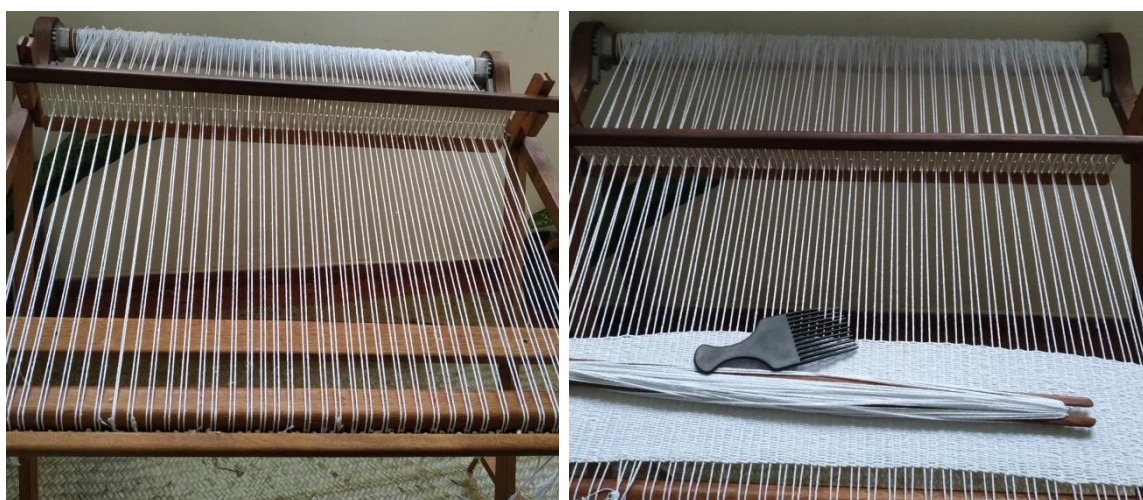


Fonte: Ilustrações autorais.

Neste primeiro ato performático busco acentuar o aspecto casular da metamorfose porque, apesar do ovo ser a fase inicial do processo, sempre fui mais fortemente cativado e inspirado pelos casulos, e embora a metamorfose se compreenda como uma experiência, um espaço, um momento de transformação, me encanta muito mais a perspectiva do rompimento e da saída do ser transformado, e isso ecoa de forma mais intensa com as minhas vivências como alguém que se sentiu aprisionado por todo o meio no qual se situava, haja vista família e igreja. Logo, é de muito interesse se desdobrar sobre esse caráter de abertura do casulo.

Dado o fato de que a maioria dos casulos são construídos pelas lagartas através do fio, este se torna o elemento principal desta performance. Para tanto, me importava muito que o tecido fosse feito manualmente, por meio de um tear manual (figuras 58 e 59), a fim de que se reforçasse o trabalho laborioso das lagartas ao construir seus envoltórios. Assim, esse envolvimento das tramas e urdumes que compõem o tecido me trouxeram um caráter mais profundo à peça, este casulo vestimentar. Outro ponto de meu interesse é que esses fios fossem tão naturais quanto pudessem ser, por esse motivo o principal fio utilizado foi o barbante 100% algodão, para estabelecer uma conectividade com o fato da metamorfose, e do casulo especificamente, fazerem parte da natureza. Por isso o fato desta vestimenta performática ser elaborada majoritariamente por um material natural.

Figuras 58 e 59. Construção do “tecido casular”



Fonte: Atelier BelaTrama¹⁷.

¹⁷ Atelier localizado na cidade de Salvador, Bahia, criado pela designer Bartira Lôbo, com foco na tecelagem manual. Mais sobre a marca disponível em: <https://www.instagram.com/belatrama/>

O ambiente escolhido para esta performance, bem como para as outras duas, foi uma sala branca. A partir das sensações e sentimentos que pude - ou não - experimentar dada a reclusão causada pela repressão da minha sexualidade, optei por um ambiente quadrado, delimitado, branco. Uma caixa. Uma caixa vazia. Isto é, um reflexo do quão preso eu me sentia, do quão limitado eu me via em novas direções. Ali só existíamos eu, meu casulo e meus desejos interiores. E dentro daquele espaço, num desejo ardente de liberdade eu busquei a saída. Seguindo com as proposições poéticas, acentuo a particularidade da ruptura como o abandono desta vida reclusa, onde os únicos atributos possíveis permeiam as ideias de prisão, silêncio, aperto e sufocamento. É preciso sair do lugar que não mais me cabe (figura 60). Todo este tempo é nutrido por crescimento e mudanças, sempre intensas. Mudamos nossa mentalidade, tomamos consciência de nós mesmos, desenvolvemos amor próprio com vistas à autoaceitação e, por fim, desenvolvemos coragem como parte decisiva do trajeto, recurso fundamental propulsor da saída. Se a borboleta não sai do casulo, ela morre. A morte aqui já não é um imperativo, mas o motivo pelo qual urge o apego à vida. Grito: quero viver.

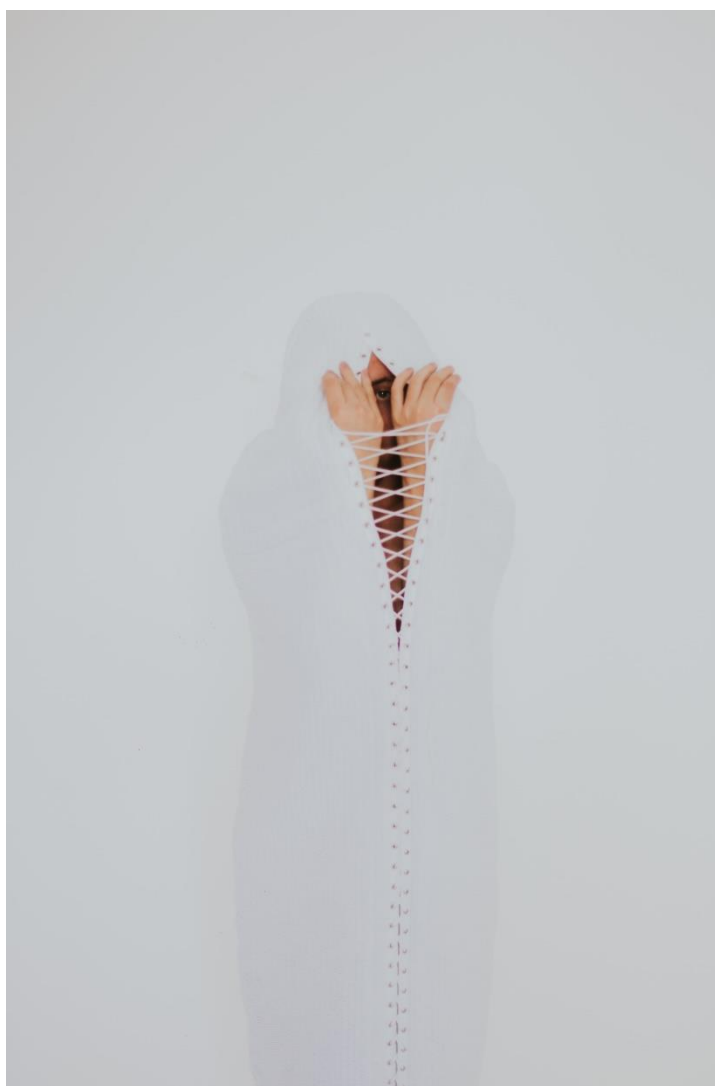
Figura 60. “Parto”, registro fotográfico



Registro: Filipe Nascimento.

Nesta performance também há a ênfase de um movimento de inversão, pois geralmente numa construção vestimentar se usam as linhas/fios para coser, fechar, não deixar brechas, unir. Aqui, o fio que é usado ao mesmo tempo para construir o tecido que se transforma na veste, é também usado como símbolo do rompimento, do partir, do desamarrar, do desprender e do soltar. Os movimentos de saída do casulo são movimentos de abertura dos fios que o fecham. Também são movimentos que trazem certa repetitividade, o que Renato Cohen (2004, p. 28) nos auxilia ao apontar que isto é característico das performances, como um movimento corpóreo minimalista, de repetição, serialidade. Tal propriedade pode ser percebida na ação de puxar os fios, até que o casulo esteja aberto e meu corpo livre, pronto para se mover, pronto pra voar (figuras 61 a 64).

Figura 61. “Parto”, registro fotográfico



Registro: Filipe Nascimento.

Figura 62. “Parto”, registro fotográfico



Registro: Filipe Nascimento.

Figura 63. “Parto”, registro fotográfico



Registro: Filipe Nascimento.

Figura 64. “Parto”, registro fotográfico



Registro: Filipe Nascimento.

Uma reflexão que se fez bastante intensa a partir desta performance é que todo este movimento de saída foi um trabalho muito árduo, suado, e esta dificuldade desencadeou um cansaço bastante significativo. Reside aí a justificativa do nome da performance. Mas, mais ainda, em sua ambiguidade. Parto é dar a luz, é um nascimento. É o despontar da vida que urge e surge. Para Coccia (2020, p. 40), o parto é também migração, “é deixar migrar sua vida, seu sopro, seu eu para outro lugar [...]”. Parir, partir. Neste caso há um renascimento. O renascimento do eu que se aceita, um eu verdadeiro que almeja o frescor da liberdade. E para alcançar tamanha realização, recorro ao verbo. Agora, parto o casulo. Partir é romper, abrir, fender. Mas é também sinônimo de caminhar, seguir. Migrar. Agora não mais crisálida, sou uma imago pronta para partir, voar.

Abandonar o casulo requer força, e mais ainda, requer uma força que vem de dentro, isto é, toda atividade parte do interior. As borboletas já transformadas fazem força para sair do casulo, há um esforço físico para romper com este invólucro. Não há dúvidas, quando tudo ao seu redor se fecha, especialmente quando os agentes exteriores são tão influentes, é de dentro que precisa vir a força de vontade. Ao escrever essas palavras, assim, simples e sucintas, posso não dar conta de expressar a magnitude que isso envolve. Mas ratifico, é preciso se agarrar a vontade de viver que há no interior, mesmo que na parte mais profunda do casulo. E a partir destas observações posso ainda afirmar o quanto a autoaceitação é um fator de extrema relevância quanto a conseguirmos nos assumir para nós mesmos e, conseqüentemente, para o mundo. A partir do momento em que temos consciência de que merecemos e podemos alcançar os céus, não precisamos mais nos esconder nos nossos casulos, inertes, apenas imaginando a vida que há lá fora. Vida esta que também nos pertence.

3.4.2 Ato dois: Presença

A segunda performance, a qual intitulei “*Presença*”, busca tratar a questão da reafirmação de um corpo presente, o corpo LGBTQIA+, o meu corpo. É muito representativa a questão de me colocar no trabalho, transformar meu corpo em obra, me mostrar como realmente sou e a vontade de ser visto, pois todos os atos

performáticos oriundos desta pesquisa são carregados de superações. Esta declaração tem fundamento visto que a partir do momento em que passei a ter consciência de uma imagem corporal, eu não consegui gostar do meu corpo. Por conseguinte, até os presentes dias, não o cultivo como uma imagem positiva. Em vista disso, durante muito tempo lidei com as questões de ter a sexualidade negada, reprimida, ao mesmo tempo em que passei a enfrentar impasses com autoestima. No entanto, a partir do momento em que eu me assumi, me propus também a tarefa de olhar para o meu corpo com mais gentileza, reconhecer que é ele, afinal, que me permite metamorfosear. Assim, este ato é uma afirmação do eu que esteve em constante conflito para se autoperceber, reconhecer sua sexualidade, cultivar o amor próprio e a autoaceitação e, enfim, se revelar por completo.

Nesta performance a materialidade também possui uma particularidade que me era muito pertinente. Busquei trabalhar a translucidez, que foi uma questão já apontada anteriormente em outros trabalhos, de forma espontânea, mas que agora eu trago novamente como um fator objetivo e essencial. Para tanto, busquei um material, neste caso o tecido, que na medida em que fosse trabalhado pudesse evocar mutuamente as questões da transparência e da opacidade, a translucidez que permite ver e a opacidade que esconde. Barthes (2009, p. 198) nos aponta que a transparência comporta dois graus de visibilidade do vestuário, o “grau pleno (é o *opaco*) e um grau nulo, que corresponderia a uma invisibilidade total do vestuário”. E aqui o autor diferencia a invisibilidade da transparência, considerando a primeira uma impossibilidade em se tratando do vestuário, e complementa afirmando que “a transparência é uma invisibilidade atenuada” (ibid., p. 199).

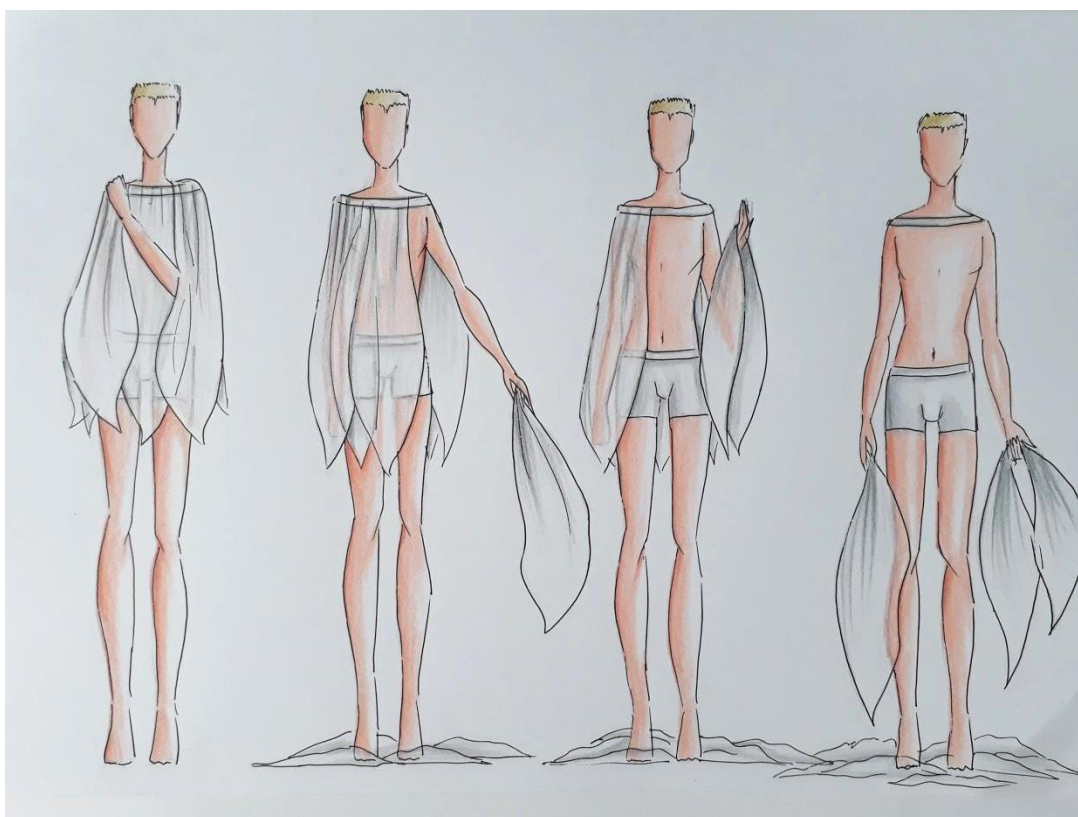
Todas estas características que envolvem a materialidade, com ênfase na construção vestimentar, vão ser tratadas por Roland Barthes como variantes de matéria. E aqui o autor traz a noção das variantes cenestésicas, isto é, aquelas relacionadas à significação do material.

Esse é um grupo de variantes cuja função é fazer alguns estados do material significar: peso, flexibilidade, relevo da superfície e transparência. Seria possível dizer que, com exceção da transparência, todas são variantes táteis; mas, de todas as maneiras, é melhor não submeter a sensação do vestuário a um sentido particular; quando é pesado, opaco, rígido ou liso [...], o vestuário participa da ordem das sensações centrais do corpo humano, chamada de cenestesia: as variantes de matéria (e essa é sua unidade) são variantes cenestésicas e, por isso mesmo, entre todas as variantes provavelmente são as que mais se aproximam de uma

“poética” do vestuário; aliás, nenhuma delas é literal: o peso e a transparência de um tecido não podem reduzir-se a propriedades isoladas: transparência é também leveza, peso é também rigidez (BARTHES, 2009, p. 191).

Dada a significação material, compreendendo uma matéria prima que me permitiu manejar opacidade/esconderijo e transparência/exposição, para a concepção dessa vestimenta performática foram construídas camadas sobrepostas, com o tecido musseline na cor branca. Foram vinte e duas camadas que simbolizam os vinte e dois anos que percorri até ter a coragem para me fazer ser visto de verdade. A performance consiste na retirada destas vinte e duas partes, uma a uma. Aos poucos eu as vou arrancando, como se eu retirasse as várias camadas que se sobrepunham sobre mim, até chegar ao corpo interior (figura 65). E então, à medida que retiro cada camada, a peça se transmuta do mais opaco ao mais transparente, e cada vez mais se torna possível enxergar o corpo dentro da vestimenta.

Figura 65. “Presença”, storyboard



Fonte: Ilustrações autorais.

A partir desta vestimenta performática e do ato da sua “desconstrução”, pude refletir acerca do que é pesado e do que é leve, porque na medida em que se ia retirando as camadas, a vestimenta ficava mais leve. Em alguns casos, como o dos tecidos, a transparência é sinônimo de leveza, e a opacidade é sinônimo de peso. Desse modo, foi como se estivesse me livrando de pesos simbólicos e atingisse um grau de plenitude da autopercepção, autoaceitação e autoafirmação, numa jornada em busca da leveza que permitiria voar.

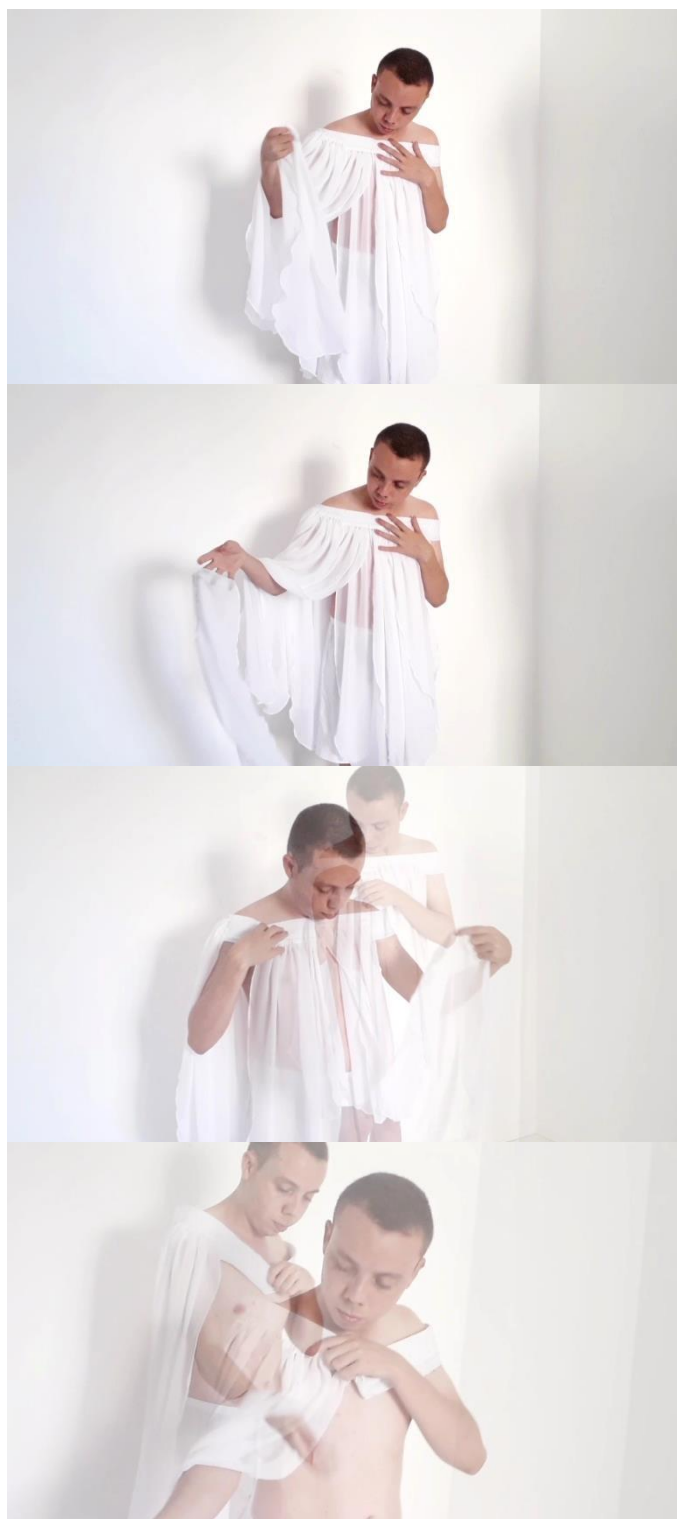
O fato de a vestimenta estar disposta em camadas me traz à tona mais uma vez o fato dos LGBTQIA+ sentirem a necessidade de se esconder, criarem recônditos onde se recolhem e supõem que quanto mais afastados da visão alheia, mais longe estarão do julgamento e do preconceito. Relembramos, pois, a colocação de Edith Modesto (2015), quando a autora aponta que os homossexuais recorrentemente são associados a lugares fechados, esconderijos. Dessa forma, esta vestimenta repleta de camadas é também o armário, que conforme Nascimento et al. (2020, p. 88289), é um instrumento de invisibilização das vivências LGBTQIA+. Ainda segundo os autores, a saída desse lugar ocluso só ocorre mediante o diálogo interno e externo, e consideram que esta ruptura vai além da coragem individual.

Silva e Barbosa (2016, p. 134) corroboram com estas reflexões quando apontam que, numa sociedade majoritariamente religiosa e heteronormativa, os LGBTQIA+ sofrem com os mecanismos de controle da sexualidade e se apegam a manobras de reclusão, buscam proteção longe da percepção das outras pessoas. Resguardar-se é também uma maneira de sobreviver. Ainda conforme os autores, a assunção da homossexualidade ocorre por etapas (ibid., p. 137), o que solidifica as discussões anteriores estabelecidas no decorrer desta dissertação e posso atestar com base na minha própria vivência. Logo, “*Presença*” constitui-se como uma performance do enfrentamento, da voz que quer ser ouvida, da sexualidade que não deseja mais ser invisível, do corpo gay que se abre às vivências, do corpo gay que se presentifica.

No momento do ato performático encarei minha fragilidade, pois pela primeira vez estive disposto a mostrar-me a alguém. Como era de meu interesse que as performances fossem registradas, deixei que o fotógrafo me visse, pois agora, esse tinha se tornado o meu desejo. E assim, camada por camada, num estado ritualístico de cura, meu corpo gay se fez presente, distanciando-se cada vez mais

da opacidade dos medos e das inseguranças e aproximando-se da luz que irradia a visão do mundo (figuras 66 a 69).

Figuras 66, 67, 68 e 69. “Presença”, registros



Fonte: Acervo do autor.

“*Presença*” foi também um gesto de delicadeza. Ao contrário da pesada veste casular da performance anterior, a vestimenta presente neste ato era mais leve e delicada. Me fez refletir sobre a negação que há da delicadeza dos homossexuais. Para Assunção e Ribeiro (2020, p. 383), numa sociedade heteronormativa, preza-se pelo macho, o masculinizado, o masculinizante, lutador, carnívoro, grosso. Em “*Presença*” eu fujo destas acepções. Abraço o delicado, a suavidade, o fino, o lado feminino (figuras 70 e 71).

Figura 70. “*Presença*”, registro fotográfico



Registro: Filipe Nascimento.

Figura 71. “Presença”, registro fotográfico



Registro: Filipe Nascimento.

Assim que adentrei as vestes desta performance me senti também um ser espiritual, místico. No momento do registro estive acompanhado por duas amigas que disseram que eu parecia um anjo. Eu me senti mais como uma fada, pronta para experimentar a magia do voo da liberdade. Como diz Barthes (2009, p. 194), a realidade poética do vestuário faz parte dos sonhos do homem, podendo leva-lo a caverna ou ao céu, enterrá-lo ou fazê-lo voar, ser sua mortalha ou suas asas. E eu, sem dúvida alguma, optei pelas possibilidades que pudessem me elevar às alturas.

3.4.3 Ato três: Transfiguração

A terceira e última performance, a qual intitulei “*Transfiguração*”, vai consumir o significado da metamorfose neste trabalho, que compreende a transformação para uma nova vida. Neste ato, a vestimenta proposta tem como objetivo simbolizar este estado de mudança, e, para tanto, trabalho com um antagonismo de cores.

Inicialmente tenho em minhas mãos uma vestimenta branca, a qual no decorrer da performance é tingida de vermelho (figura 72). No meu trabalho eu sempre pensei a cor branca como um sinônimo de “vazio”. Logo, trazer uma outra cor, neste caso o vermelho, cor forte e viva, indica um preenchimento de tudo aquilo que sentia falta em minha vida. A vestimenta, feita com tecido de algodão, um tecido absorvente, é sinônimo do apego à vontade de viver. A tintura utilizada para tingir a vestimenta foi preparada a partir de flores secas de hibisco, pétalas naturais. Freitas (2012, p. 14) nos diz que a maioria das lagartas alimenta-se das partes exteriores das plantas, incluindo as flores. Isso me recordou também um fato interessante que li durante as pesquisas sobre metamorfose, o qual diz que as cores das asas das borboletas são elaboradas a partir dos compostos químicos das plantas ingeridas na fase larval e, mesmo sendo um fenômeno raro, as cores presentes nas asas podem ser influenciadas pelo tipo de alimentação que as lagartas ingerem¹⁸.

Assim, trazer essas flores que representam de certa forma um alimento que vai influenciar na cor destas minhas asas, simboliza também tudo aquilo que me alimentou para que eu sobrevivesse ao casulo, especialmente a vontade de viver. À medida que eu estava realizando a performance inúmeras reflexões vieram a minha mente. A priori, a vestimenta branca que eu mergulho na água (figura 73). Isto me lembrou fortemente um ritual de batismo, e batismo é sinônimo de iniciar uma vida nova. Lembrou-me de forma semelhante a hóstia, que mergulhada no vinho se torna o alimento da expiação dos pecados. E muitas vezes, ao comungar, eu pedi a Deus para arrancar de mim aquilo que eu pensava ser motivo de condenação. Eu orava copiosamente desejando não ter nascido gay, orava para não ser condenado, e essa memória emergiu de forma intensa durante a performance.

¹⁸ Informações disponíveis em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/4/10/folhateen/23.html>> e <<http://biologadoenvolvimento.blogspot.com/2017/11/borboleta-e-o-que-ela-come-influencia.html>>.

Figura 72. “Transfiguração”, storyboard



Fonte: Ilustração autoral.

Figura 73. “Transfiguração”, registro fotográfico



Registro: Filipe Nascimento.

À medida que eu submergia as mãos naquele líquido avermelhado algumas vezes meus olhos ameaçaram lacrimejar, porque inevitavelmente, apesar de se tratar uma obra de vida, me recordei também das inúmeras vidas LGBTQIA+ que são ceifadas a cada minuto, pelo mundo todo, até os dias de hoje. Não pude deixar de pensar também na quantidade de pessoas que não têm a coragem de se assumir e a pressão social faz com que elas percam a vontade de viver. Esta certamente foi a performance com a maior carga sentimental e emocional a qual me submeti. Num simples ato de mergulhar uma veste, acabei por mergulhar e conectar minha vida a tantas outras que, mesmo não conhecendo, pude sentir adentrar naqueles fios, ficando marcadas eternamente (figura 74).

Figura 74. “Transfiguração”, registro fotográfico



Registro: Filipe Nascimento.

Como os dois atos anteriores, esta também é uma performance ritualística. Uma performance de lavagem. Nela encontra-se a água, um elemento metamórfico de excelência, contemplam-se os processos químicos que também são inerentes a metamorfose, e também pela primeira vez traz um elemento de outra cor além do branco.

O tom forte do vermelho faz parte da prospecção dos meus anseios pessoais, pois a partir do momento em que decidi me abraçar por completo, decidi também acolher a dádiva que é estar vivo, e a partir daí também poder levar minhas asas à novos horizontes em nome daqueles que não puderam ou ainda não o podem fazê-lo, fazendo de cada alma LGBTQIA+ um precioso pólen e levando o maravilhoso escândalo de nossa existência rumo a aceitação, ao respeito e ao direito de viver e amar.

A inserção da cor vermelha nessa performance desencadeou uma série de desdobramentos conceituais e reflexivos que se encaixaram de forma precisa com todas as outras ideias que eu já vinha trabalhando na pesquisa. Primeiro, o fato da dualidade, do antagonismo, desta vez entre as duas cores contrárias. Para Eva Heller (2021) e Chevalier et al. (2020), o vermelho e o branco são duas cores essencialmente e filosoficamente opostas. Quando idealizei a construção da vestimenta que iria fazer parte deste ato performático, escolhi um tecido branco pois, como dito anteriormente, dentro de minhas concepções o mesmo traz uma ideia de “vazio”, algo que ainda não foi utilizado, não foi experimentado. Algo que ainda não “viveu”. E assim me senti durante tantos anos. Sempre encarei minha vida como uma tela em branco e que eu ainda não dispunha da coragem de pintar com as cores que eu gostaria.

Para Heller (2021, p. 156) o branco também é um símbolo de “início”, do que ainda está por vir, e neste contexto a autora evoca a analogia do ovo branco. Heller ainda evidencia que em muitas línguas a palavra *branco* tem o significado de vazio, ou ainda, espaço vazio, e afirma que “onde o branco está, nada está” (ibid., p. 169). Para a autora, uma voz branca é uma voz sem som, e segue explanando que “em sentido figurado o vazio se associa a ausência de sentimentos” (ibid.), assim, o branco torna-se a cor da ausência de sentimentos, é uma cor fria. Tudo isso se relaciona com a minha vivência, bem como da maioria dos homossexuais, onde o silêncio e a frieza imperam, dentro de um casulo sem cor, preenchido por desejos, sonhos e sentimentos silenciados.

O branco, que muitas vezes se considera uma *não cor* [...] é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, em sua qualidade de propriedades de substâncias materiais, se tenham desvanecido [...]. O branco produz sobre nossa alma o *mesmo efeito do silêncio* absoluto [...]. Esse silêncio não está morto, pois transborda de possibilidades vivas [...]. É um nada, pleno de alegria juvenil, ou melhor, um nada anterior a todo nascimento, anterior a todo começo (CHEVALIER et al., 2020, p. 191).

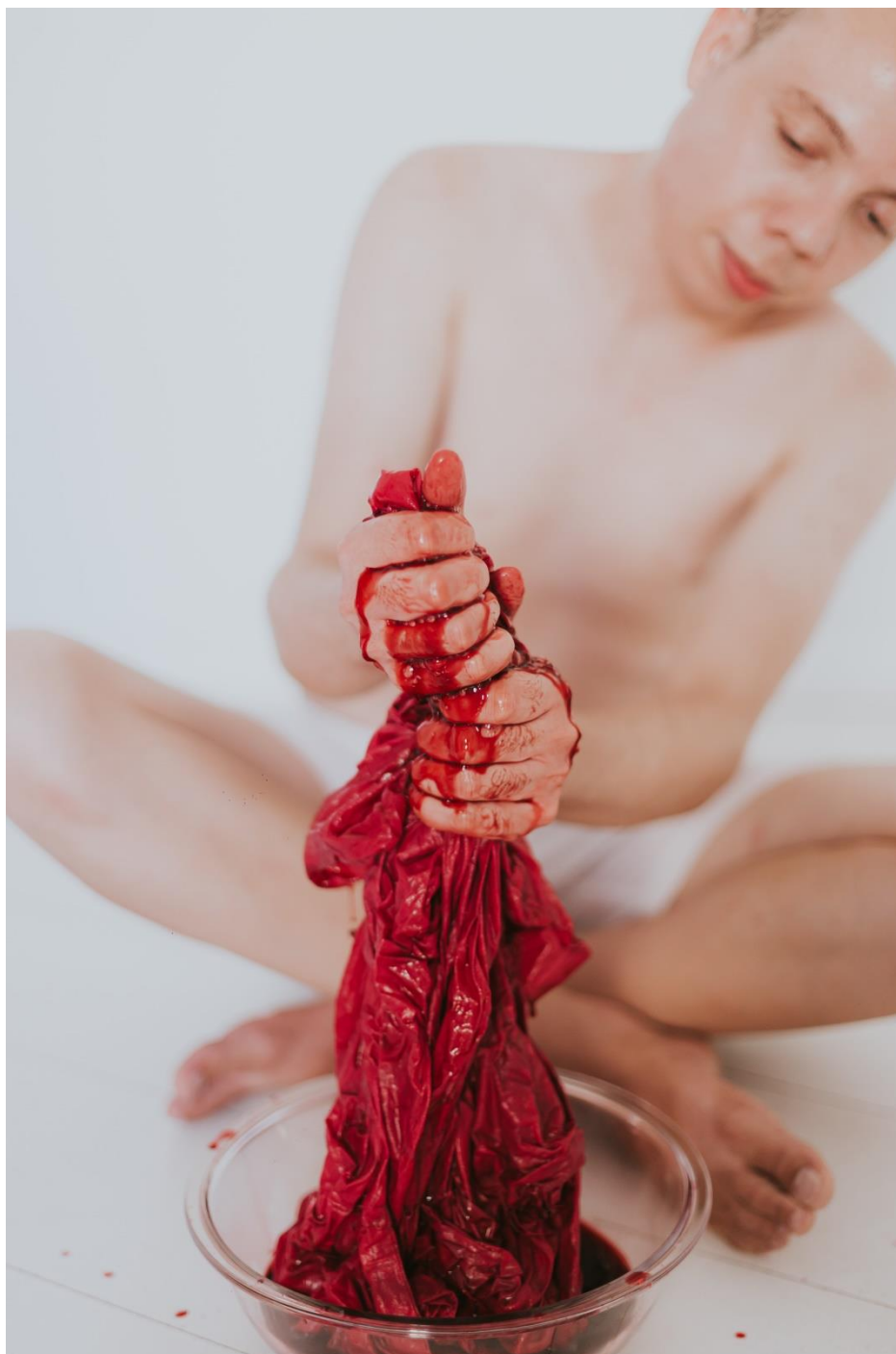
Ao darmos ênfase no pensamento de que ainda há possibilidades vivas, seguimos com a ótica de Chevalier et al. (2020, p. 190), quando se concebe que a cor branca indica também a cor daquele que vai mudar de condição, ou seja, aqui também temos um sentido muito forte da metamorfose, no que compreende seu caráter de transformação, mudança. É a vida que nasce, renasce, brota. Em “*Transfiguração*”, considero que parto do branco a um outro estado, o vermelho. Do vazio à vida nova.

Chevalier et al. (ibid., p 192) também determina que o “branco é uma cor neutra e passiva, e mostra apenas que nada foi realizado ainda”, isto é, é também a cor da espera, da possibilidade. Dispondo nossa atenção desta vez sobre a cor vermelha, tanto Chevalier et al. (2020) como Heller (2021) constatam que o vermelho está intimamente ligado à cor do fogo, do sangue e da vida. Também é uma cor expressamente ligada ao amor, à paixão e aos desejos, sentimentos estes os quais não pude explorar durante boa parte da minha vida. Sentia pesadamente a privação da liberdade de expressar meus desejos e paixões, que estavam inibidos. Isso mudou, porém, a partir da minha assunção, onde agora sinto a liberdade para poder expressá-los.

Também relacionado com a força, o vermelho é uma cor muito simbólica em “*Transfiguração*” porque, como afirma Chevalier et al. (2020, p. 1031), o vermelho é por excelência a “cor guerreira”. E assim como esta cor simbólica guerreira, o vermelho é “perpetuamente o lugar da batalha” (ibid.). E aqui eu trago junto à reflexão uma fala de Edith Modesto (2015, p. 53), na qual a autora afirma que os homossexuais são comparados a um herói, porque têm o encargo de enfrentar inúmeras batalhas durante todo o percurso de suas vidas, ao lutar a princípio pela autoaceitação, seguido da luta pela aceitação das outras pessoas, principalmente e primeiramente da família e posteriormente dos círculos relacionais mais próximos, e ainda enfrentam as lutas pelos seus direitos dentro da sociedade como um todo, já que ainda podemos presenciar preconceitos em diferentes âmbitos sociais.

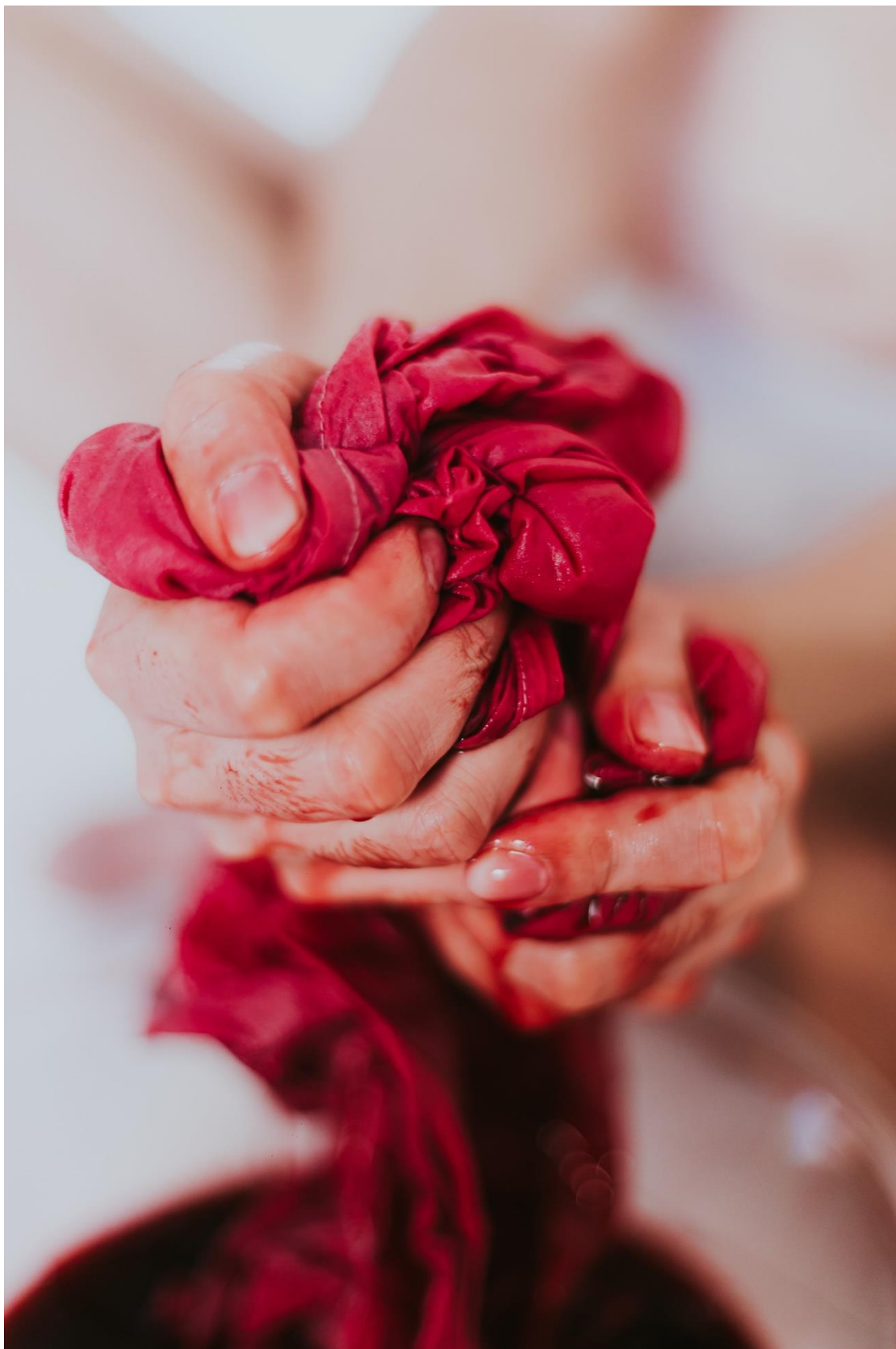
Seguro de que esses enfrentamentos sociais são e serão constantes, eu tomo consciência de que passarei a lutar ainda mais, agora como gay assumido. Assim, imerjo-me no vermelho como símbolo desta determinação em viver e afrontar (figuras 75 a 78).

Figura 75. “Transfiguração”, registro fotográfico



Registro: Filipe Nascimento.

Figura 76. “Transfiguração”, registro fotográfico



Registro: Filipe Nascimento.

Figura 77. “Transfiguração”, registro fotográfico



Registro: Filipe Nascimento.

Figura 78. “Transfiguração”, registro fotográfico



Registro: Filipe Nascimento.

De acordo com Heller (2021, p. 53), tanto o fogo como o sangue, representados pelo vermelho, têm um significado existencial. E o vermelho é a cor de todas as paixões, das boas às más. Trago à discussão, mais uma vez, a perspectiva de Modesto (2015), quando a autora nos aponta que toda a temática da homossexualidade, da repressão, da autoaceitação e da aceitação alheia, é um jogo de sentimentos e paixões. Heller (ibid., p. 59) prossegue ainda nos assegurando que o vermelho é a cor principal da felicidade. E é justamente o que buscamos enquanto seres humanos, e aqui enfatizo os LGBTQIA+: sermos felizes sendo quem somos, sem precisar da objeção dos outros.

Dentro das reflexões advindas com este trabalho artístico, cabe-nos também analisar a relação do vermelho com o conceito de escândalo. Heller (2021, p. 69) aponta que o vermelho pode ser tido como a cor do imoral. E infelizmente esse fato nos evoca a questão da homossexualidade ainda receber essa conotação negativa, já que, baseando-se na religião, é considerada um desvio, pecado. Ainda conforme Heller (ibid., p. 157), o branco é a cor da perfeição, e quanto mais puro o branco for, mais perfeito ele é. Assim, a partir de qualquer acréscimo sua perfeição é reduzida. E, sendo LGBTQIA+, é desta maneira que somos ensinados a nos sentir, como algo impuro, imperfeito. Quando a cor está relacionada à sexualidade, o branco, ao contrário do vermelho, é a cor da inocência e da pureza. Considero essa perspectiva muito pertinente no que tange a escolha de cores para a performance “*Transfiguração*”.

Nos constantes conflitos que há dentro da homossexualidade, somos ensinados que viver a nossa sexualidade é motivo de desvio e vergonha. Assim, sob a ótica religiosa-heteronormativa associa-se a heterossexualidade com o branco valoroso, e a homossexualidade com o vermelho destoante. É preciso reiterar, porém, minha posição absolutamente contrária a estas colocações e justificar a utilização destas cores no trabalho. Mais uma vez, dentro deste ato performático, busco fazer uma transposição de sentidos. Nesta transfiguração, o vermelho não é imoral, não é imperfeito. É, ao contrário, a coragem, a força, a vida, a *potência perfeita* daqueles que se mostram valentes o bastante para resistirem quando o meio ao seu redor tenta suprimir sua existência. Aqui, *o vermelho é maravilhoso*.

Para concluir com minhas asserções, eu reforço o fato de que temos que ressignificar sempre, como fizemos no decorrer do tempo, apropriando-nos das atribuições negativas a que somos submetidos, transformando-as e conferindo-lhes

outro valor. Por isso, quando trago este escândalo vermelho, tenho como objetivo lembrar que basta existirmos para já enfrentarmos as dificuldades da vida, mas, mesmo assim, a agarramos com as mãos para que esta não nos escape. Como homem gay posso afirmar, através de minha experiência, que temos uma força que é inerente a nós, pois é preciso resistir sempre, dia após dia. Por conseguinte, é preciso também encorajarmos uns aos outros. Essa é a razão desta dissertação. Desejo que as reflexões aqui estabelecidas possam inspirar a todos os LGBTQIA+ que vierem a lê-las a continuarem seguindo em frente. Que estas palavras aqui registradas possam transcender o tempo e as limitações de espaço, para que nesta jornada metamórfica que é a vida, todas as lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, queers e todos aqueles deixados à margem sigam existindo e resistindo, alimentem-se do amor próprio, rompam seus casulos e voem como uma belíssima panapaná em celebração às suas vidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever esta dissertação não foi um trabalho fácil. Logo no início, quando ainda não era gay assumido, era difícil olhar para as páginas que eu havia escrito e não poder admitir que tudo aquilo era autobiográfico. Segui até que a inquietude tornou-se insuportável. Não podia mais fugir do que estava destinado. Quem sabe as moiras estavam trabalhando no seu tear divino para que tudo ocorresse a seu tempo. E, de fato, aconteceu. A escrita deste trabalho me levou a tomar a maior decisão de minha vida. Na sociedade atual, assumir-se um LGBTQIA+ ainda é um ato de extrema coragem.

O fato da pesquisa se situar em meio a uma pandemia também teve um peso considerável. Foi preciso que eu me recolhesse mais e mais, e neste recolhimento cada vez mais profundo, atingi meu interior. Lá pude sentir ainda mais intensa a vontade pulsante de me mostrar por inteiro, não somente as partes que os outros já conheciam e que lhes agradasse. Decidi mostrar o todo que me constitui, o Gabriel gay, cansado de se comprimir em seu casulo e pronto para arriscar suas relações em vistas de ser livre. Corri o risco. Enfrentei os medos. Tomei fôlego. Saí do casulo.

Foi doloroso e ao mesmo tempo curativo. Se me perguntarem se valeu a pena este movimento, com um imenso sorriso responderei que sim. *Foi maravilhoso*. Seguindo, foi preciso conciliar todo este emaranhado de sentimentos com uma produção acadêmica, considerando que esta mesma produção foi o impulsionador de tudo. Agora, como homossexual assumido, inebriei-me com a sensação de satisfação ao ver que aquilo que escrevia agora era a minha verdade. Por conseguinte, o processo se tornou mais firme, delineado. Sair da escuridão do casulo permitiu que meus pensamentos se aclarassem.

A partir de então, dentro do método autobiográfico, pude explorar e validar o fato da vida do artista estar em estreita ligação com seu processo criativo. As discussões aqui estabelecidas se revelaram pertinentes quanto a prática da interdisciplinaridade aplicada entre diferentes áreas do conhecimento, com vistas ao reconhecimento de entrelaçamentos e consequentes simbioses conceituais. Evidenciou-se também, durante o desenvolvimento do trabalho, o processo curativo advindo da prática da escrita, tendo em vista a escrita como desabafo e externalização de sentimentos suprimidos.

Encaro esta dissertação como fruto também das inquietudes que nos tocam dentro do âmbito acadêmico. A academia é um espaço extremamente propício a metamorfoses e rupturas. Assim se sucedeu comigo. E é com gratidão que o reconheço. Por meio deste trabalho pude retrabalhar os fios que conduzem minha história, torno-me minha própria moira. Agora, além da arte e da moda, entrelaço meu corpo e sua sexualidade. Graças a esta dissertação pude explorar a potência do meu eu metamórfico e experimentar a beleza do maravilhoso escândalo. E as transformações não cessam. Certamente podem surgir desdobramentos a partir desta pesquisa, ao se considerar as simbioses conceituais traçadas: arte/vida, arte/moda, sexualidade/processos de criação. O trabalho nos abre margem para investigar conceitos como a pedagogia da performance, escultura do comportamento e “escrevivências”. Torna-nos ainda pertinente analisar o cenário atual da criação em moda e arte, a fim de descobrir novos designers e artistas que trabalham com esta conjunção, tanto no âmbito internacional como nacional, especialmente no território baiano.

Posso afirmar que as tessituras aqui elaboradas continuam a levantar diferentes questões a serem exploradas em pesquisas futuras. Doravante, já livre do espaço redutor do casulo, encontro-me exposto a vastidão do mundo, da terra ao céu, das flores às nuvens. Como nos diz Coccia (2020, p. 122), “[...] nós também transformamos, enquanto parte do mundo, pois não somos apenas corpos, mas almas aladas”. Finalizo este texto, que também é vida, como esta alma alada, cuja metamorfose não vai acabar com este ponto final.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. Tradução: Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ASSUNÇÃO, Diego Paleólogo; RIBEIRO, Vinícios Kabral. Ensaio sobre vivências: fricção de borboletas. **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, v. 3, n. 9, p. 372-387, 2020. Disponível em: <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/10900>>. Acesso em: 03 dez. 2021.

BARTHES, Roland. **Sistema de Moda**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BASSO, Aline Teresinha. **A Costura do Invisível: Uma discussão sobre as fronteiras entre arte e moda na obra de Jum Nakao**. 2014. 102 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13036>>. Acesso em: 03 mar. 2019.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada Ave-Maria**. 181ª ed. São Paulo: Editora Ave-Maria. 2008.

BUSIN, Valéria Melki. **Homossexualidade, religião e gênero: a influência do catolicismo na construção da auto-imagem de gays e lésbicas**. 2008. 175 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008.

CARREIRAS, Luís Miguel Coelho. **Autoestima sexual, identidade e homofobia internalizada numa população LGB**. 2014. 80 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Algarve. Faro, Portugal, 2014.

CARVALHO, Agda. Corpo/Vestir: uma experiência. In: PIRES, Beatriz Ferreira; VINCENTINI, Cláudia Garcia; AVILAR, Suzana (Org.). **Moda, vestimenta, corpo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. p. 95-106.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 35-50.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual: essa nossa desconhecida**. 9ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

CHEVALIER, Jean et al. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 34ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

CIDREIRA, Renata Pitombo. Corpo, moda e existência. In: PIRES, Beatriz Ferreira; VINCENTINI, Cláudia Garcia; AVILAR, Suzana (Org.). **Moda, vestimenta, corpo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. p. 107-119.

_____. Moda e Performance. In: COLÓQUIO DE MODA, 8., 2012, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro. p. 1-14.

_____. **Os sentidos da moda**. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. Moda e artisticidade: introdução a uma estética da moda. In: IV ENECULT, v. 1, 2008, Salvador. **Anais...** Salvador. p. 1-13.

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

_____. **A vida sensível**. Tradução: Diego Cervelin. 3ª reimpressão. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Work In progress na cena contemporânea**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DEBOM, Paulo. A moda como objeto do pensamento. **Veredas da História**, v. 9, n. 1, p. 23-47, 2016. Disponível em: <<https://www.seer.veredasdahistoria.com.br/ojs-2.4.8/index.php/veredasdahistoria/article/view/205>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

FIGUEIREDO, Henrique Grimaldi; NOGUEIRA, Letícia de Sá. Moda e Transcendência: a performance na passarela de Alexander McQueen. **CES Revista**, v. 30, n. 1, p. 81-100, jan./jul. 2016. Disponível em: <<http://seer.cesjf.br/index.php/cesRevista/article/viewFile/819/pdf>>. Acesso em: 19 out. 2017.

FOUCAULT, Michel. A cultura de si. In: **História da Sexualidade 3: O cuidado de si**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. 6ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Guerra, 2019.

FREITAS, André Victor Lucci. **Lepidoptera: borboletas e mariposas do Brasil**. 1ª ed. São Paulo: Exclusiva Publicações, 2012.

GARCIA, Sueli. O Surrealismo e a Moda. **Revista Belas Artes**, ano 2, n. 3, maio-ago. 2010. Disponível em: <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/3/o-surrealismo-e-a-moda.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2019.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. 1ª ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Olhares, 2021.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 15-33.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero**: A moda e seus destinos nas sociedades modernas. São Paulo: Editora Cia das Letras, 1989.

MARQUES, Valéria; SATRIANO, Cecilia. Narrativa autobiográfica do próprio pesquisador como fonte e ferramenta de pesquisa. **Linhas Críticas**. Brasília, DF, v. 23, n. 51, p. 369-386, jun. 2017.

MARTINS, Daniela Felix. ENTRE: proposições em wearable art. In: **ENTRE**: objetos para vestir: diálogos sensíveis. GUIMARÃES, Alexandre (Coord. Curador). Salvador: Ed. do autor, 2021. Disponível em: <<https://www.galeriaentre.com/livro-entre>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

MEIRA, Rogéria Maciel. **Pendular: chumbo, uma poética dos opostos**. 2014. 146 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2014.

MODESTO, Edith. **Homossexualidade**: Preconceito e intolerância familiar. São Paulo: Editora da USP, 2015.

MOTA, Kátia Maria Santos. A escrita de si nos tempos formativos da pós-graduação: leituras entrecruzadas de memoriais acadêmicos. In: PASSEGGI, Maria da Conceição; VICENTINI, Paula Perin; SOUZA, Elizeu Clementino de (Org.). **Pesquisa (auto)biográfica: narrativas de si e formação**. 1ª ed. Curitiba: Editora CRV, 2013. p. 49-62.

NAPOLI, Francesco. **Luigy Pareyson e a estética da formatividade**: um estudo de sua aplicabilidade à poética do ready-made. 2008. 121 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2008.

NASCIMENTO, Heloane Medeiros do et al. História oral de LGBTs frente a revelação da identidade de gênero e orientação sexual. **Brazilian Journal of Development**, v. 6, n. 11, p. 88285-88299, nov. 2020. Disponível em: <<https://www.brazilianjournals.com/index.php/BRJD/article/view/19893/15946>>. Acesso em: 03 dez. 2021.

OLIVEIRA, Wagner Lacerda de. **Cidade rosa: alteridade, diversidade e performance**. 2020. 322 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2020.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: Teoria da Formatividade. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

PRUDENTE, Aline Barbosa da Cruz. Elsa Schiaparelli e o Mundo da Arte. **Revista Dobras**, v. 11, n. 24, p. 131-145, nov. 2018. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/777/509>>. Acesso em: 24 set. 2019

SALGADO, Kledir; VIANA, Lígia. Intercursos de corpos: vestir tecnologia e brasilidade. In: PIRES, Beatriz Ferreira; VINCENTINI, Cláudia Garcia; AVILAR, Suzana (Org.). **Moda, vestimenta, corpo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. p. 133-147.

SALTZMAN, Andrea. A metáfora da pele no processo projetual da vestimenta. In: PIRES, Beatriz Ferreira; VINCENTINI, Cláudia Garcia; AVILAR, Suzana (Org.). **Moda, vestimenta, corpo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. p. 83-94.

SANTOS, Izaac Azevedo dos. **Narrativas de um adolescente homoerótico: conflitos do 'eu' na rede de relações sociais da infância à adolescência**. 2008. 145 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, Laionel Vieira da; BARBOSA, Bruno Rafael Silva Nogueira. Sobrevivência no armário: dores do silêncio LGBT em uma sociedade de religiosidade heteronormativa. **Estudos de Religião**, v. 30, n. 3, p. 129-154, 2016. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6342616.pdf>>. Acesso em: 03 dez. 2021.

TESSLER, Elida. Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa enquanto cicatriz. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 103-111.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo: tecnociência, artes e moda**. 2ª ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Artes visuais - método autobiográfico: possíveis contaminações**. In: Arte: limites e contaminações: 15º Encontro Nacional da ANPAP Anais. v. 2. Salvador: ANPAP, 2007.

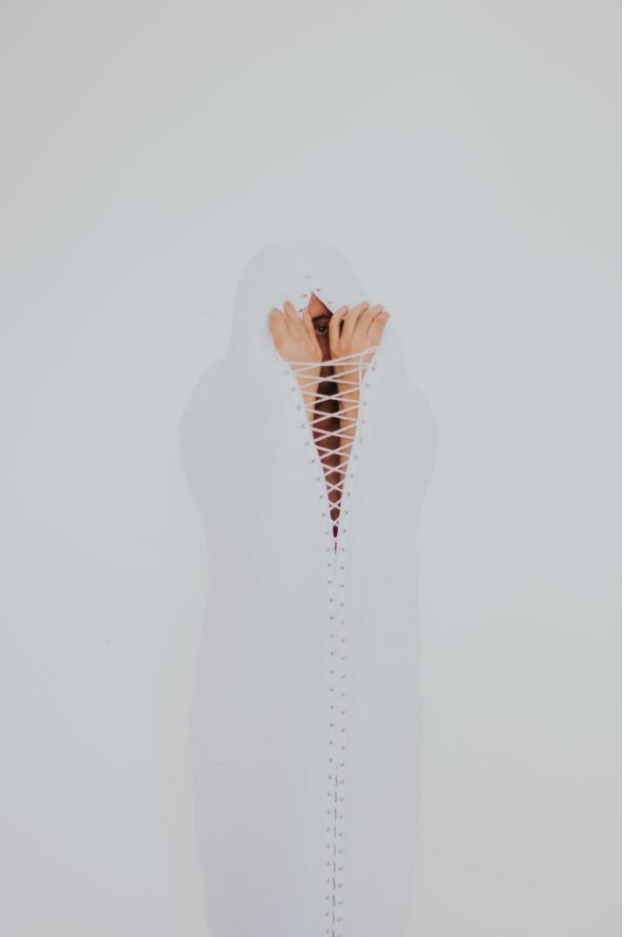
APÊNCICE A - Uma visita oportuna

30 de agosto de 2020. Um mês após eu mesmo ter saído do meu casulo.

APÊNCICE B - Felicidade

ANEXO A - Registro fotográfico completo















ANEXO B - Links para vídeos

Parto*:

<https://drive.google.com/file/d/1DX3IAhDY5ahwzKRRKutgS7BjSsqjXvc1/view?usp=sharing>

Presença*:

<https://drive.google.com/file/d/1BMVI53YJYRUpA1JFwS1d-UzPljoQSNxS/view?usp=sharing>

Transfiguração*:

<https://drive.google.com/file/d/1B5ZSiJPSIeERbx-XNxpHo6FR8hFMDDF-/view?usp=sharing>

*A qualidade dos vídeos pode ser ajustada nas configurações da tela de visualização do vídeo, para que seja possível assisti-los em sua máxima qualidade (1080p^{hd}).