

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
MESTRADO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

ALINE MASSA PEREIRA DE AZEVEDO

Tudo é político: Um processo artístico-investigativo sobre  
roupa, maquiagem, arte e performatividade

NITERÓI  
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
MESTRADO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

ALINE MASSA PEREIRA DE AZEVEDO

Tudo é político: Um processo artístico-investigativo sobre  
roupa, maquiagem, arte e performatividade

Dissertação de Mestrado  
apresentada junto ao Programa  
de Pós-Graduação em Estudos  
Contemporâneos das Artes da  
Universidade Federal Fluminense  
Linha de Pesquisa: Lugar –  
Política – Institucionalidades

NITERÓI  
2021

## **BANCA EXAMINADORA**

Profa. Dra. Mariana Pimentel (Orientadora)

Profa. Dra. Martha Ribeiro

Profa. Dra. Luciana Lyra

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal Fluminense, enquanto ambiente de trocas, acolhimento e liberdade para o desenvolvimento do pensamento e dos afetos.

Ao PPGCA-UFF, pela busca em oferecer um terreno fértil para pesquisas e processos transdisciplinares nas Artes.

À minha orientadora Dra. Mariana Pimentel, por ter recebido meu projeto inicialmente controverso, minhas ideias, dúvidas, inquietações e dificuldades pessoais sempre com paciência e coração generoso. Pelo constante incentivo e por acreditar no meu potencial, por me ajudar a entender que o fazer artístico e acadêmico são lugares de liberdade, pertencimento e que as possibilidades são tão ou mais ricas que as respostas.

À bolsa CAPES que me foi disponibilizada durante todo o período desta pesquisa e que possibilitou financeiramente a realização da mesma.

A todos os participantes das *Situações 1 e 2*, pela disponibilidade e acolhimento das propostas.

Às participantes da *Situação 4*, Jamine Miranda, Drea Costa e Maitê Silva, pela disponibilidade, generosidade e afeto e à Aline Chagas, pela edição do material.

À minha mãe, por ter investido na minha formação e me incentivado a buscar sempre pelo conhecimento.

Ao meu primo Wellington, pelo amor e ressignificação do que é família.

Às minhas grandes amigas Raquel, Flávia, Ine, Taiany, Patrícia, Emilly, Fernanda, Bia, Juliana e Talita pelo amor, incentivo, suporte e por nunca me deixarem desistir.

Aos amigos e professores do PPGCA-UFF, pelas infinitas e importantes trocas, em especial à Marcela, com a qual dividi a disciplina de estágio docência.

À Juliana Coelho, pelo auxílio no processo de tradução.

Ao eterno Alessandro Patrício, secretário do PPGCA-UFF, pelos sorrisos, dicas e generosidade.

À minha grande amiga Amanda Alves, pela parceria fotográfica de trabalhos mil, por embarcar nas minhas ideias, pela paciência, cuidado e amor.

À Bianca Sanchez, pelo incentivo constante, paciência e por toda a ajuda,  
sempre cuidadosa e amorosa.

## RESUMO

Este texto tem como objetivo refletir sobre as potências múltiplas da roupa e da maquiagem no campo expandido das artes e da performatividade. Proponho um trajeto artístico, à medida que apresento meus processos e provocações que chamo de “Situações” e meus trabalhos “Zoom”, “T.A.G.”, “I.M.C. - Índice de Massacre Corporal” e “Gripezinha”, ao mesmo tempo em que traço um caminho investigativo que pretende adentrar alguns autores e artistas que se debruçam sobre estes temas. Com uma premissa inicial de que tudo é político, discuto a arte enquanto resistência e militância, apoiada em um recorte que traz roupa e maquiagem como protagonistas deste caminho poético e crítico que não se conclui. O processo se inicia discutindo como nos vestimos e maquamos se relaciona intimamente aos nossos lugares nas estruturas sociais, às diversas formas de opressão e à maneira que construímos preconceitos através da categorização, exemplificando especialmente com as vivências de mulheres lésbicas e dialogando brevemente com a teoria feminista e de performatividade de gênero. Em seguida, propõe-se um debate com o campo da arte, mostrando alguns recortes possíveis e amplos de trabalhos artísticos que envolvem roupa e maquiagem, questionam materiais e estéticas, numa investigação ativa dos temas. Por fim, apresento meu próprio fazer artístico, principalmente os trabalhos realizados durante a pandemia de Covid-19, propondo conversas como ferramentas de acolhimento e deslocamento, além de processos que misturam visceralidade, vivências pessoais e crítica social.

**Palavras-chave: Roupa, maquiagem, performatividade**

## **ABSTRACT**

This piece reflects on the multiple powers of clothing and makeup in arts and performativity as a broad field. I propose two-pronged approach, following both an artistic path, as I present my processes and teasings that I call “Situations” and my works “Zoom”, “T.A.G.”, “BMI - Body Massacre Index” and “Little Flu”, and an investigative one using research from authors and artists who focus on these themes. With an initial premise that everything is political, I discuss art as a form of resistance and militancy, supported by a framework that brings clothes and makeup as protagonists of this never ending poetic and critical journey. The process begins by discussing the relationship between the way we dress and our social contexts, various forms of oppression and the way we acquire biases through through labels, especially through the experiences of lesbian women and its intersection with feminist theory and of gender performativity. Furthermore, a debate is proposed within the arts, showing instances in which artworks involve clothes and makeup, questioning materials and aesthetics in an active investigation. Last, I present my own artistic work, mainly produced during the Covid-19 pandemic, suggesting conversations as tools for inviting and displacing, as well as processes that mix viscerality, personal experiences and social criticism.

**Keywords: Clothing, makeup, performativity**

## SUMÁRIO

### 1. CAPÍTULO 1:

*Situações 1 e 2: o que falamos sobre nós, o que falamos sobre o outro*.....8

1.1: Existir é performar: uma breve discussão sobre performatividade, a incerteza da dignidade e a teoria feminista .....31

1.2: *Situação número 2: julgadores e julgados* .....36

### 2. CAPÍTULO 2:

Maquiagem e roupa: um debate com o campo da arte .....40

### 3. CAPÍTULO 3:

*Situações 3 e 4, “T.A.G.”, “I.M.C. - Índice de Massacre Corporal” e “Gripezinha”*.....66

3.1: Meu processo artístico pandêmico para além das “*Situações 3 e 4*”: “T.A.G.”, “I.M.C. - Índice de Massacre Corporal” e “Gripezinha” .....76

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....96

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....98

## CAPÍTULO 1:

### **Situações 1 e 2: o que falamos sobre nós, o que falamos sobre o outro**

*“Não é a cidade o grande oceano dos colchões que palpitam?” Sim. Nos colchões palpítamos. Conversas até altas horas. Palpito sobre política ao ver as notícias medonhas. Sobre relacionamentos. Sobre a leitura de um texto. Sobre a ordem. Sobre as regras. Palpíteiros. Palpítamos aproveitando as molas dos colchões. Corpos palpítam. Mentos palpítam. Línguas palpítam. Corações palpítam como em taquicardia. Somos um oceano feito de palpitar. Não sei se você já reparou nos palpites dos colchões. Manchas. Mofos. Molas quebradas. Partes mais fundas. Tecidos desgastados. Viajei pro Chile durante a disciplina. Passagem comprada meses antes. Rio do destino.”*

O fragmento de texto que insiro aqui como disparo desta dissertação fez parte da monografia de conclusão da primeira disciplina que realizei durante este programa de pós-graduação e na qual apresentei enquanto seminário prático a primeira de uma série de propostas ou ações artísticas, que chamo aqui de *Situações* e que pretendo esmiuçar nestes capítulos, sugerindo um conceito de escrita encarnada, onde memórias, intuição, descrições, notas, observações e desdobramentos viram método. É a partir da experiência inicial como mestranda em Artes que começa então a realização de uma série de proposições artísticas e críticas acerca da roupa, da maquiagem e de seus atravessamentos. Vislumbro esse projeto como um projétil e proponho a ele as possibilidades dos desvios, de legitimar as sombras, gerar camadas, dissensos, ruídos, em um exercício de viver na prática que não há distanciamento entre o artista, o pesquisador, a arte e a vida. Pelo menos não para mim.

Proponho através desse projeto que tem como título “Tudo é político” um lugar de acolhimento onde questões individuais, histórias, relações simbólicas, afetos, também são questões coletivas, públicas, políticas. Onde entendemos que nunca foi tão necessário afetar e sermos afetados, um lugar em que podemos repensar a sociedade e a realidade, os modos de fazer e o que está posto. Trago aqui um processo artístico-investigativo, onde não só investigo referências teóricas, os processos e trabalhos de outros artistas, como mergulho no meu próprio fazer artístico. Penso, decodifico, associo, relembro, ao mesmo tempo em que vivo, experimento, faço, atuo e produzo.

Em minha trajetória pessoal, a roupa, a maquiagem e a arte sempre se fizeram presentes enquanto campos de interesse e lugares de experimentação, diversão, liberdade, aprendizado, questionamento, contato com meu próprio corpo e tecer de relações afetivas. Lembro-me de ainda muito pequena me maquiar com os produtos de

beleza da minha mãe e de me encantar pelas cores e possibilidades. Considero que minha avó paterna (que era cabeleireira e tinha um grande acervo pessoal de roupas que ela adorava colecionar, e da qual fui muito próxima durante a infância) foi o portal de entrada em um universo possível de experimentações com roupa e beleza.

Na prática da vivência afetiva, logo pude entender como o ato de se vestir e se maquiar é ritualístico, vendo minha avó passar um batom vermelho todos os dias após escovar os dentes e abrir as portas de um grande armário antigo de madeira e escolher uma roupa para vestir quem ela seria naquele dia, entendendo que as possibilidades eram tantas. Mais do que isso, ter essas vivências me fez entender como esses atos faziam parte de quem ela era enquanto sujeito no mundo. Suas roupas, sua forma de pentear os cabelos e se maquiar constituíam ao meu olhar não apenas as suas escolhas de aparência, mas transmitiam sua personalidade, seus desejos, aquilo que apenas ela tinha enquanto pessoa, sua singularidade, o seu modo de fazer, de viver, de ver, de afetar, de estar nos lugares, de se fazer ser vista, de ocupar e não ser esquecida. Essas escolhas de imagem, mesmo que ela não soubesse disso, me contavam intimamente quem ela era. E acredito que, intuitivamente, foi assim, na prática, que entendi como roupa e maquiagem podiam ser ferramentas para ocuparmos nossos lugares.

Anos depois, após idas e vindas profissionais, tornei-me maquiadora, consultora de moda e beleza, repetindo sem notar os passos que ela tinha dado para proporcionar aos outros com esse trabalho as possibilidades múltiplas de estar no mundo através da aparência. Herdei seu armário e seu ramo de atuação. Quantos corpos nos habitam? Quantos trazemos em nossa voz, em nossas células, em nossos saberes e vivências? Do que é feito aquilo que somos? Somos o acúmulo de todas essas ausências-presenças, os corpos que trazemos conosco, os corpos que afetamos. E como bem disse Bárbara Friaça (2015, pág. 21), “se do início da nossa vida até depois que morremos estamos abraçados por roupas, nós somos essas vestes.”

É neste trajeto que tem início nas fagulhas de uma infância artística e passa pelos questionamentos e vivências do ambiente profissional, pessoal e acadêmico, até o momento atual da pós-graduação, que foi sendo construído o desejo de realização deste trabalho. Já no mestrado, tudo começa nesta disciplina intitulada “Método e Pesquisa em Artes” que nos deu enquanto exercício criativo uma frase do “Livro das Perguntas” (2018), de Pablo Neruda, que nos acompanharia durante todo o semestre. “Não é a cidade o grande oceano dos colchões que palpitam?”, eis a frase que me acompanha desde então. Permaneço rindo do destino pois tinha passagens compradas para Santiago meses antes

de iniciar o mestrado e mal poderia prever que a partir desta viagem viriam os *insights* responsáveis por todas estas *Situações*. Um artista com uma bela intuição aliado às “escolhas” do destino nunca anda só.

A caminhada começa então no Chile, em maio de 2019, durante o primeiro semestre da pós-graduação. Vejo agora, mais que nunca, com clareza, que uma dissertação não se faz no primeiro ano de mestrado, apesar da ansiedade que insistia em me assolar: “Qual é o recorte do meu tema?”, “Sobre que aspectos da relação indumentária/maquiagem/arte/vida quero dissertar e o mais importante, como e por quê?”. Ouvi de uma professora da pós por quem tenho grande admiração que ainda não era aquele o momento de ter certezas e sim de estar aberta às possibilidades criativas e a todos os recortes temáticos. Olhos, ouvidos e sentidos abertos, as respostas viriam. Escancarada à experimentação, embarquei nessa viagem dupla, de ser pesquisadora e de mergulhar na cidade de Santiago por alguns dias. Visitei pessoalmente uma das casas de Pablo Neruda, com minha frase fixa na memória e sedenta por criar as conexões que seriam responsáveis pelo meu seminário prático da já citada disciplina, mas não seria exatamente de lá que viria a faísca propulsora desta dissertação e sim, a partir de uma visita ao Museu da Memória e dos Direitos Humanos e da exposição em cartaz, acerca de racismo e migrações (“Nosotros y los Otros. De los prejuicios al racismo”), que me chamou muito a atenção por dialogar fortemente com meus interesses de pesquisa.



Figura 1: Site oficial do “Museu de La memoria y los derechos humanos”  
 Fonte: <https://ww3.museodelamemoria.cl>

Por meio de instalações interativas/audiovisuais, havia a proposta de que os visitantes da exposição escolhessem a partir de um número variado de palavras pré-selecionadas quais delas se encaixavam melhor, sob uma visão individual de cada visitante, nas descrições de pessoas das quais só tinham acesso a uma fotografia (por exemplo, uma mulher negra vestida de forma casual, um homem negro de dreads, um homem com traços árabes e paletó, um homem branco de meia idade com roupa casual etc). As palavras acabavam por selecionar nossas impressões acerca das pessoas, partindo de suas características básicas (como cor de pele e possível idade) e tudo que envolvia a sua aparência, como roupas, postura e penteados. O painel interativo da exposição, por fim, apresentava as respostas predominantes das pessoas que haviam feito a experiência em diversos países e tristemente, confirmávamos as discriminações e juízos de valor que somos capazes de fazer a partir de uma única imagem e, obviamente, de todos os símbolos e preconceitos encrustados socialmente. Esta experiência reverberou em mim por algumas semanas e intensificou meus já antigos *insights* sobre a importância dessas nossas cascas na construção crítica, afetiva e política de nossas singularidades.

Chamo aqui de cascas aquilo que nos é “exterior”, externo e faz parte de nossa imagem, e ainda assim, mesmo que externo, constitui parte importante de nossa estrutura e identidade, quase como num sentido literal das cascas nas frutas. As roupas, maquiagens e penteados que escolhemos vestir (ainda que se tratem de uma “não escolha”, uma seleção de certa forma condicionada socialmente) nos reafirmam e selecionam como indivíduos e como grupos. Itens pertencentes à nossa construção estética e visual, aliados a nossas características básicas são, portanto, responsáveis por nos discriminar e marginalizar. Não é incômodo pensar que uma pessoa tenha seu direito humano básico de ir e vir tido, unicamente pela forma como está vestida? Ou que uma mulher seja tratada numa sociedade machista e patriarcal como “desfrutável” ou “respeitável” pela forma como se veste e/ou se maquia? Ou que uma mulher lésbica sofra violências múltiplas, físicas e/ou morais, por escolher vestir itens socialmente entendidos como masculinos? Ou que um homem tenha sua sexualidade questionada de forma violenta por usar um brinco, uma saia ou batom? Partindo dessas premissas é simples perceber como nossas cascas nos expõem, falam por nós e mais, todos os simbolismos, representações e narrativas construídas por elas e, finalmente, como somos identificados, reconhecidos e julgados em sociedade e que direitos básicos, então, possuímos ou nos são negados.

Foi a partir dos incômodos reavivados por essa experiência que disparei meus sentidos e ideias sobre os recortes de discussão desta dissertação e também minhas propostas aqui enquanto artista. Concluí então que gostaria de levar a outras pessoas as sensações potencializadas desta experiência de julgamentos, para ampliar a rede de relatos, questionamentos e inquietações que havia sentido.

Com isso, surge enquanto trabalho artístico a *Situação número 1*, que consiste na realização de um exercício prático, aproveitando o momento de seminário da disciplina já citada e contextualizada. Aproveito para propor neste momento a abreviação das *Situações número 1, 2, 3 e 4* enquanto *S1, S2, S3 e S4*, para evitar a repetição dos nomes durante todo o texto.

Retornando à S1, escolhi como método o ato de colocar as pessoas presentes na sala de aula, que tratavam-se de alunos da pós-graduação em Artes e o respectivo professor, sentadas em círculo, onde dessa forma todas pudessem se olhar, causando uma sensação de maior proximidade física e sensorial. Minha ação consistia em andar pela sala, dentro deste círculo de cadeiras montado, mostrando a cada um individualmente, através de uma tela de celular, uma fotografia. Nesta fotografia havia apenas uma pessoa com rosto oculto propositalmente (a fotografia foi editada de forma simples a fim de ocultar o rosto) e vestida com camisa de botão, gravata, calça básica e tênis, todos em tons neutros.



Figura 2: Primeira fotografia utilizada na proposta, com o rosto oculto.  
Fonte: *Pinterest*

Cada pessoa tinha acesso à fotografia em questão por alguns segundos, visto que logo em seguida, eu seguia andando em direção à próxima pessoa da roda. Propus então ao grupo a realização de uma escrita livre, rápida e individual das primeiras impressões sobre essa pessoa retratada, baseando essa escrita apenas naquela imagem. Foi disponibilizado um tempo de aproximadamente cinco minutos para a escrita, que foi feita de forma silenciosa pelos envolvidos, ainda que a questão do silêncio não tivesse sido colocada arbitrariamente enquanto parte do método. Ao término desse tempo, solicitei que todos colocassem seus relatos em cima de uma mesa extra e que então selecionassem um outro relato que não o seu próprio para que realizassem uma leitura. Portanto, cada um leu em voz alta o que uma outra pessoa do grupo havia escrito no mesmo exercício, para que dessa forma, se mantivesse um anonimato inicial dos escritos, a fim de evitar constrangimentos com o conteúdo dos textos. Com essa experiência pretendia estimular

uma percepção individual e depois coletiva acerca das impressões “automáticas” que temos sobre uma pessoa, baseadas no que venho a chamar como as “cascas” de alguém, nesse caso específico, suas roupas e postura.

É importante frisar que a fotografia utilizada nesse trabalho, cuja fonte é o site de imagens *Pinterest*, foi escolhida a partir de uma busca rápida pelos termos “lesbian style” e “dyke style”, onde apareciam já selecionados registros do “estilo de mulheres lésbicas”. O próprio exercício prévio de selecionar a imagem para a *S1* já se faz interessante e parte crucial deste trabalho, visto que como mulher lésbica e também como consultora de moda, gostaria de questionar então a existência de um “estilo lésbico” e seus desdobramentos sociais e políticos.

Nas pesquisas realizadas no site, as imagens eram semelhantes: mulheres quase sempre brancas, magras, com cabelos lisos, vestindo roupas como camisetas, camisas de botão, calças, blazers, tênis, moletom, roupas esportivas etc, em um estilo quase sempre mais sóbrio e com peças pertencentes ao que convencionou-se como “código de vestir masculino”. Como mulher lésbica que não se encaixa exatamente nesse estilo definido como “lesbian style”, causa-me enorme inquietação essa relação entre estilo/aparência e sexualidade, onde entende-se com frequência as mulheres lésbicas como aquelas que se utilizam dos códigos de vestir pertencentes ao que também convencionou-se por universo masculino, ou seja, aquelas que não performam uma feminilidade clássica, entendendo feminilidade, mais uma vez, dentro das convenções também socialmente definidas: unhas pintadas, cabelos longos, maquiagem, roupas justas, decotes, salto alto etc. O que seria então “lesbian style”? De fato podemos afirmar que existe um código de vestir lésbico? É possível definir a sexualidade de alguém baseados em registros de vestimenta? Por que associa-se às mulheres lésbicas esse código específico de vestir/aparência? Essas são algumas questões importantes que a pesquisa inicial e a definição da fotografia a ser utilizada nesse trabalho trouxeram à tona.

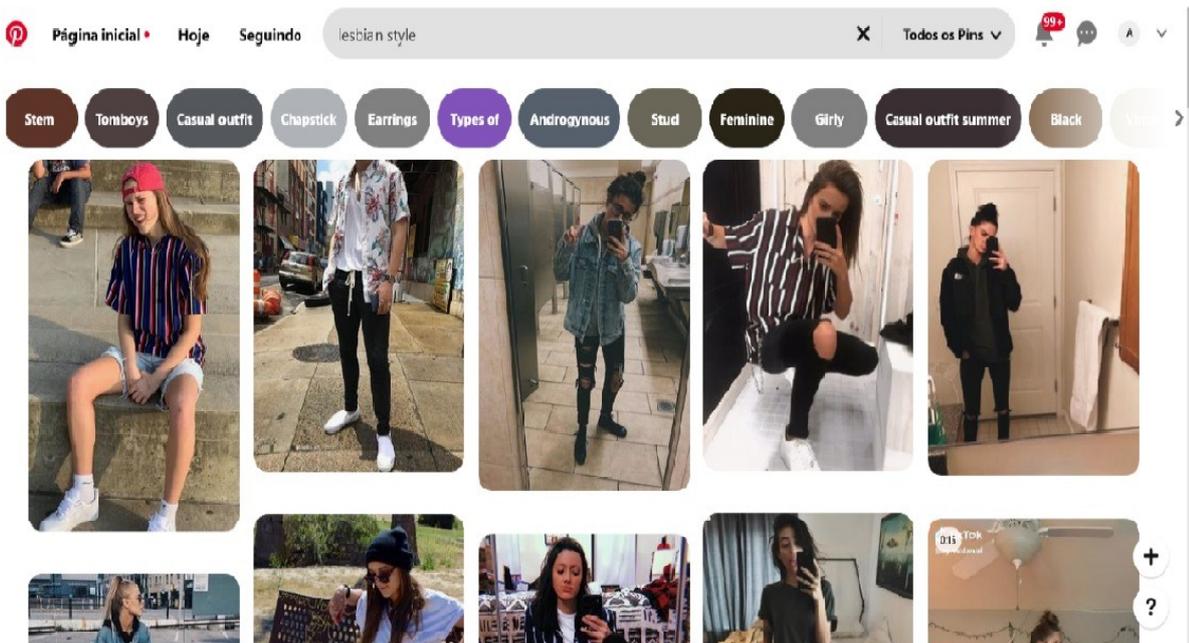


Figura 3: Registro de pesquisa rápida pelo termo “lesbian style” no site de imagens *Pinterest*  
 Fonte: *Pinterest*

Por fim, fiz a escolha pela fotografia a seguir, mostrada então aos participantes da *S1* em dois momentos: em um primeiro, com o rosto oculto, como já citado e em um segundo momento, como originalmente se encontrava no site de imagens. A escolha por apresentar a fotografia, em um primeiro momento, com o rosto oculto se deu pela intenção de que o possível gênero e idade não influenciassem nas primeiras impressões acerca da pessoa e sim, que a análise fosse feita inicialmente somente a partir da vestimenta e postura corporal.

É fundamental deixar claro que não proponho aqui, numa tentativa de colocar em primeiro plano o universo daquilo que nos veste externamente, um apagamento da importância das discussões acerca de gênero, sexualidade e racismo, muito pelo contrário, pretendo aqui justamente propor uma visão ampliada e interdisciplinar sobre os temas, onde aquilo que vestimos também se relaciona intimamente aos nossos lugares nas estruturas sociais, dialoga com as discussões sobre as diversas formas de opressão e com a forma que construímos preconceitos através da categorização.



Figura 4: A segunda fotografia utilizada na proposta, com o rosto aparente.  
Fonte: *Pinterest*

Segundo texto do site da própria exposição do Museu da Memória e dos Direitos Humanos citada anteriormente:

“Categorização é um processo universal de funcionamento cognitivo regular que consiste em juntar pessoas ou coisas que se considerem de um mesmo tipo. Porém, quando se trata de pessoas, as categorias que se utilizam nesses processos não são “naturais”, nem universais, nem fixas no tempo: cada sociedade constrói as suas próprias e as atualiza constantemente. Quando essas categorias designam “os outros”, sempre estão carregadas de julgamentos de valor e tendem a produzir hierarquias.”

Ao produzirem hierarquias, conseqüentemente produzem violências. Mas, afinal de contas, numa relação de julgadores e julgados, quem são os outros? Boaventura de Sousa Santos, em “A incerteza entre o medo e a esperança” (2018), artigo disponível no site da Revista Philos, discorre sobre a incerteza da natureza e esta concepção de

“natural”. Segundo o autor, esta concepção da natureza “foi de tal modo inscrita no sistema capitalista, colonialista e patriarcal que *naturalizar* se tornou o método mais eficaz de atribuir um caráter incontroverso à certeza.” Se algo é *natural*, é assim porque não pode ser então de outro modo e com isso, pretende-se justificar a visão absurda, como em exemplos dados pelo autor, da incapacidade da mulher para algumas funções ou da existência de raças e a “natural” inferioridade das populações de pele mais escura. O conceito de categorias “naturais” para categorizar pessoas vem, portanto, carregado de preconceitos e hierarquizações embutidos socialmente. Cada sociedade e cada época desenvolve seu processo de categorização e nos parece muito claro, que neste recorte espaço-temporal que fazemos, estas categorias funcionam para justificar violências.

Olhar com atenção para a trama da famosa série “The Handmaid’s Tale” (2017), por exemplo, é uma forma interessante de perceber como a indumentária pode ter um papel fundamental nesse processo de categorização que nada tem de natural e é construído em cada sociedade, provocando hierarquias e promovendo violências. Ainda que se trate de uma série ficcional, chama a atenção por ilustrar esse processo com muita clareza, e muitas vezes, ao recorrer a produções audiovisuais como referência, conseguimos ver em escala muitas das questões e apontamentos de nossa sociedade atual.

Neste ponto inicial deste trabalho é importante ressaltar que durante o processo de investigação e feitura dessa dissertação foram diversas as fontes de referência e pesquisa. Ao longo das discussões que trago neste texto e também das concepções e realizações dos meus trabalhos artísticos, muitas obras audiovisuais como séries, programas de TV ou *streaming*, *reality shows*, filmes e *podcasts* se tornaram peças-chave, assim como revistas de moda, desfiles, notícias, análises de perfis do *Instagram*, trabalhos de outros artistas e até as aulas de uma segunda formação em consultoria de moda que realizei durante esse período foram integrando-se às minhas leituras acadêmicas, tendo como resultado algo que considero uma costura interessante para criar e discutir acerca dos temas aos quais me propus e que também reflete de forma genuína meu modo de fazer, pensar e enxergar o mundo enquanto artista e pesquisadora, onde não é possível dialogar apenas com as referências do mundo canônico das artes e seu campo expandido.

Nesta série de televisão estadunidense criada por Bruce Miller e exibida pelo serviço de *streaming* Hulu, baseada no romance homônimo de 1985 da escritora canadense Margaret Atwood sobre a distopia de Gilead, temos a representação de um

futuro próximo, onde o governo totalitário de Gilead, domina o que um dia foi um território dos Estados Unidos, em meio a uma guerra civil ainda em curso. A sociedade é organizada ao longo de um regime novo, militarizado, hierárquico e fanático, com novas castas sociais, nas quais as mulheres são brutalmente subjugadas e, por lei, não têm permissão para trabalhar, possuir propriedades, controlar dinheiro ou até mesmo ler.

A série sugere uma grande onda de infertilidade mundial que resultou no recrutamento forçado das poucas mulheres fecundas remanescentes em Gilead, chamadas de "Aias", de acordo com uma interpretação extremista dos contos bíblicos. Elas são designadas para as casas da elite governante, onde devem se submeter a estupro ritualizados com seus mestres masculinos para engravidar e ter filhos que serão criados pelos "Comandantes" e suas respectivas "Esposas". Já as "Marthas" são as mulheres que foram recrutadas forçadamente para realizar trabalhos domésticos nas casas dos "Comandantes", mantidas em cárcere junto às "Aias". As "Tias" são mulheres recrutadas para dar o treinamento devido às "Aias", para que estas aprendam todo o necessário para realizarem suas funções reprodutoras nas casas dos "Comandantes". Elas trabalham na manutenção dos rituais e da ordem.

Ainda que imposta de forma violenta pelo governo, a separação forçada das mulheres é colocada como um movimento natural, aceitável e justificável para o bem comum. Neste contexto de sociedade criado na série, a diferenciação visual entre as mulheres se dá unicamente através das roupas de "Aias", "Marthas", "Tias" e "Esposas". E o processo de reconhecimento social através da veste de cada casta é tão automático, que por diversas vezes durante a trama, mulheres conseguem transitar em espaços e castas diferentes, tornando-se invisíveis, livrando-se de violências ou ganhando regalias, apenas trocando as roupas pelas de outra casta mais favorecida.

As cores e modelos das roupas são pensados com maestria nesta produção audiovisual para reforçar estes códigos de vestir sociais. As cores têm muita importância na vestimenta de Gilead porque elas definem o papel social de cada pessoa. As "Aias" vestem-se de vermelho, cor associada ao pecado, à luxúria, ao imoral, à vida mundana e pela qual tornam-se facilmente destacáveis em uma cidade cinza tomada quase sempre pela neve branca, o que faz com que elas sejam reconhecidas facilmente numa tentativa de fuga, por exemplo. Além disso, usam chapéus específicos e muitas vezes, mordanças, que não permitem que possam enxergar ou falar livremente, lembrando-as do lugar que ocupam e da postura que é esperada delas. Segundo o livro "A Psicologia das Cores" (2013, págs. 105 e 119), o vermelho também é a cor mais associada à ira, à guerra, à

agressividade e à coragem, características que se desenvolvem nas “Aias”, submetidas a todo tipo de horror. Um bom exemplo disso é como a sociedade de Gilead transforma as “Aias” forçadamente em agentes de punição, obrigando-as coletivamente a apedrejar outras “Aias” ou mesmo homens de castas baixas que cometem crimes.

Já as “Marthas”, responsáveis pelo serviço doméstico, se tornam invisíveis aos olhos da sociedade, com roupas acinzentadas, que sugerem tédio, solidão, esquecimento e inferioridade (HELLER, 2013, págs. 499, 512 e 515). As “Tias”, por sua vez, utilizam roupas marrons escuras, que transmitem dureza, rigidez e ordem, além de acidez, amargor, feiúra, antipatia e antierotismo (HELLER, 2013, págs. 473 e 476). Ambas as cores, cinza e marrom, remetem ao que é pobre e feio, status condizentes aos papéis de “Marthas” e “Tias”.

Por fim, as “Esposas”, com seus vestidos e capas com gola alta que remete às roupas de vilãs, trazem em suas peças impreterivelmente a cor azul, associada à pureza e à virgindade de Maria, além de gerar sensações como confiança, fidelidade e honra (HELLER, 2013, págs, 47, 49, 62 e 82). Elas são as mulheres socialmente mais respeitadas e privilegiadas em Gilead, ainda que nenhuma mulher tenha de fato voz ativa. A série busca opor a todo momento “Aias” e “Esposas”, num jogo simbólico onde vermelho e azul como cores contrárias geram julgamentos de valor também opostos.



Figura 5: Da esquerda para a direita: representação geral do figurino da Esposa, Serena Joy Waterford, interpretada pela atriz Yvonne Strahovski ; Figurino da chamada ‘Tia’, aqui ‘Aunt Lydia’ interpretada por Ann Dowd; Figurino da Aia, Emily, interpretada por Alexis Bledel. Fonte: Hulu.

Como dito anteriormente, as roupas eram o principal indicativo da casta determinada em Gilead, o marcador social. Isso é provado em diversas cenas, como, por exemplo, quando uma “Esposa” é reconhecida através de sua roupa e morta em um ambiente de casta mais baixa, conhecido como “Colônias”, onde mulheres tidas como as piores nesta sociedade eram postas para morrer, lidando com dejetos e lixo tóxico. Ou quando “Aias” conseguem fugir ou transitar livremente por Gilead, quando conseguem usar roupas de “Esposas” ou “Tias” e passar pelos guardas.

É interessante frisar que as mulheres escolhidas para irem às Colônias eram professoras ou mulheres bem instruídas, que poderiam causar revoluções numa sociedade onde mulheres não poderiam mais ler ou escrever, mulheres mais velhas que não poderiam mais gerar filhos ou mulheres lésbicas ou bissexuais, consideradas impuras e desertoras. As castas sociais em Gilead pouco tem a ver com posses materiais, as categorizações impostas e tidas como “naturais” são misóginas, etaristas e LGBTfóbicas. A análise desta produção audiovisual nos remete intimamente ao que venho então discutindo nesse capítulo, que alguns grupos de pessoas são categorizados como inferiores e que nossa aparência também associada à vestimenta contribui para essa diferenciação, como um carimbo que pode denunciar nossos lugares sociais, como no caso da existência de um “estilo lésbico” reconhecido, discutido na S1.

Outra obra interessante para dialogar com estes pontos é o *reality show* chamado “The Circle” (2020), exibido através do serviço de *streaming* Netflix. No programa que conta com edições em países como Estados Unidos, Brasil e França, os participantes são isolados individualmente em apartamentos e só podem se comunicar com os outros através de um programa de computador que transcreve suas mensagens em texto como se fosse um aplicativo de mídia social. O objetivo do jogo é colocar os jogadores em interação virtual e o jogador mais popular vence. Nas regras do *reality* é permitido criar perfis falsos, com personalidades, fotos e histórias de vida destoantes da vida real e não existe barreira entre mentira e verdade. O que existe é um objetivo comum: ser popular e se tornar um influenciador com poder de eliminar do jogo os outros participantes. Com esta intenção, os jogadores são capazes de apresentar identidades completamente diferentes para os outros, esperando conquistá-los.

O que se torna claro ao assistir ao programa é como os jogadores se apropriam dos códigos e convenções sociais e escolhem quase sempre como perfis mais populares os que tem características semelhantes: pessoas jovens, magras ou atléticas, “bem-vestidas”, felizes e heterossexuais. Ou seja, para a maioria dos participantes, as pessoas

com esse perfil tem o conjunto de características perfeito para serem bem-sucedidas. Não à toa quase todos os participantes que não se encaixam nesse padrão na vida real recorrem a personagens falsos que possuem essas características para participar do programa, tentando avançar mais tempo na competição.

Um exemplo disso é a participante da edição estadunidense do programa Karyn Blanco, que é uma mulher gorda, lésbica e que não performa feminilidade padrão na sua aparência. Ela resolve participar do *reality* criando para si uma personagem falsa que performa feminilidade padrão, é magra e bissexual, chamada Mercedesze. Ou seja, Karyn fez a escolha de participar do jogo mudando radicalmente sua aparência, se apresentando então como uma mulher magra e “feminina” e mudando também sua sexualidade, de lésbica para bissexual, pois acredita que assim chamaria atenção positiva dos homens da competição. Karyn acerta em sua leitura, visto que Antonio, outro participante dessa edição, chega a confessar em um momento do jogo que se tivesse visto Karyn com sua aparência real e não como Mercedesze a teria eliminado da competição.

Karyn, em entrevista de agosto de 2020 ao site “Go Mag” fala sobre sua escolha de se apresentar com outra aparência, criando a possibilidade de ilustrar como vivemos em um mundo que julga através de padrões preestabelecidos e o quão errados estes julgamentos podem estar:

“Sou mulher. Não importa se eu tenho o mesmo corte de cabelo do seu marido, não importa se eu uso a mesma colônia do seu pai, não importa se eu visto as mesmas roupas do seu irmão. Devo ser respeitada, tratada e honrada como uma. Minha estatura e meu comportamento não significam que eu quero ser um homem; significam apenas que estou confortável com minhas roupas. E até que as pessoas possam entender e respeitar isso, nunca seremos totalmente livres”.



Figura 6: Karyn Blanco e sua personagem “falsa” Mercedesze.  
 Fonte: [www.gomag.com](http://www.gomag.com)

Temos outros exemplos que corroboram essa mesma visão: a participante da edição brasileira, Paloma Lisboa, mulher negra e lésbica, que resolve entrar no programa como Lucas, homem jovem, branco e heterossexual; e Sean Taylor, da edição estadunidense, mulher gorda, que resolve iniciar no programa como uma mulher magra e ao resolver mostrar sua verdadeira aparência após quatro episódios, é eliminada.

Voltando à *Situação número 1*, ao propor o exercício de “ler” uma pessoa através de suas roupas e postura, tinha interesse em provocar vários destes questionamentos. E me confesso surpreendida com o resultado desta experiência, em específico. É claro que neste texto faremos leituras desta experiência que não nos permitem concluir questões tão complexas, mas acredito que já permitam um processo talvez ainda mais importante, de indagar e perceber acerca delas, abrindo portas para redes multissensoriais de percepção e reflexão.

Ainda assim, podemos destacar alguns pontos que saltam aos olhos. Ao descrever aquela pessoa sem rosto aparente, apenas baseando-se em suas roupas, grande parte do grupo participante se utilizou de palavras como “solteiro”, “advogado”, “padrinho de casamento”, “padronizado”, “marido”, “noivo”, “alinhado”, “bêbado”, “despreocupado”, “nele”, “vestido”, “ele”, “autor”, “zelador”, todas palavras masculinas. Através de seus olhares sobre as roupas e postura pelo menos dez das catorze pessoas envolvidas na experiência escreveram claramente sobre um homem, o que reforça uma premissa inicial

minha de que ainda associamos peças de roupa a gêneros, e também, por abertura, às idades, sexualidades e outras categorizações possíveis.

Podemos destacar ainda que de todas as pessoas deste grupo apenas uma utilizou a palavra “ela” para se referir à pessoa mostrada na fotografia inicial (sem rosto) e também apenas uma questionou a possibilidade de se tratar de um homem justamente utilizando o raciocínio de, conforme suas próprias palavras, “estar vestido conforme a indumentária que tradicionalmente associamos ao conceito de masculino”, ou seja, trazendo ela mesma em sua escrita o próprio questionamento acerca da associação entre indumentária e gênero. Quais são os códigos então presentes que criam a associação quase direta entre a pessoa sem rosto da fotografia mostrada e uma pessoa do sexo masculino?

Ainda avançando nesta questão, podemos atentar para outras palavras utilizadas que também são bastante interessantes: “burocrata”, “seriedade”, “tradição”, “advogado”, “padrinho de casamento”, “classe”, “desconforto”, “uniforme”. Questiono-me se essas mesmas palavras seriam usadas para descrever a pessoa mostrada na fotografia se esta se tratasse de uma mulher. Sou levada a crer pelas percepções vividas durante a experiência de que não, ao vivenciar a reação de surpresa da maioria do grupo ao se deparar com a pessoa mostrada na segunda fotografia, já com o rosto aparente, fato que acrescento também como sensação importante. As reações e os comentários acerca desse momento sugerem surpresa, ainda que o exercício tenha sido feito com um grupo de artistas, onde normalmente se espera um menor engessamento de conceitos e visões acerca do universo das vestimentas. Por que notamos essa surpresa?

Quanto às palavras escolhidas para descrição dessa pessoa, aparentemente percebemos a necessidade desse “homem” descrito pela maioria buscar algum tipo de aceitação, legitimação, adequação e elegância com essas roupas e postura. Se a pessoa se tratasse de uma mulher essa mesma visão aconteceria? Entenderíamos essa mulher como uma mulher legítima, aceitável, elegante e adequada socialmente com as mesmas roupas e postura? A que perigos ou incertezas de direitos e dignidades ela estaria exposta socialmente? A discussão vai além disso: que códigos e leituras mudam então se temos acesso à segunda fotografia e nos deparamos com uma possível mulher vestida com itens socialmente entendidos como do imaginário masculino? Usaríamos os mesmos juízos de valor? Usaríamos da mesma forma as palavras “burocrata”, “esposa”, “seriedade”, “tradição”, “classe”, “desconforto”, “advogada”, “madrinha de casamento”, “uniforme” para descrever essa mulher? Quais convenções e simbolismos estão em jogo?

Em que a reflexão acerca desta experiência artística nos ajuda a pensar as questões de gênero e sexualidade associadas à vestimenta, nessa trama estético-política? É realmente importante saber o gênero de quem veste? E por quê?

Daniela Calanca ressalta em seu livro “História Social da Moda” (2008, pág. 77) que:

“As modificações das estruturas da roupa masculina e feminina que se impõem a partir da metade do século XIV são traços da estética da sedução. A roupa, diferenciando-se de modo radical entre masculino e feminino, sexualiza a aparência. O fascínio dos corpos é exibido, acentuando a diferença entre os sexos.”

Ou seja, a roupa é fator determinante em um extenso processo histórico, cultural e social de diferenciação binária de gêneros e as convenções que associam roupas a gêneros ainda permanecem muito semelhantes, mesmo no século XXI. Mulheres seguem sendo reconhecidas como tal apenas quando reproduzem as convenções estéticas de gênero, criadas para “a felicidade do homem, para o uso e serviço do homem” (CALANCA, 2008, pág. 97).

Logo, mulheres que não performam a feminilidade clássica imposta não são vistas como mulheres assim como não são vistas como atraentes, já que a sexualidade feminina está historicamente associada ao prazer masculino. Mulheres que se apoderam dos códigos de vestir tidos como masculinos não cumpririam então sua função social de mulheres, podendo ser confundidas com homens e ser hostilizadas socialmente, como o são. Para as mulheres lésbicas isso é potencializado, visto que a função social historicamente determinada para as mulheres é de “potencializar ao máximo as suas capacidades de sedução sobre o homem, para atingir o único objetivo que a sociedade lhe permite: a conquista de um marido e, portanto, de um status social.” (CALANCA, 2008, pág. 97). Só há dois entendimentos sociais para uma mulher lésbica que não performa feminilidade: ou se trata de uma mulher que gostaria de ser um homem ou de uma mulher feia, impura e mal sucedida.

Ao longo do século XIX, segundo Calanca (2008, pág. 98) “a afirmação da sociedade burguesa consegue fixar papéis rigidamente separados para os homens e para as mulheres. O próprio modo de vestir espelha essa rígida divisão.” Os homens, então, assumem um vestuário sóbrio e as mulheres, por sua vez, acentuam a atenção ao seu corpo e beleza, entre as paredes domésticas. O problema do vestuário continua a ser uma questão central no universo feminino por todo o século XIX, diferentemente do que ocorre com os homens, “para quem a simplicidade e a praticidade tornaram-se há tempos exigências estéticas primárias (CALANCA, 2008, pág. 98). Logo, praticidade e

simplicidade não são palavras inerentes ao que espera-se culturalmente do vestuário de uma mulher.

Ainda sobre isso, voltando aos relatos da *S1*, um fato importante que endossa essa discussão é aquele único relato citado anteriormente, onde o autor refere-se à pessoa mostrada na primeira fotografia explicitamente como uma mulher, se utilizando da palavra “ela”. Depois da experiência de escrita individual e da posterior leitura coletiva e anônima dos relatos, houve um momento proposto aberto a comentários e discussões, e neste, perguntei se a pessoa que havia escrito este relato em específico gostaria de se apresentar ao grupo e explicar por que havia visto naquela primeira fotografia alguém que ela relacionava ao gênero feminino. Em um momento que reconheço como emblemático desta experiência, o autor do relato então concordou em se apresentar ao grupo e afirmou ter reconhecido naquela fotografia uma mulher, segundo suas palavras, “pelo fato de ter muita amiga sapatão.” Com isso, podemos intuir que o autor do relato visualizou naquela fotografia sem rosto aparente não os códigos do vestir associados ao universo masculino, mas sim associados a suas amigas lésbicas, afirmando de certa forma a existência e reconhecimento social de um “estilo lésbico”.

Isso mostra, visitando e ressignificando Bourdieu, em seu texto “Gostos de classe e estilos de vida” (1983), que nossa leitura sobre alguém a partir da indumentária está intimamente relacionada também ao nosso repertório social, às nossas experiências, ambientes que frequentamos, amigos, etc. O autor do relato em questão é um homem jovem e gay, o que reafirma a associação que fez às suas próprias vivências e recortes experienciais. Enquanto todas as outras pessoas do grupo associaram a pessoa da fotografia sem rosto aparente a um homem (quase sempre dentro das convenções de um homem respeitável, elegante etc) ou não focaram seus relatos acerca de uma posição definida sobre gênero, a única pessoa que definiu uma identidade de gênero feminino e ainda mais, de mulher lésbica, através da aparência, foi justamente um homem gay que tem amigas lésbicas, identificando naquela fotografia uma performance estilizada conhecida por ele, sugerindo que tiramos conclusões a partir das nossas próprias referências, que são construídas socialmente, em um processo de reconhecimento.

São muitos os exemplos possíveis para ilustrar esse processo de associação entre roupa e maquiagem e as sensações de reconhecimento, pertencimento e comunidade. Em “Histórias para Vestir” (2021), uma série exibida pelo serviço de *streaming* Netflix e baseada no livro homônimo de Emily Spivack, cada episódio te convida a um mergulho profundo e emocional em memórias, experiências, afetos e todo o universo de relações

subjetivas e ricas entre peças de roupa e comportamento, cultura e identidade, mostrando como a moda pode ser ao mesmo tempo um lugar desumanizador ou um lugar de resistência. Ao criar um sentimento de “comunidade”, a roupa permite que nos conectemos com outros que julgamos semelhantes, sendo assim responsável por parte dessa identidade que não é só individual, mas também coletiva, nos lembrando do caráter extremamente político do ato de vestir. Para a comunidade LGBTQIA+, por exemplo, como mostra a série em um de seus episódios, se vestir é decisivo no processo de autoaceitação, pertencimento e liberdade, um verdadeiro ato de coragem de ser quem se é e de se reconhecer enquanto potência no coletivo, processo muito bem relatado também na série estadunidense “Pose” (2018), exibida na mesma plataforma e que retrata o cenário LGBTQIA+ afro e latino na cidade de Nova Iorque nos anos 80 e 90.

Outro exemplo importante sobre o processo de formação de comunidade e pertencimento através da roupa se dá novamente analisando a série “The Handmaid’s Tale” (2017) e a grande proporção tomada pelo figurino das “Aias”, vista durante as manifestações a favor da liberação do aborto na Argentina, em 2018. Conforme matéria publicada no site *Época* (2018), “vestidas com túnicas vermelhas e com toucas brancas como as que são usadas pelas “criadas” do título da série, mulheres argentinas caminharam em silêncio em frente ao Parlamento.” O ocorrido faz menção ao sentimento de unidade trazido pelos uniformes vermelhos na série e que extrapolam chegando ao cotidiano, com uma frase emblemática do episódio 10 da primeira temporada: “Não deviam ter nos dado uniformes se não queriam que nós virássemos um exército.”



Figura 7: Ativistas em campanha pela descriminalização do aborto em Buenos Aires – 25/07/2018.  
Fonte: Veja

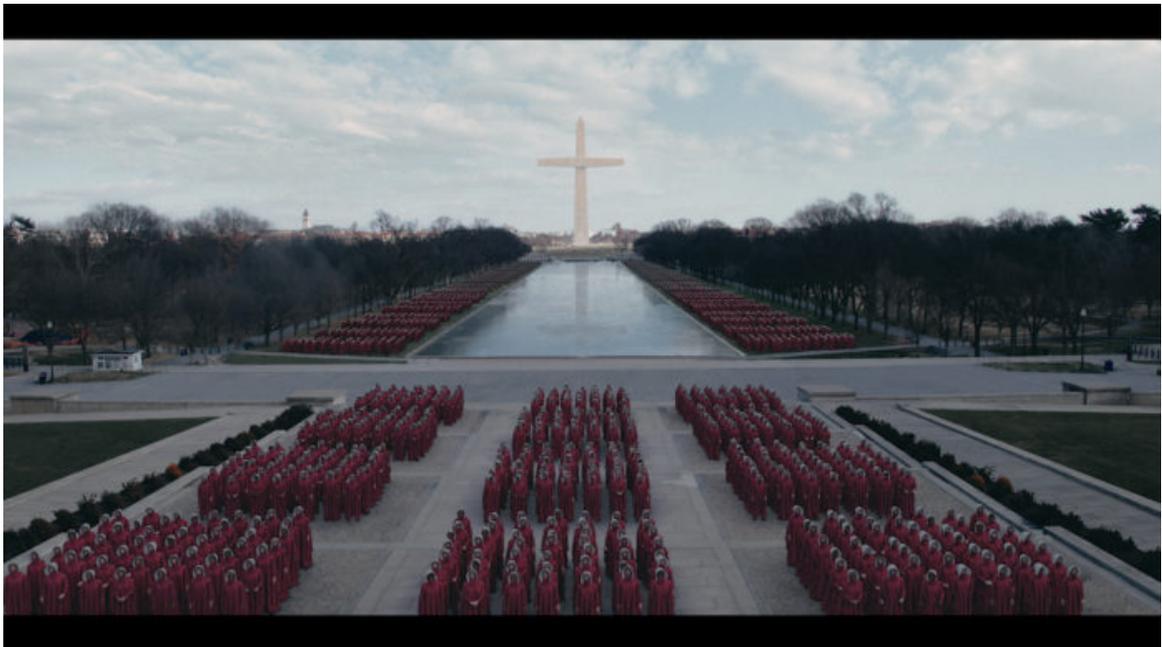


Figura 8: “Exército” de Aias na série “The Handmaid’s Tale”.  
Fonte: [www.portalestrelas.com.br](http://www.portalestrelas.com.br)

Absorvendo um conceito mais genérico de Geertz, em seu texto “A arte como um sistema cultural” (1997), a capacidade de qualquer forma de arte de fazer sentido, nesse caso a indumentária, varia de um povo para outro e de um indivíduo para outro e como todas as outras capacidades plenamente humanas, é um produto da experiência coletiva, a partir de uma participação no sistema geral de formas simbólicas. Vestir-se e maquiar-se vai então muito além das instâncias individuais, apesar de poder ser a meu ver parte fundamental da nossa expressão de singularidades. São atos que ganham novas camadas a partir do coletivo e das diferenças entre culturas, vivências e afetos, um fenômeno social desde a pré-história.

Bárbara Friaça (2015, pág. 15) em sua dissertação acerca da veste nos lembra que:

“Ser um fenômeno social não significa dizer que a roupa é uma imposição da sociedade, mas é como se um conceito como o de sociedade só pudesse existir milênios depois por conta de todo um processo histórico de socialização, que envolve também a invenção de trajes. Mas se o uso de roupas não é uma imposição de uma organização para um sujeito, muito menos é apenas uma criação íntima e solitária de um indivíduo. A vestimenta é o fenômeno dessa relação.”

Friaça continua, citando o antropólogo Norbert Elias, que afirma que “não existe indivíduo sem sociedade, que os dois estão atrelados um ao outro como uma rede; a noção de “individualidade” só é passível de existir em sujeitos que crescem em um grupo de pessoas” (ELIAS, 1994). Para Friaça, a veste é uma via de trânsito, um campo de forças, portanto, “não podemos pensar na roupa puramente como uma proteção do indivíduo ou uma imposição da sociedade. A vestimenta não é sequer um mediador entre um e outro, porque não existe uma separação, eles se penetram.” (FRIAÇA, 2015, pág.16).

A mesma autora também usa um termo interessante para se referir às múltiplas “maquiagens” utilizadas por tribos africanas: “vestir-se de pintura” (FRIAÇA, 2015, pág.16). Julgo esse termo interessante à medida que associa o ato de maquiar-se ao ato de pintar-se e também ao ato de vestir-se, retirando a maquiagem desse lugar social onde foi sendo colocada historicamente como um ritual para esconder imperfeições e a leva ao seu significado mais expressivo. Tribos africanas até os dias de hoje utilizam-se desse ato para confrontar o inimigo e como ferramenta de identificação para saber quem pertence a cada tribo. Os trajes e pinturas nas tribos são para mostrar-se ao outro e também na conquista de seus namorados. Em tribos na Nigéria, Quênia e Etiópia, por exemplo, homens levam horas pintando e adornando uns aos outros para serem escolhidos pelas

jovens da tribo, os Wodaabe realizam até concursos de beleza (FISHER; BECKWITH, 2013).

É propício neste momento trazer a discussão que associa elementos da aparência a sexualidades e gêneros também ao âmbito da maquiagem, mostrando como as noções que tratam esse campo são baseadas em conceitos misóginos. Falávamos neste capítulo sobre os julgamentos de valor depreciativos que recebem as mulheres que recusam-se a expressar a feminilidade tida como padrão social e que se apoderam dos elementos entendidos como “masculinos” (como roupas práticas, sapatos de salto baixo, não usar maquiagem etc) e como essas “escolhas estéticas” reverberam na noção de que não são mulheres, de que querem parecer-se com homens e de que não são atraentes sexualmente ou bonitas, visto que a aprovação da imagem feminina vem historicamente associada ao quanto agrada ao gosto masculino.

Ainda que por muito tempo, a maquiagem e os cosméticos estivessem associados a todos os gêneros, a partir do século XVI e XVII se dá início a construção dessa polarização no ocidente moderno, nos levando a afirmar “o quanto as marcas sexuais das aparências e seus artifícios devem ser historicizados, sendo produtos de uma dada cultura” (LANOË, 2019, pág. 231). Na França entre os séculos XVI e XVIII, marcada pela corte que dita as normas de aparência, “os cosméticos não são usados necessariamente para expressar ou reforçar identidades sexuais.” (LANOË, 2019, pág. 231). O arsenal cosmético é potencialmente de uso de todos os sexos. “Na corte, o uso desses produtos visa colocar-se em conformidade à ordem social e política do reino: as relações hierárquicas estabelecidas ditavam as regras de aparência e de identificação de cada grupo”, atribuindo o uso à nobreza, respeitando-se certos limites de moderação, de modo que a superioridade pareça natural. Como em muitos casos a tal moderação não era levada em conta, o exagero deu lugar ao início das críticas. Assim, homens que se apresentassem maquiados demais e carregados de joias, eram desprezados e comparados a animais, prostitutas e mulheres, deixando também subentendida a referência à homossexualidade (LANOË, 2019, pág. 232).

Com o desenvolvimento da moda feminina, em torno de 1750-1760, a polarização sexuada de certos adereços faciais já se fazia presente e homens que ainda não haviam abandonado a maquiagem eram alvos cada vez mais de ataques sexualmente orientados. (JONES, 2004). Há uma reclamação de que existam diferenciações sexuais mais nítidas e é interessante frisar que ainda que as aparências masculinas continuassem artificiais com o uso de pó nas perucas, a naturalidade e autenticidade dos rostos eram sinais de

bom gosto, desejados aos homens, relegando-se às mulheres o descrédito dos dispositivos artificiais, promovendo um discurso misógino vigente até hoje (LANOË, 2019, pág. 234). Portanto, os homens que passaram a sofrer retaliação assim o sofriram por serem comparados a mulheres, como sinal de futilidade e inferioridade. E ainda hoje, o são, uma vez que ainda não entendemos que há tantas feminilidades e masculinidades possíveis, ou que sequer há masculinidade e feminilidade, conceitos esses tão baseados em uma visão binária de gênero.

Ainda no mesmo artigo, Lanoë toca em mais um ponto historicamente importante a ser extrapolado ao momento atual: a associação da maquiagem a um ritual de beleza racista, perpetuado até hoje em tutoriais de maquiagem na internet que reproduzem o afinar de narizes e embranquecimento da pele. Na corte:

“Clarear o rosto é atributo da classe ociosa, a nobreza, que lança mão de diferentes artifícios para tanto. Seja em forma de pó, seja em forma de creme, o rosto e o colo são cobertos de branco, enquanto o *rouge* é espalhado nas maçãs do rosto, acentuando por contraste o branco da face.” (LANOË, 2019, pág. 232)

Finalizando então a discussão acerca dos relatos realizados na *Situação número 1*, um ponto que chama a atenção aponta para a marcante repetição de termos em vários deles no que se refere a um processo de usar as roupas como forma de esconder-se, de vestir-se para o outro, de se mostrar para o mundo como “querem que o vejam”, com trechos destacáveis como “me arrumo para o outro ver” ou “ele esconde-se no que veste”, como numa demonstração clara das mensagens que comunicamos, das relações de poder subjetivas criadas, das formas de estar no mundo através das roupas e na não possibilidade de uma separação arte/vida no que tange especialmente às performatividades. É interessante a visão de Friaça (2015, pág. 14) acerca desse ponto, já que acredita que o vestir está intimamente ligado desde a sua origem a uma imposição visual, mas não “implica necessariamente em esconder o corpo, talvez implique mais em criar um corpo novo, perpassado ao corpo com o qual nascemos”.

**1.1:****Existir é performar: uma breve discussão sobre performatividade, a incerteza da dignidade e a teoria feminista**

Os atravessamentos naturais entre indumentária, maquiagem e sociedade sempre foram de grande interesse enquanto pesquisadora e artista e este trabalho, por sua vez, surge como um alargamento dessas vivências e inquietações pessoais. Entendendo a indumentária e a maquiagem como práticas artísticas e entendendo arte e política não deslocadas, mas como partes da vida social e também absolutamente conectadas entre si, trago estas questões oriundas de incômodos vividos cotidianamente, tanto em minhas experiências profissionais como maquiadora e consultora de moda ao longo dos últimos dez anos, e especialmente como mulher lésbica. Confesso que estes temas geraram um tipo de estranhamento e resistência inicial dentro do ambiente acadêmico e em mim mesma (por quê não dizer?), afinal, que força podem ter essas experiências particulares para a elucidação de temas e problemas complexos e contemporâneos? E como trazê-las de forma a não serem vistas como discussões de menor valor, mas sim como potências que revelam tantas camadas a serem exploradas?

As perguntas não paravam de chegar. A cada novo cliente, a cada nova conversa, a cada nova notícia de machismo, feminicídio ou homofobia, a cada nova vivência. Como utilizamos a indumentária e a maquiagem como parte de um processo de construção de singularidades? Quais são os discursos construídos através da veste? Como evidenciam relações de poder, como por exemplo, os silenciamentos sobre as minorias? É possível inferir algo sobre o gênero e a sexualidade de alguém a partir da forma como se veste? Que valores sociais estão embutidos nas hierarquizações que fazemos? Que histórias queremos contar quando nos vestimos e nos maquamos? Que lugar ocupamos no mundo ao mostrarmos nossas cascas aos olhos dos outros? E onde ficam nossos direitos? Como comunicamos, reconhecemos, criticamos, julgamos, somos julgados, subvertemos e afetamos através destas ferramentas artísticas?

Essa dissertação, portanto, circunda um universo de intersecção e de tecedura: o corpo-imagem, maquiagem e indumentária enquanto práticas artísticas, questões de gênero, sexualidade e feminismos; percebendo vivências como disparadoras de questões a serem desbravadas nos estudos críticos das Artes, associando a forma como nos vestimos e maquamos e todos os elementos que entendo aqui como nossas “cascas” aos processos de construção de singularidades, de reconhecimento, de pertencimento, de

resistências, de potências políticas, críticas, criativas e afetivas, entendendo antes de mais nada que o pessoal é sempre político, tudo é político. Existir é performar. Vestir-se é performar. Maquiar-se é performar. Um corpo político performa. Um corpo afetivo performa. Um corpo criativo performa.

Em se tratando da discussão acerca de performatividade e gênero, Judith Butler é uma das autoras contemporâneas que mais avançou no estudo dos gêneros como atos performativos e nos ajuda a entender esta conexão com a indumentária e a maquiagem, enquanto parte desse processo. Em seu artigo “Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista” (2018), ela afirma que o gênero não é uma identidade estável, mas uma identidade tenuamente constituída no tempo, por meio de uma repetição estilizada de certos atos. “O gênero, ao ser instituído pela estilização do corpo, deve ser entendido como a maneira cotidiana por meio da qual gestos corporais, movimentos e encenações de todos os tipos constituem a ilusão de um “eu” generificado permanente.” (BUTLER, 2018, pág. 3), o que retira a produção do gênero de um modelo essencial de identidade e a coloca em relação a uma temporalidade social. A base da identidade de gênero não é harmoniosa e as possibilidades de transformação dos gêneros estão na possibilidade de um padrão diferente de repetição de certos atos, na quebra ou na subversão da repetição do estilo mobilizado. As ideias de gênero então podem ser entendidas, segundo a autora, como construções, e a identidade de gênero é uma performance apoiada em sanções sociais e tabus.

A partir das ideias de Butler acerca da formação dos gêneros, podemos inferir que a indumentária e a maquiagem fazem parte desse processo de estilização que ajuda a criar os símbolos e convenções associadas aos gêneros, o que nesse recorte espaço-temporal que fazemos, nos ajuda a entender porque associamos então certas peças de roupa a um determinado gênero e também a importância dessas “cascas” nas construções de identidades de gêneros possíveis e nas quebras e subversões dos tabus sociais. Então, como relembra Butler, Simone de Beauvoir afirma que “as mulheres e, por extensão, qualquer gênero, são uma situação histórica, e não um fato natural.” (BUTLER, 2018, pág. 4)

Butler ainda afirma no mesmo artigo, baseando-se em Beauvoir e Merleau-Ponty que a “teoria fenomenológica da constituição precisa ampliar a perspectiva convencional dos atos de modo que ela signifique, ao mesmo tempo, tanto aquilo que constitui o significado quanto o modo como o significado é performado e atua.” (BUTLER, 2018, pág.

4) e que o corpo é um conjunto de possibilidades porque a forma como existe no mundo e é percebido pelos outros não é predeterminada por uma essência interior, mas sim enquanto um corpo histórico. Com isso, podemos perceber que o conjunto de estilizações e construções históricas deste corpo é o que determina sua expressão e recepção em sociedade e mais do que isso, que ferramentas artísticas como as roupas, maquiagens e penteados são atos performativos e criadores de significado importantes nesse processo de construção política, sensível, crítica e criativa.

E como podemos entender essas “escolhas” na forma em que esse corpo se mostra, performa e produz significados? Bourdieu em seu texto “Gostos de classe e estilos de vida” (1983) também traz pontos importantes para essa discussão. Para ele, da mesma forma, os gostos não são naturais, baseados em uma essência, mas sim reflexos de toda a conjuntura social do indivíduo. O conjunto de “propriedades” das quais se cercam os indivíduos e grupos (onde se incluem casas, móveis, livros, perfumes, roupas etc) e das práticas (esportes, jogos, distrações culturais, locais que frequenta) manifestam sua distinção. Segundo o autor, “o gosto, propensão e aptidão à apropriação (material e/ou simbólica) de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras é a fórmula generativa que está no princípio do estilo de vida” (BOURDIEU, 1983, pág. 82), sendo esse um conjunto unitário de preferências distintivas e expressão sistemática das condições de existência.

Uma vez que podemos entender esta representação estética como parte da nossa construção como indivíduos e também como grupos, ao mesmo tempo em que nos permite então constituir singularidades, também nos arremessa nesse jogo perigoso e injusto de sermos reconhecidos por quem “somos”, ou, pelo menos, por como nos mostramos ao mundo e, então sofreremos as consequências sociais desse processo, como perda de direitos, invisibilidade e violências.

Ser “mulher” então, segundo Butler revisitando Beauvoir, é ter se tornado mulher, “ou compelir o corpo a se conformar a uma noção histórica de “mulher”, induzir o corpo a se tornar um signo cultural, a se materializar obedecendo uma possibilidade historicamente delimitada, e a levar adiante esse projeto corporal de modo contínuo e reiterado.” (BUTLER, 2018, págs. 5 e 6) Ou seja, é preciso, por exemplo, acessar diariamente as convenções do vestir que são associadas ao gênero “mulher”, já que os corpos somente são reconhecidos pela sua aparência atribuída de gênero. (BUTLER, 2018, pág. 7)

É importantíssimo porém lembrar que Butler escreve enquanto mulher branca e estadunidense e que mulheres brancas ainda dominam os discursos feministas, sendo fundamental ter dimensão das diferenças que recaem sobre mulheres de diferentes recortes, negras, latinas, pobres, indígenas, homossexuais, transsexuais, com deficiência, porque ainda que Audre Lorde afirme em seu texto que “não pode existir uma hierarquia de opressão” (HOLLANDA, 2019, pág, 235), não cabem ter espaço reivindicações feministas contemporâneas que não enquadrem essas diferenças, a interseccionalidade e as perspectivas decoloniais trazidas por autoras como Angela Figueiredo, Lélia Gonzalez e María Lugones, entre outras.

Ainda sobre perda de direitos, invisibilidade e violências, Boaventura de Sousa Santos, em seu texto “A incerteza entre o medo e a esperança” (2018), retorna à Espinosa, onde diz que “as duas emoções básicas dos seres humanos são o medo e a esperança”. E que:

“A incerteza é a vivência das possibilidades que emergem das múltiplas relações que podem existir entre o medo e a esperança. Sendo diferentes essas relações, são diferentes os tipos de incerteza. O medo e a esperança não estão igualmente distribuídos por todos os grupos sociais e épocas históricas.”

Avança, tratando de que tipo de época é a nossa, onde uma porcentagem cada vez maior da população sofre as mais diversas violências, inclusive as causadas por preconceitos, uma vez que as incertezas que chama de “descendentes” e “ascendentes” se tornam cada vez mais abissais e refletem esta época em que alguns grupos vivem na certeza de um destino injusto e outros vivem na missão de apropriar o mundo, por mais arbitrária que seja.

O autor ainda destaca algumas incertezas que identificam os campos em que tais desigualdades têm mais impacto na vida das pessoas e das comunidades: a incerteza do conhecimento, da democracia, da natureza e da dignidade, sendo a incerteza da natureza, já abordada no capítulo 1, e da dignidade as que mais nos interessam e que justificam a escolha deste texto, especialmente no que diz respeito aos estudos sobre as minorias sociais e mais especificamente neste recorte, sobre as vivências lésbicas, exploradas especialmente nas S1 e S4.

Monique Wittig, autora francesa do feminismo lésbico, em seu texto “Não se nasce mulher” (2019, pág. 85) coloca a lésbica então numa posição de não-lugar: uma não-mulher, por não se adequar às convenções definidas para o que ela chama, assim como Beauvoir, de “mito de mulher” (heterossexualidade, criação dos filhos, trabalho doméstico

etc) e também como não-homem, porque, segundo ela, uma lésbica nunca gozaria dos mesmos privilégios e consciência dos homens, estando sempre expostas a papéis e violências que os homens não estariam. Sobre este ponto, é importante questionar: a que violências as mulheres lésbicas estão sujeitas ao performarem esse estilo de vestir/existir “dyke” e não serem vistas como “mulheres de verdade”? As “mulheres de verdade” seriam então mulheres “femininas” e heterossexuais? Poderíamos então revisitar e transcender a hipótese interessante de Howard Becker, em seu texto “Mundos artísticos e tipos sociais” (1977) sobre a existência de um mundo canônico dentro de qualquer mundo, entendendo nesse contexto um mundo canônico do qual as lésbicas então estariam fora, por não se adequarem às convenções.

Para Adrienne Rich, escritora estadunidense, em seu texto “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica” (2010, pág. 19), “no caso da mulher lésbica, se ela não se disfarça, enfrenta discriminação quando procura aluguel ou, então, perseguição e violência nas ruas.” O que seria então disfarçar-se? E em que medida a vestimenta e a maquiagem atuam nesse processo, visto que roupa nunca foi apenas roupa? Se assumimos a existência de um “estilo lésbico” reconhecido socialmente, em que medida se apropriar dele nos protege ou expõe?

Para a mulher lésbica, a forma como se veste e se porta muitas vezes aparece como forma de proteção, como “apagamento” de uma personalidade e sexualidade indesejadas socialmente, quase sempre por medo. Isso acontece geralmente com as lésbicas que acabam performando feminilidade como uma intenção, por proteção, trocando alguns itens de seu estilo por outros mais “femininos”, como forma de estarem menos expostas a violências, o que nem sempre funciona, já que as mulheres lésbicas tidas como “mais femininas” acabam geralmente sendo mais alvo de sexualização e objetificação masculina, além de terem constantemente sua sexualidade questionada por então não parecerem “lésbicas de verdade”.

Por outro lado, enquanto deslocamento e ressignificação da opressão, muitas vezes a indumentária também contribui para as mulheres lésbicas em um movimento de resistência, como forma de exposição e atenção a si, de crítica social, de reafirmação política da sexualidade frente ao preconceito, no caso principalmente de mulheres que não performam feminilidade e se apoderam desses códigos de forma ativa, ressaltando o caráter de transformação do ato performativo, enquanto processo curativo, com a perspectiva do atravessamento que é individual, mas que está sempre se coletivizando e do reconhecimento de si enquanto outro. Esse pensamento pode ser reiterado com o

relato da *S1* citado anteriormente, onde o autor, homem gay, descreve a mulher lésbica que ele reconhece na fotografia como uma mulher forte e consciente de sua imagem: “Ela acredita na sua imagem.”, como numa demonstração de intencionalidade da escolha da vestimenta.

Portanto, pensando no recorte da *S1*, por exemplo, não podemos entender alguns padrões de vestimenta que se mostram como “estilo lésbico” de forma rasa, muito menos baseados numa ideologia de gosto natural. Bourdieu (1983), no mesmo texto citado anteriormente, ressalta que essa ideologia de gosto natural, que repousa na negação de todas essas evidências, naturaliza as diferenças reais, convertendo em diferenças de natureza as diferenças sociais. Não é à toa que, por exemplo, vemos claramente também diferenças na forma de vestir entre as lésbicas moradoras da Zona Norte ou Baixada Fluminense e as moradoras e frequentadoras da Zona Sul do Rio de Janeiro. Ainda que as violências recaiam sobre todas enquanto grupo minoritário, as diferenças em algumas situações em que cada grupo seccionado está exposto refletem mais uma vez os contextos sociais associados à indumentária, em um recorte espacial e econômico.

## 1.2:

### ***Situação número 2: julgadores e julgados***

Enquanto *Situação número 2* propus, em outubro de 2019, a realização de uma nova ação artística que produzisse então o alargamento da *S1*, trazendo outras camadas para adentrar a relação interessante de julgador e julgado. Essa ação ocorreu, assim como a anterior, como seminário prático de uma disciplina da pós-graduação, dessa vez em uma disciplina externa acerca da performatividade, realizada no Instituto de Artes da UERJ.

Nesta proposta, assim como na anterior, solicitei ao grupo, composto dos alunos desta disciplina e da respectiva professora, que se sentasse em círculo e que todos olhassem uns para os outros como atividade inicial. Sugeri então a escolha anônima por cada membro do grupo participante de um outro membro, para que cada um pudesse analisar e realizar um exercício de escrita rápida e individual, baseando essas impressões na imagem da pessoa escolhida, suas roupas, maquiagem, penteado etc. A pergunta disparada por mim para instigar o processo de escrita era “O que você pensaria sobre essa pessoa apenas vendo suas roupas, maquiagem, penteado, ou seja, a sua aparência?”

Aqui, mais uma vez, proponho então a percepção das impressões e categorizações que podemos fazer através da aparência do outro e crio, além disso, uma nova camada, que é justamente causar o “constrangimento” da posição de julgar anonimamente uma pessoa do mesmo grupo, ao mesmo tempo em que se sente julgado, também não sabendo por quem. De certa forma, essa ação sugere a nossa experiência de vida em sociedade, onde anonimamente julgamos e somos julgados o tempo todo pela aparência que performamos.

Ela também traz uma proposição diferente em relação à *S1*, à medida que faz com que os questionamentos sejam realizados acerca de uma pessoa presente e não em relação a uma pessoa desconhecida retratada com o rosto ausente em uma fotografia, o que acredito ter sido o motivo de ter gerado a sensação de constrangimento ainda maior em todo o grupo durante a ação, se comparada à *S1*, e sentida durante as leituras anônimas dos relatos. Outra diferença em relação à *S1* é que o julgamento individual e coletivo que se realiza não é sobre uma única pessoa específica, o que permitiu naquele caso, os questionamentos acerca dos desdobramentos das identidades de gênero e sexualidades, mas a *S2* traz a discussão para julgamentos, de certa forma, mais gerais.

Considero que a experiência da *S2* nos remete a alguns questionamentos valiosos: O quão “legítimas” são nossas “performances” no mundo quando sabemos que julgamos e somos julgados por elas? Como são importantes as demarcações de nossas subjetividades por conta dos lugares de poder, da “vida política”? E por fim, o que muda quando aquele que julga e está sendo julgado está em nossa frente? Este último tópico em específico nos leva à *Situação número 3*, cuja proposta apresento juntamente à *Situação número 4*, em mais detalhes no capítulo 3.

Um dos pontos interessantes a ressaltar na *S2* foi a riqueza de detalhes trazida nas narrativas criadas neste exercício de escrita. A grande maioria dos autores dos relatos descreve minuciosamente somente através da aparência do outro detalhes que imagina e cria sobre a vida, escolhas e rotina dessa pessoa. Fazem associações às suas escolhas políticas, ao tipo de casa que moram, os bichos de estimação que tem, como são seus filhos, que comidas comem, que lugares frequentam, com quem namoram, como lidam com sentimentos, ou seja, dissertam ricamente sobre suas impressões completas do outro através da forma que esse se mostra ao mundo, se veste, se porta, se maquia ou penteia.

Outro ponto interessante e já trazido anteriormente neste capítulo remete ao fato de que muitos relatos trazem as cores das roupas como pontos fundamentais para

entendimento de quem são as pessoas que as vestem. Diversas pessoas sinalizam imediatamente o uso de cores fortes, associando-as a uma personalidade mais artística ou criativa. Estampas e sobreposições também são citadas como formas de “se divertir com o olhar dos outros sobre si”. O cabelo também quase sempre é um ponto destacável nas escritas, como símbolo identitário, como em um dos relatos: “cabelos como pelos, pelos no rosto, pelos nas pernas, cabelos coloridos, raspados, o brincar dos pelos é uma revolução.” Em outro relato lemos: “na cabeça uma fogueira acesa de pelos, a fala firme de mulher, os olhos firmes sobre outros, curiosa, ousada, liquidifica-se e vaza a sala, o mundo”.

Um dos relatos anônimos me chamou atenção em especial, pela forma que o autor repensa sua própria aparência e escolhas de forma profunda a partir da visão que tem sobre o outro:

“Quando vejo pessoas como ela, um misto de desconforto me vem, em primeiro lugar por reconhecer ali tanta normatividade. Tudo me cheira à norma. Por outro lado, me vejo nessa pessoa, eu também tão padrão. Eu gostaria de falar-lhe para ousar mais, mas deve ser a mim que desejo falar.”

Em suma, acredito que todas as quatro ações artísticas aqui propostas enquanto “Situações” são valiosas especialmente enquanto pesquisa performativa, como forma de não sucumbir às comodidades metodológicas e assim contar com o “acaso” do ato performativo, entendendo que cada situação proposta é uma performance e com isso, livre pra gerar antes, durante, depois e, através dela, todo o tipo de questão e atravessamento, onde não há roteiros fixos nem deduções óbvias, o que também nos traz os desafios da falta de controle, principalmente se levarmos em consideração o período de pandemia que vivemos desde o início de 2020 e que perpassou a maior parte desse processo de feitura e investigação artísticos.

Muito além do conteúdo dos relatos destas ações artísticas, cabe aqui, portanto, valorizar principalmente as potências do ato performativo em si: os olhares procurando alguém para julgar e procurando por quem estão sendo julgados, as leituras anônimas dos relatos enquanto parte do processo performativo, os comentários após as leituras, as conversas enquanto método, o processo de se abrir ao mundo para ouvir as próprias perguntas que ele traz e, enfim, tudo que envolve este universo onde se propõe que vestir-se, maquiarse e conversar são ferramentas de deslocamento. No tempo, no espaço, no outro e em si.

No próximo capítulo, pretendo então provocar um debate acerca da relação entre maquiagem, roupa e arte, discutindo os lugares da maquiagem e da roupa enquanto práticas artísticas e linguagens e seus entrelaçamentos com outras como performance, pintura, fotografia etc. Para isso, faremos uma breve imersão em trabalhos e processos de alguns artistas que se utilizaram destas ferramentas para criar uma rede de múltiplas possibilidades de discussão de temas como corpo, gênero, sexualidade, racismo, beleza, entre outros.

## CAPÍTULO 2:

### Maquiagem e roupa: um debate com o campo da arte

*“Encontramos pateticamente nas ruas de toda a parte exemplares de homens e mulheres que perderam o controle de seus desejos e das suas angústias e que se apresentam vagando pela rua, discursando histericamente para o público, às vezes imaginário. Exibem profundo aparato e ornamento, cobrem-se com flores e fitas e cores e panos diversos que se desdobram, agradavelmente. Marginais descontrolados que falam a um mundo próprio, o mundo da loucura e do sonho. São estes os detentores da grande imaginação e da grande moda. São os supremos criadores da fantasia humana... E tão desprezados pelo povo que passa...”*  
 (Flávio de Carvalho, em “A Moda e o Novo Homem” (2010, pág. 9)

Vestimo-nos e maquiemo-nos há tanto tempo quanto nos entendemos enquanto sociedade, para identificar-nos, para proteger-nos, para impormo-nos visualmente, para ritualizar, para seguirmos ou confrontarmos padrões. Uma das questões desta dissertação é justamente como podemos utilizar estas linguagens tão ricas e complexas como potências do fazer artístico e crítico. É sobre o pensar da roupa e da maquiagem como possíveis máscaras sociais, que podem revelar ou esconder nossas subjetividades e como nos aproveitarmos destas facetas na arte. É sobre a moda e a maquiagem no auge de suas potencialidades artísticas e críticas dentro da arte contemporânea, entendendo que a arte é transporte, interpenetração, um labirinto bordado.

Bárbara Friaça, por exemplo, em sua dissertação acerca da potência da veste deixa claro que para ela a vestimenta não se trata de forjar ou esconder e sim de criar “uma passagem secreta para outros mundos possíveis” (FRIAÇA, 2015, pág. 14). É sobre estes mundos possíveis que pretendo dialogar, sobre o fazer artístico através destas linguagens, que ainda dialogam com outras tantas, como a videoarte, a performance, a fotografia, a pintura, a música etc, e que permitem tantas discussões para pensar, por exemplo, consumo, efemeridade, gênero, sexualidade e violência. É sobre construir e desconstruir sentidos plásticos e poéticos e questionar a arte social, cultural e politicamente. É em um lugar da arte em sua totalidade de diálogos que se insere esta dissertação.

Torna-se muito clara a legitimidade tanto da moda quanto da maquiagem dentro do âmbito das artes, ainda que seja importante reforçar este ponto nesta dissertação, despindo o pensamento segundo o qual estes são temas fúteis e superficiais, ainda que não sejam suas legitimidades artísticas as responsáveis por lhes dar um “carimbo” que justifica serem temas importantes e dignos de aprofundamento. Não podemos, na minha

opinião, distanciar moda e maquiagem de sua dimensão artística legítima muito menos de sua importância e relevância enquanto saberes e práticas.

Segundo Friaça (2015, pág. 19), essa ideia de futilidade é construída culturalmente e nos faz crer que não há nada da esfera do pensamento e do saber atrelado a estas áreas que tratam da superfície. Como citado por ela, esse repúdio geralmente parte dos mais intelectualizados ou religiosos e é uma herança cristã e antes, já na Grécia Antiga, Platão destilava veneno contra a preocupação com tudo que é palpável, porque para ele, a alma, o pensamento é o que se tem de precioso e não o corpo. Ao contrário deste, nos provocava Andy Warhol tanto tempo depois com sua obra que praticamente se tratava de um elogio da superfície. Essa oposição direta entre “a superfície” e “o que somos estar profundamente dentro de nós” também é tema de estudo do antropólogo Daniel Miller, que usa o termo *ontologia da profundidade*, segundo ele, típica da cultura branca do hemisfério norte, descendente de Platão e do Cristianismo, e que pode justificar o pensamento preconceituoso em relação às roupas e à maquiagem nos meios intelectuais. (FRIAÇA, 2015, pág. 20)

Enquanto pesquisadora, artista, maquiadora e consultora de moda, questiono se parte desta visão preconceituosa ao longo do tempo também não se constrói baseada em uma percepção da roupa e da maquiagem como formas de atenção a si, dessa forma trazendo para estas áreas talvez um viés pejorativo e de importância menor, onde o que diz respeito ao corpo sempre perde numa batalha corpo versus intelecto ou corpo versus alma. Também acho importante ressaltar um viés misógino que associa erroneamente moda e maquiagem como temas de interesse unicamente feminino e fútil. A mim parece que apenas agora, neste século, começamos a entender tudo o que diz respeito à atenção a si como algo carregado de significado positivo. Nunca se falou tanto em autocuidado, em saúde mental, em autenticidade, olhar atento a si e sobre singularidades também enquanto parte do coletivo, do público, do político. A imagem construída por cada um de seu próprio corpo teve “poucas vezes, como agora, a oportunidade de ser tão densa e profunda, mas, também, tão incerta e efêmera”, segundo Sant’anna (2014, pág. 190). Ainda segundo a autora, “o último século foi uma época bastante propícia para transformar a aparência física na principal prova da subjetividade humana. Ou seja, o corpo transformou-se em algo tão importante, complexo e sensível quanto outrora fora a alma.” (SANT’ANNA, 2014, pág. 189)

Nesse sentido, Ana Claudia Monteiro (2009, págs. 25 e 26) em sua tese também busca ressaltar que ao contrário das afirmações que acreditam na minimização do corpo,

para ela, “não há possibilidade de buscar uma compreensão do homem hoje sem pensar a relação que este estabelece com seu corpo”, entendendo este não como algo que está desde sempre posto, mas como algo a ser constituído, móvel, flexível e que necessita ser praticado, sendo aquilo que caracteriza a construção do corpo “a própria possibilidade de relação estabelecida pelas afecções que se apresentam numa determinada superfície, superfície esta móvel, cambiante”. Além disso, ela entende que o corpo se constitui enquanto relação, conexão, sendo sensível ao mundo que o cerca, não apenas “um receptáculo de sensações, mas, a própria possibilidade de sentir, e deste modo, de dar sentido.” (MONTEIRO, 2009, pág. 40) Tanto Denise Bernuzzi de Sant’anna como Ana Claudia Monteiro complexificam as relações entre corpo, afecções e subjetividades de forma a tratá-las como essenciais. Monteiro (2009, pág. 41) prossegue, afirmando que:

“O lugar do encontro, das relações e da própria constituição do sujeito se apresenta na superfície. Não há portanto, motivo para procurar, fora do corpo, o que seria o próprio sujeito. Nosso encontro com o mundo, nossas afecções se apresentam na superfície, na própria pele – como nos diz Valéry: o mais profundo é a pele.”

No caso da moda, contra a sua concepção como algo frívolo, efêmero, vazio de sentido ou superficial, que começa a ser refutada nos meios intelectuais na década de 1980 pelo filósofo francês Gilles Lipovetsky, o especialista em moda e literatura José Maria Paz Gago escreve sobre a moda como Oitava Arte e discute a sua transcendente dimensão social, estética, cultural e artística em seu livro “Moda & Sedução” (2016).

De início, em seu prefácio, a professora e escritora Lucia Santaella discorre sobre a moda em uma sociedade de hiperconsumo, gerando desejo, vontade de posse e euforia da aquisição ao mesmo tempo em que discute sua participação no psíquico, no social, na cultura e na comunicação. Para ela, a moda é cultura, se tornando impossível qualquer separação nítida entre ambas. É também semiótica por excelência, “ocupando posição privilegiada no denso e espesso território dos signos”, fazendo referência à enunciação de Baudrillard de que a moda “trata-se do único sistema de signos universalizável, portanto, aquele que reapreende, reabsorve, dentro de si, todos os outros.” (GAGO, 2016, pág. 10) Lucia afirma ainda neste livro a legitimidade da moda na condição de arte visto que a moda é “afeto que habita o coração da arte”, “apreensão sensível e porosidade sensorial”. (GAGO, 2016, pág. 10)

As discussões acerca da aura criada em torno da arte são, em minha opinião, também das mais ricas e necessárias para questionar a arte contemporânea dentro deste

contexto. É comum precisar justificar com veemência o lugar da moda e da maquiagem dentro do campo expandido das artes, por se tratarem de atividades ainda muito associadas ao mercado capitalista, midiático e ao negócio, como se a arte ocupasse uma redoma de vidro a salvo do mesmo mercado.

José Maria Paz Gago conta em seu livro já citado sua experiência pessoal ao assistir uma exposição dedicada ao designer italiano Giorgio Armani, em 2000, no Museu Guggenheim de Bilbao, na ocasião muito criticada por trazer a moda novamente para este altar estético, “ocupando o sagrado espaço do museu, espaço esse natural de uma obra artística possuidora da esquiva *aura* benjaminiana.” (GAGO, 2016, pág. 16). Apesar de ainda ser uma visão recorrente na sociedade que causa discussões acaloradas com críticos e intelectuais, Gago (2016) defende que não há mais espaço para defesas puristas que categorizam as artes em territórios e gêneros, tais como artes plásticas, fotografia, música, cinema. E mais, torna-se claro que estes autores compartilham da mesma visão da arte enquanto campos expandidos, onde as artes, comunicação e mercado se cruzam e se misturam, tornando-se objetos de estudo ainda mais interessantes. Em “Moda em Ziguezague: interações e expansões” (2011), de organização de Cristiane Mesquita e Rosane Preciosa, por exemplo, temos diversos textos que enriquecem o olhar sobre este território movediço e interdisciplinar.

Mas, afinal, é mesmo importante entender roupa e maquiagem como pertencentes a essa Arte com A maiúsculo? Ainda é necessário legitimar essas duas áreas, colocando-as dentro desta redoma, além de associá-las muitas vezes a formas de arte mais clássicas, como a pintura? Ricardo Oliveros em seu texto “Moda e Arte: um cruzamento possível de linguagens”, indaga “mas por que diabos a moda precisa destas “muletas” para afirmar sua importância? Por que ela tem que ser reconhecida por outras linguagens e ser referida como um bem artístico?” (MESQUITA, C.; PRECIOSA, R., 2011, pág. 125) Confesso esse ser um dos pontos centrais dos meus próprios questionamentos e dúvidas acerca das relações entre moda, maquiagem e arte enquanto campo expandido. Neste contexto, trago nesta dissertação processos e obras de alguns artistas contemporâneos que se utilizam de roupa e da maquiagem enquanto ferramentas e narrativas múltiplas e também retratamos os atravessamentos destas com outras linguagens artísticas, como vídeo, performance, fotografia, pintura e internet.

Ainda é comum a associação da moda e da maquiagem com a pintura, por exemplo, baseando-se nesse viés hierárquico, onde a pintura parece legitimar a entrada destas duas áreas na redoma intocada da Arte, com A maiúsculo, constantemente

impondo uma hierarquia entre estas formas artísticas. Nesse sentido, o artista contemporâneo Hugo Houayek nos traz uma visão diferente e interessante sobre a relação corpo-pintura. Em “Cimento marcado de batom”, sua sexta exposição individual, em 2018, o artista abusa de pinceladas de esmalte e batom. Segundo ele, em entrevista divulgada em seu instagram, ao estabelecer uma relação metafórica entre o corpo e a pintura, “toda pintura seria um corpo maquiado.”



Figura 9: Série “Pintura de Batom” (2018), de Hugo Houayek.  
Fonte: *Instagram* do próprio artista @hugohouayek



Figura 10: Pintura Maquiada (2020), de Hugo Houayek  
Batom sobre papelão, 12 x 9 cm.  
Fonte: *Instagram* do próprio artista @hugohouayek

Essa visão se assemelha à minha visão como maquiadora, distante de uma imposição quase permanente da pintura entendida como mais erudita se comparada à maquiagem. Nestes trabalhos de Houayek, a pintura é vista como um corpo maquiado, mudando não só as perspectivas de olhar e pensar os lugares do corpo na arte como da maquiagem enquanto processos, materiais e entrelaçamentos possíveis.

Sobre os processos de artistas contemporâneos e sua relação com a moda, podemos citar os estudos e trabalhos importantíssimos desenvolvidos por Flávio de Carvalho, que ocorreram na década de 50, no Brasil. Em 1956, o arquiteto e artista plástico escreveu uma série de artigos para o *Diário de São Paulo*, intitulada “A moda e o novo homem”. Nela apresentava sua teoria sobre as transformações da moda através do tempo, naquilo que depois chamaria de “dialética da moda”. Em consequência dessas reflexões, Flávio criou o “new look de verão”, uma vestimenta que considerava adequada ao clima tropical e que causou escândalo ao ser apresentada em público nas ruas de São

Paulo, como sua performance muito comentada “Experiência n. 3”, onde ele propunha uma nova vestimenta masculina, que se tratava de um saíote, blusão transparente e meias “arrastão”, questionando não só o lugar da moda na arte e a história da vestimenta, como o lugar do “novo homem”, questões de gênero e identidade e do vestir-se enquanto liberdade, rebeldia e não-conformismo.

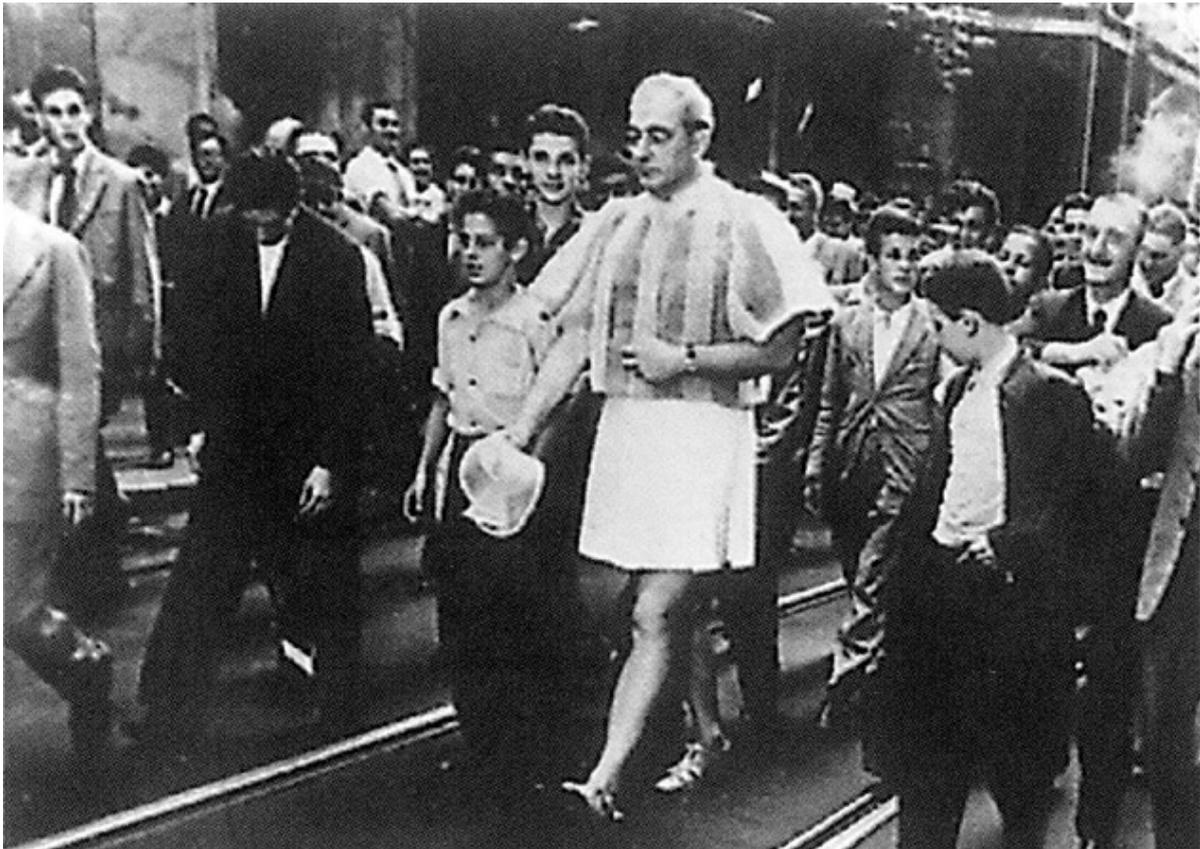


Figura 11: Flávio de Carvalho na rua com traje New Look, 1956 - Arquivo Manchete Press  
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Rosane Preciosa e Rita de Andrade, em seu texto “A roupa em conexão com ações poéticas e políticas” (2017, pág. 8), tratam as roupas justamente como esses “territórios de criação que engendram narrativas vestíveis mais autônomas, mais insubmissas aos modos hegemônicos de criá-las, e que são amplamente disseminados pelas mídias.” As autoras discutem justamente questionamentos éticos, políticos e estéticos a partir de artistas, estilistas e ativistas que se apropriam das roupas como suporte para suas experimentações, falando da possibilidade de desestabilizar a ordem através da aparência, contestar visões de mundo normativas, hierarquias de gostos, uma moral,

hábitos, comportamentos e afirmar desvios, entendendo o vestuário como uma espécie de “máscara corpórea que nos possibilita acessar outros de nós mesmos ao saltarmos para espaços que estão fora de nós. É todo um campo social que se vê interrogado esteticamente, politicamente, mediante as roupas que usamos.” (PRECIOSA, R.; DE ANDRADE, R., 2017, pág. 11).

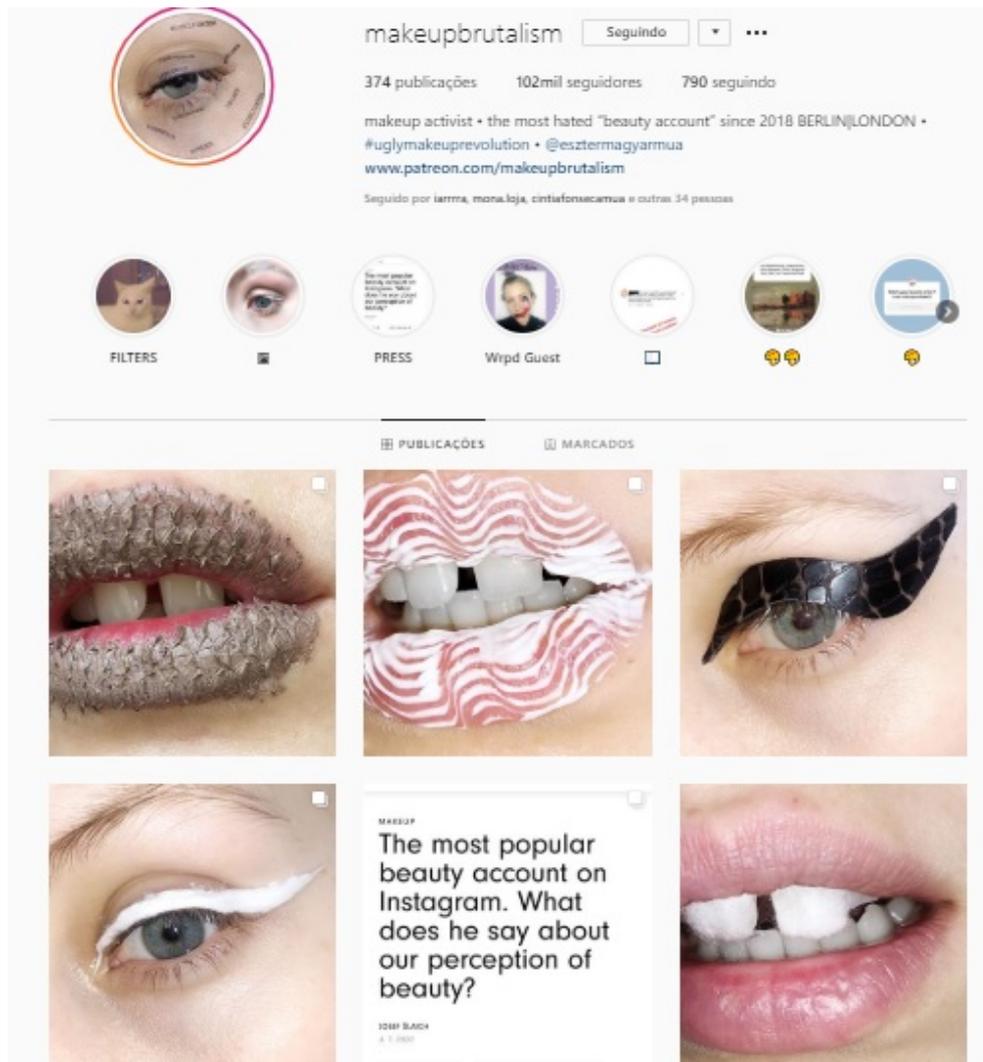
Friaça (2015, pág. 14) também confirma este ponto e afirma que “se analisarmos o ato de vestir com todos os nossos sentidos, perceberemos que se trata muito mais de um ato de liberdade do que de aprisionamento.” Retorno então à série “The Handmaid’s Tale” (2017) para ilustrar em uma cena emblemática como a roupa pode ser essa importante ferramenta de liberdade que revela o quanto de autonomia podemos ter com nossos corpos e nossas escolhas. Ao finalmente conseguir fugir da cidade de Gilead e chegar a um território seguro e livre que ela nunca conheceu antes, a primeira pergunta de uma menina é: “este é o lugar onde posso vestir o que quero?”



Figura 12: Cena da série “The Handmaid’s Tale” (2017)  
Fonte: handmaidsbrasil.com

Podemos também citar o trabalho atualíssimo da maquiadora e artista visual húngara Eszter Magyar, com sua página no instagram @makeupbrutalism, que já conta com mais de 116 mil seguidores, onde propõe arte/maquiagem ativistas. Com suas propostas, instiga o questionamento dos conceitos de belo e feio e da nossa percepção acerca da beleza. O que é feio ou bonito? E por quê? Também questiona padrões, não só os de beleza, como aqueles acerca do entendimento dos limites da maquiagem enquanto prática artística, propositora de liberdade de criação enquanto processos e uso de materiais, além de trazer reflexões sobre redes sociais, consumo, mídia, saúde e a própria arte. Sua *hahstag* #uglymakeuprevolution (revolução da maquiagem feia) tem mais de 43 mil publicações, onde maquiadores do mundo todo apresentam suas propostas de experimentações e maquiagem em desconstrução, desviantes dos padrões de beleza e de mercado. Eszter propõe experimentações com materiais dos mais convencionais aos mais bizarros, constrói e desconstrói conceitos e estéticas, subverte as técnicas tradicionais de maquiagem, indo muito além do que se espera de um maquiador, trazendo pele com manchas, batom nos dentes e intervenções provocadoras.





Figuras 13 e 14: Página do *Instagram* @makeupbrutalism  
 Fonte: *Instagram*

O trabalho dela me comove e instiga pessoalmente à medida que vai de encontro a uma premissa essencial do meu próprio trabalho e pesquisa: Pessoas, e mulheres em especial, não foram socializadas sendo livres para se divertir. Maquiagem e roupa se tornam então um lugar de vício, ódio ao próprio corpo e adequação, na mesma medida em que todo seu potencial de experimentação, expressão e diversão se perdem. A própria artista relata, em matéria de junho de 2020 da revista *Elle*: "Quando eu era adolescente, usava maquiagem como um escudo para me proteger, a ideia era que se eu usasse muita sombra nos olhos, as pessoas não reparariam nos meus dentes", já que sofria bullying por ter diastema, que é o espaço entre os dentes. Aos poucos, Eszter foi criando sua própria relação com a maquiagem, através de estudos de texturas, cores, formas irregulares e tudo que a distanciava do convencional, ainda que *haters* constantemente

afirmassem em sua conta no Instagram que o que ela produzia não era maquiagem. Para ela, se perguntar o que é maquiagem e se a mesma precisa ser bela são questões essenciais, já que o universo da beleza precisa ser entendido de maneira mais complexa. O seu argumento se sustenta na ideia de que a maquiagem é uma das formas de comunicação e arte mais primitivas que existem e, por isso, ignorá-la é também dar as costas para um indicador das estruturas da nossa sociedade: "O meu objetivo é simples: fazer com que as pessoas se aceitem mais (a si mesmas e umas às outras) e tenham menos medo de se expressar. Que a maquiagem venha mais de um lugar de criatividade do que de vício".



Figura 15: Página do *Instagram* @makeupbrutalism com a frase "Isso não é arte"  
 Fonte: *Instagram*

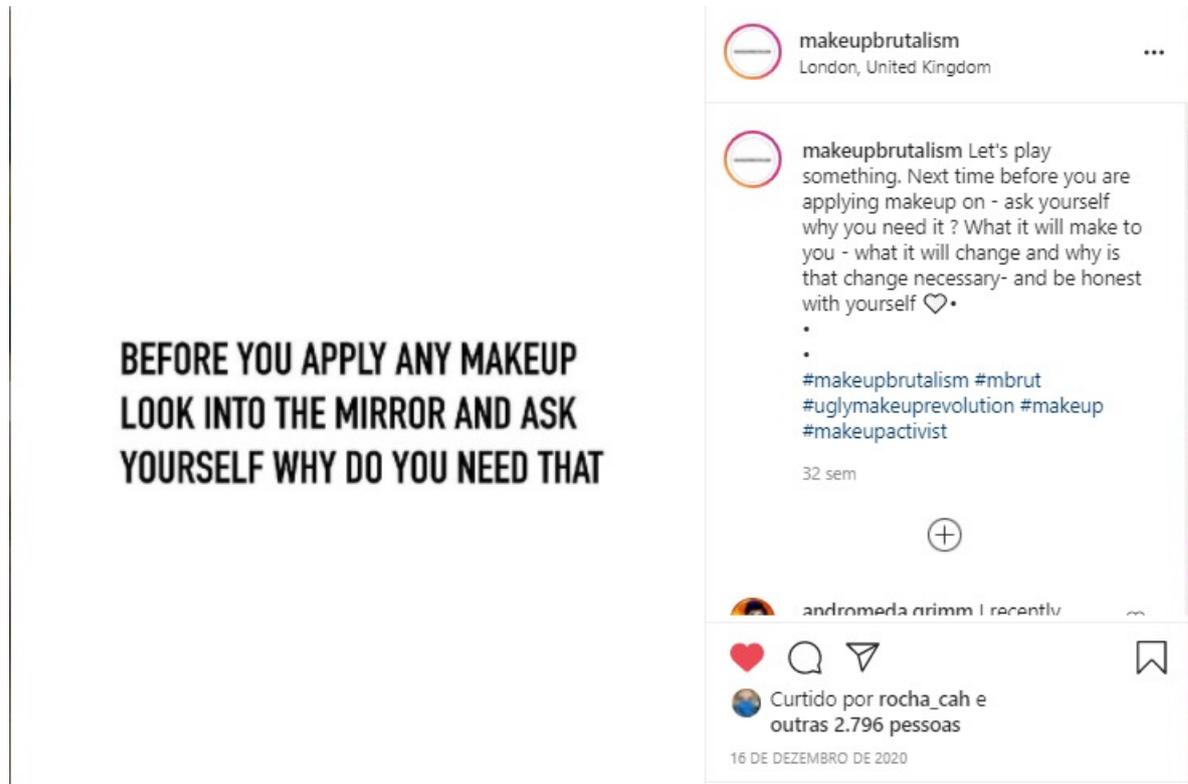


Figura 16: Página do *Instagram* @makeupbrutalism com a frase “Antes de você aplicar qualquer maquiagem olhe para o espelho e pergunte-se porque você precisa dela”  
Fonte: *Instagram*

No primeiro semestre de 2021, durante uma disciplina da graduação em Artes, que envolvia estudos feministas e artistas latino-americanas, pude me debruçar um pouco mais sobre alguns trabalhos de três artistas brasileiras em um estudo que intitulou-se “Corpo, feminismo e identidade – O corpo como ferramenta crítica do lugar social feminino”, sendo elas Márcia X, Letícia Parente e Daniela Mattos.

No caso de Márcia X, o trabalho que me chamou a atenção e permitiu maior aprofundamento foi “Pancake” (2001). Márcia, que aborda em seus trabalhos não só questões estéticas, como éticas e políticas, a partir dos anos 2000 realizou performances utilizando o próprio corpo para questionar padrões culturais associados a mulheres. Em “Pancake”, performance e instalação de 2001, ela apresenta e questiona a mulher como imagem, objeto e alimento, vertendo o conteúdo de diversas latas gigantes de leite condensado “Moça” sobre sua cabeça e corpo, finalizando com confeitos coloridos. Esse trabalho também é interessante neste recorte que fazemos pois ressignifica o conceito do

que seria um trabalho de maquiagem, à medida que se utiliza do nome “pancake”, que ao mesmo tempo em que significa panqueca, em inglês, também é um produto utilizado por maquiadores para criar diversos tipos de efeitos na pele, especialmente no teatro e cinema. Leite condensado e confeitos coloridos se tornam então materiais para “maquiar” este corpo.

Segundo a própria artista, em seu site, “Pancake” surge do mesmo ímpeto de outros trabalhos seus, “o desejo de criar figuras míticas femininas, trabalhar em torno de obsessões culturalmente associadas às mulheres, como beleza, alimentação, rotina, limpeza e religião.” Para isso, ela funde procedimentos de maquiagem e culinária para formar “uma máscara, uma escultura que se desfaz e refaz ininterruptamente”.









Figuras 17 a 21: "Pancake" (2001), performance de Márcia X  
Fonte: marciax.art.br

Roberta Barros, em seu livro “Elogio ao Toque ou como falar de arte feminista à brasileira” (2016, pág. 178) descreve e analisa em detalhes as diversas camadas simbólicas interessantes deste trabalho, a escolha de Márcia pela marca de leite condensado “Moça”, os rótulos das embalagens que trazem a imagem de uma camponesa sugerindo a relação da performance ao “dever materno de alimentar” até os tipos femininos que são encenados: a boa moça, a camponesa e a colegial, que se oferece para ser comida, exalando erotismo, num lugar da “mulher-como-objeto-imagem-e-alimento”. A artista se utiliza de um ponteiro e uma marreta para abrir as gigantes latas de leite condensado, que ainda trazem mais uma camada à performance, aludindo ao ofício da escultura. Ao derramar o conteúdo sobre sua cabeça, faz alusão a uma espécie de máscara de tratamento de beleza ou maquiagem, para esconder rugas, acnes ou manchas. Ao lhe tapar os olhos e colar os lábios, o material açucarado ainda remete ao silenciamento da mulher, como no trabalho “Preparação I”, de Letícia Parente, discutido ainda nesse capítulo.

Ainda segundo Roberta Barros (2016, pág. 181), Márcia “tece relações entre tipos estereotipados de feminilidade que povoam o imaginário erótico e signos da religiosidade brasileira”. O *pancake* então “lhe escorre pela face como um véu, para lhe apagar os contornos do rosto, as marcas de expressão facial, a identidade própria; para promover a aparição de uma estátua de santa, ou de uma boneca manequim”. A ação de banhar-se sugere uma espécie de transe religioso e nos transporta para a dimensão do absurdo, tal qual “Make Over”, performance e instalação de Daniela Mattos, exposta a seguir.

Já acerca de Letícia Parente, debruço-me sobre os trabalhos “In” e “Preparação 1”, ambos de 1975. Para alguns críticos, os trabalhos em vídeo de Letícia são registros de performances, porque os aspectos técnicos da filmagem e da montagem são relegados a um segundo plano. O que vemos é cru, como um olho que assiste. A artista realiza ações no espaço doméstico e remete às ocupações femininas, abrindo diálogos interessantes: tece um fio sutil entre a casa, o corpo e o território sensível da arte. Com o cabide ela se guarda no armário como peça de roupa/objeto e com a maquiagem inventa uma máscara que ao mesmo tempo que a cega, a torna invisível.

No vídeo de 3 minutos “In”, a artista entra no seu próprio armário vazio e se pendura nele através de sua roupa, pelos ombros, em um cabide. Em seguida, fecha-se a porta do armário. Este trabalho pode ser compreendido como uma resposta artística à opressão social e política vivida pelas mulheres que viviam sob a ditadura patriarcal, além

de chamar a atenção para as limitações enfrentadas por uma mulher e artista que também sobrevive durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Aqui, roupa e corpo se fundem em um só objeto, invisibilizando e limitando a mulher ao espaço doméstico.





Figuras 22 e 23: “In” (1975), vídeo de Leticia Parente  
Fonte: postmoma.org

Já em “Preparação I” (1975), trabalho em vídeo de 6 minutos, a artista se prepara para sair, mas ao se maquiar, cola esparadrapo sobre sua boca e olhos e então desenha novos olhos e boca sobre o esparadrapo, para revelar através do apagamento a máscara ditada pelas convenções. Em seguida, arruma os cabelos e sai. A própria artista, no livro “Leticia Parente: arqueologia do cotidiano: objetos de uso” (2011, p. 95), fala sobre esta performance audiovisual como uma “relação da pessoa da artista através de seu corpo com o contexto político-social e suas consequências. Presente sobretudo a opressão e a censura à lucidez e à fala.”



Figura 24: “Preparação I” (1975), vídeo de Leticia Parente  
 Fonte: moma.org

Ambos os trabalhos de Parente se alinham às ideias de Judith Butler (2018) já expostas no capítulo 1, onde o ser mulher é se colocar em obediência a uma possibilidade historicamente delimitada e fazer isso como um processo corporal repetitivo, onde as convenções estruturam a forma como os corpos são percebidos e punidos. As ações de Parente também demonstram como normas de gênero são reforçadas por modelos familiares de punição e como o ambiente doméstico é palco dos atos repetidos.

Daniela Mattos é outra artista que se utiliza da maquiagem como ferramenta para criar sua performance/instalação “Make Over”, de 2006. Ela reúne em uma mesa dois batons, dois espelhos pequenos, uma câmera *Polaroid*, um maço de cigarros e um cinzeiro. Segundo site da própria artista, “trata-se de uma espécie de comentário irônico acerca de rituais femininos e dos limites entre arte e vida. Registros em fotografias

polaroid que, realizadas como parte da ação, mostram as fases através das quais o trabalho se efetua.” As fotografias, espelhos e outros objetos utilizados, resíduos deste trabalho, formam uma instalação na qual o espectador pode observar os rastros da performer. A ‘persona’ encarnada por Daniela, uma mulher narcisista e um tanto exagerada, “maquia-se sentada em frente a uma mesa e vendo seu reflexo em dois espelhos, não se contém e ultrapassa os limites de onde passar o batom. Transforma-se gradativamente em uma espécie de “palhaço” e, finalmente, em uma quase “pomba-gira”.” O non-sense e o exagero são algumas das principais características desta performance, que leva a potência do ato de maquiar-se e seus símbolos a relações subjetivas de humor, ironia, sexualidade e religiosidade.

Roberta Barros (2016, págs. 108 e 109), descreve este trabalho como “uma deliberada imitação da mulher-como-espetáculo”, “como se a artista estivesse propondo iniciar o traçado de um panorama das transformações nos parâmetros de beleza feminina no Brasil da segunda metade do século XX”. Antes dos anos de 1950, a ideia vigente era a de que a verdadeira beleza era fornecida por Deus, dada com um dom, muito mais do que uma conquista individual. A maior parte dos conselheiros de beleza eram do sexo masculino e imbuídos por uma forte moral católica, para os quais o embelezamento incidia no risco de macular a moral da mulher. Pintar o rosto àquela altura, era então um artifício para “imitar” a Natureza, em maiúsculo, havendo um grande perigo em realizar intervenções no próprio corpo em favor de objetivos pessoais e caprichos da moda. A mulher precisava “fingir” ser bela, tendo a “arte de dissimular” como guia. (BARROS, 2016, pág. 111)

A partir dos anos 1950, as regras sofrem alterações com o clima exacerbado de corrida pelo desenvolvimento no país. Na performance de Daniela Mattos, a mulher delicada e recatada que passa seu batom dá lugar a uma mulher que de batom vermelho acende um cigarro como as charmosas artistas de Hollywood, que começaram a chegar às brasileiras. Há então nessa época um alargamento das fronteiras de penetração das mensagens de embelezamento. Já não valia mais a pena sofrer pela “falta de beleza”.

Em seguida, frustrada, mostra que “a boca vermelha não parece mais suficiente para ajustá-la ao novo significado da beleza. Ela arrisca, então, ultrapassar a fronteira condizente com as condutas das mulheres de “boa família” e reforça a cor dos lábios até borrá-los com o exagero da pintura.” (BARROS, 2016, pág. 113)





Figuras 25 a 27: “Make Over” (2006), performance e instalação de Daniela Mattos.  
Fonte: [www.danielamattos.art.br](http://www.danielamattos.art.br)

Primeiro, “mulher-objeto, como boa-moça-de-família. Depois mulher-espetáculo como musa-glamorosa”. Ambas cedem espaço à presença irônica do palhaço e à “pomba

gira ameaçadora que se descabela, descontrola e gargalha a zombar de si mesma e dos estereótipos da beleza.”, numa clara relação entre beleza e loucura. (BARROS, 2016, pág. 115) O transe descontrolado de Daniela fala sobre as frustrações e estado de perturbação mental que era associado a quem recusava-se a se dobrar aos padrões de beleza das capas de revista.

Por fim, Roberta Barros (2016, págs. 115 e 116) em sua análise, citando na íntegra as palavras da ativista feminista Andréa Dworkin, nos permite pensar acerca destes trabalhos de Márcia X, Letícia Parente e Daniela Mattos, todos estes trazendo à tona os lugares sociais do corpo e do ser mulher:

“Padrões de beleza descrevem em termos precisos o relacionamento que uma pessoa terá com seu próprio corpo. Eles prescrevem sua mobilidade, espontaneidade, postura, porte, os usos que ela pode fazer de seu corpo. Eles definem precisamente as dimensões da liberdade física. E, é claro, a relação entre liberdade física, desenvolvimento psicológico, possibilidades intelectuais e potencial criativo é umbilical. Em nossa cultura, nenhuma parte do corpo feminino foi deixada intacta, inalterada. Nenhum aspecto ou extremidade é poupado da arte, da dor, do aprimoramento [...] Da cabeça aos pés, cada traço do rosto de uma mulher, cada parte do seu corpo é sujeita à modificação, alteração. Essa alteração é um processo contínuo e repetitivo. É vital para a economia, é o objeto principal da diferenciação entre homem e mulher, é a realidade física e psicológica mais imediata do ser mulher. Dos onze ou doze anos até a morte, uma mulher gastará grande parte de seu tempo, dinheiro e energia talhando-se, depilando-se, maquiando-se e perfumando-se.”

Se beleza então é dor, podemos citar também os trabalhos de Nazareth Pacheco e suas vestes cortantes, “Bem me quer, mal me quer” (2010), de Luana Aguiar e os trabalhos de Renata Felinto, que por sua vez adentra uma reflexão sobre a autoimagem e autoestima de mulheres negras e não-brancas em “Também quero ser sexy” (2012), composto por autorretratos, fotografias e a performance “White Face and Blonde Hair”. Se “a pele é decepcionante”, como proclama Orlan, e deve ser coberta, “evoquemos também as relações entre rosto e tela, cosméticos e pintura, entre maquiagem e arte” (BARROS, 2016, pág. 137) como nos mostram os trabalhos aqui escolhidos “Pancake” (2001), “Preparação I” (1975) e “Make Over” (2006).



Figura 28: “White Face and Blonde Hair” (2012), de Renata Felinto  
Fonte: renatafelinto.com

O que pretendo neste capítulo, com essa breve visita a alguns trabalhos, processos e artistas que se utilizam da roupa e da maquiagem enquanto ferramentas e linguagens artísticas, e que por sua vez, me chamaram a atenção pela forma com que desenvolveram estes caminhos, é repensar a arte principalmente enquanto campo de militância e resistência. Mesmo mergulhados em diferentes perspectivas temporais, geográficas, sociais, de gênero etc, são bons exemplos de como são potentes e múltiplas

as formas de ler o mundo, produzir, criticar, instigar, provocar e relacionar. Roupa nunca foi só sobre cobrir o corpo, proteger o indivíduo ou uma imposição da sociedade. Maquiagem nunca foi só sobre esconder imperfeições e cumprir rituais e normas. Estas linguagens nos levam além dos usos e conclusões óbvias. Se nos dão como território fútil, subvertemos. Se nos dão como território restrito em si mesmo, subvertemos. Se nos dão como território “feminino”, subvertemos. Se nos dão como territórios marcadores de gêneros e sexualidades, subvertemos. Se nos dão apenas como formas de manter padrões, questionamos e criamos outras formas de ver e fazer, logo, subvertemos. Roupa e maquiagem podem ser territórios de diversão, experimentação, crítica social, liberdade, expressão, comunicação. E são provas vivas e também protagonistas de mudanças sócio-históricas. Tratam ricamente e lindamente desse processo enredado entre indivíduo e sociedade.

No próximo e último capítulo proponho então continuar dialogando e expondo meu próprio processo artístico, como ativista e artista, dando sequência e discorrendo sobre a *Situação número 3* e *Situação número 4*, além de outros três trabalhos produzidos durante este mestrado em Artes e, mais especificamente, durante a pandemia de Covid-19 que ainda atravessamos.

### CAPÍTULO 3:

#### **Situações 3 e 4, “T.A.G.”, “I.M.C. - Índice de Massacre Corporal” e “Gripezinha”**

Dando sequência às *Situações* por mim propostas durante a feitura desta dissertação enquanto um processo artístico-investigativo, trago inicialmente neste capítulo a *Situação número 3* e a *Situação número 4*. Antes disso, é importante ressaltar que entendo as *Situações número 1 e 2*, já expostas no capítulo 1, como sendo trabalhos irmãos, pelo conceito e formato presencial em que foram realizados e principalmente, pelo momento pré pandêmico em que se deram, em 2019, percebendo então a *S2* como um desdobramento da *S1* e ambas como propostas que tem o contato físico, visual e sensorial presencial como uma parte fundamental de seus processos.

Digo isto, pois no caso da *S3* e *S4*, o trajeto realizado não foi o mesmo. Torna-se muito necessário trazer nesta dissertação, se a entendemos enquanto um processo que abarca os ruídos e desvios de rota como possibilidades, os questionamentos acerca destas “irrealizações”, se podemos assim dizer, provenientes do momento pandêmico que veio logo a seguir, em 2020, e que trouxe como imposição estas mudanças de rota e episódios de “suspensão”. É preciso levar em consideração e colocar em perspectiva que, pelo menos, metade do processo desta dissertação se deu durante uma pandemia e que, nesse período, nossas relações com temas como corpo, maquiagem, roupa, conforto, existência, liberdade, rotina, saúde, conexões, todas se modificaram e precisaram ser repensadas por outras óticas.

Quanto à *S3*, seu conceito foi inicialmente pensado e desenvolvido ainda em 2019, enquanto um possível desdobramento ainda maior da *S1* e *S2*, e seria realizado em 2020, também como um trabalho irmão dos dois primeiros, porém este trabalho ainda segue impossibilitado de ser feito com segurança até o fim da pandemia. Na *S3*, sugiro uma forma de desdobramento no conceito das duas *Situações* anteriores, como já dito, mas dessa vez trazendo a experiência de julgamento de si e do outro para o ambiente da rua, extrapolando o universo mais restrito do ambiente acadêmico. Com isso, pretendo amplificar e diversificar as vozes, relatos e sensações, acreditando que a arte precisa sempre dialogar com “o outro”, sendo esse “outro” o mais plural possível.

Acredito que os resultados dessa terceira experiência possam ser muito ricos, interessantes e possivelmente diferentes dos anteriores, justamente por essa pluralidade, visto que nas duas primeiras propostas artísticas realizadas em 2019, dialoguei com grupos pequenos, ambas em disciplinas de pós-graduação, o que reduz a abrangência

das propostas a um espaço amostral muito selecionado e ainda que diverso, de certa forma, também ainda muito homogêneo, como na questão da escolaridade e idade dos participantes, por exemplo. A intenção da S3, portanto, é dialogar com um maior e mais diversificado número de pessoas, ampliando as experiências do julgamento e da escuta, além de ser importante enquanto minha primeira ação artística a ser realizada na rua, adiada então para um momento pós pandêmico.

A ideia central parte do mesmo ponto: que julgamentos podemos fazer a partir da imagem/aparência do outro? E o que isso diz sobre nós mesmos? Com isso, pretendo colocar uma pessoa, a escolher, podendo ser até eu mesma, na posição “do outro que julgamos” em um ambiente movimentado, a princípio, uma praça no centro do Rio de Janeiro. Minha ação como artista/pesquisadora consistiria em propor a transeuntes que então fizessem considerações livres e sem quaisquer filtros sugeridos acerca desta pessoa que não conhecem, baseando-se unicamente em sua aparência geral. A fim de preservar o anonimato das pessoas que estivessem dispostas a participar, a priori, o único registro desses relatos seriam áudios gravados com um gravador de voz simples, o que acredito que possibilitaria julgamentos com teor mais honesto.

É importante frisar que a pessoa a ser julgada estaria distante o suficiente dos autores dos relatos para que não ouvisse o teor dos mesmos, a fim de evitar que esta proximidade provocasse possíveis constrangimentos, para dessa forma promover uma experiência de julgamento mais parecida com a que vivemos diariamente, como se os áudios gravados pudessem ser entendidos como amplificadores dos pensamentos que temos sobre os outros no convívio social.

Dessa forma, teríamos dois momentos dessa S3: a experiência da ação em si, na rua, no momento em que ela de fato acontece enquanto ato performativo e também o registro sonoro dela, permitindo analisar posteriormente e vivenciar essa proposta de duas formas distintas. Os áudios então se tornariam além de um tipo de registro da ação, não só elemento para análise enquanto teor das falas, se forem assim interessantes, mas também como material base para construção de um próximo trabalho audiovisual, por exemplo.

Esta ideia partiu de um formato já conhecido em programas de TV ou *streaming* que tratam da aparência, como “10 anos mais jovem” e “Amor e *selfies*”, em que pessoas que passam pela rua expõem seus comentários acerca da aparência dos participantes destes *reality shows*. “10 anos mais jovem” é um *reality show* criado em 2004 na Inglaterra (“Ten Years Younger”, originalmente) e que teve versões em diversos países,

inclusive no Brasil, transmitidas pelo canal aberto SBT e pelo canal de TV paga *Discovery Home and Health*. O programa pretendia mudar através de procedimentos estéticos, cirúrgicos, dentários, roupa, maquiagem e penteado a aparência dos participantes, a fim de tentar deixá-la parecendo dez anos mais jovem e buscava a legitimidade do resultado deste processo a partir dos comentários dos transeuntes, enquanto a pessoa “transformada” se encontrava numa cabine de vidro montada na rua, sem ouvir nada. Como é possível imaginar, em todo episódio, os comentários anteriores ao processo de transformação proposto soavam muitas vezes rudes, preconceituosos, etaristas, gordofóbicos e depreciativos. Já os comentários feitos após o processo, enalteciam “as melhorias” realizadas na aparência e criavam uma associação direta especialmente entre beleza e juventude, mas também magreza, saúde, adequação social, felicidade, sucesso e competência, por exemplo.

As pessoas selecionadas para o programa eram em sua maioria, como podemos imaginar, mulheres de meia-idade e também muitas vezes, ainda jovens, pois como nos lembra Denise Bernuzzi de Sant’anna (2014, pág. 188), “a busca da beleza (...) atingiu jovens e idosos, penetrou o interior de cada organismo e virou sinônimo não apenas de procura por felicidade amorosa e saúde, mas também de um investimento em favor do bem-estar individual e do sucesso.” Em uma das versões brasileiras do programa, exibida pelo SBT, apenas um dos treze participantes da temporada era um homem.

A transformação total da aparência do participante se dava de forma rápida, em dias, não importando o quão invasiva fosse. Com isso, se justificavam procedimentos estéticos, dentários e cirúrgicos dolorosos e radicais e “as cirurgias plásticas deixaram de ser consideradas o “último recurso”. Tudo se passa como se envelhecer fosse facultativo e o embelezamento medicalmente assistido algo natural (...).” (SANT’ANNA, 2014, pág. 188). Afinal de contas, como exposto anteriormente, em programas deste tipo é comum ressaltar de forma contundente as falas anteriores às transformações de aparência que associam o envelhecimento ao fracasso, ao abandono, à solidão, à incapacidade de cuidar de si, de se relacionar, de estar bem consigo. Logo, o otimismo diante do processo é proporcional ao medo de envelhecer. “Rejuvenescer tornou-se uma necessidade cada vez menos discutível para garantir emprego, cônjuge e aceitação social.” (SANT’ANNA, 2014, pág. 167), principalmente para as mulheres.

Silvia Federici, em seu livro “O Calibã e a Bruxa” também ressalta a associação pejorativa entre a mulher mais velha e a feiúra, em um processo de negação de uma vida sexual à “velha feia”, que já não era fértil. (FEDERICI, 2017, pág. 346) Em matéria de

2009 para a Folha de São Paulo, o diretor da versão brasileira do programa exibida pelo SBT, exemplifica essa associação entre beleza, juventude, felicidade amorosa e validação masculina com sua fala sobre o caso da participante Sonia: "Depois da sua transformação no programa, que foi filmado em agosto, ela arranhou um namorado e está noiva".

Já "Amor e Selfies" se trata de um *reality show* também britânico da plataforma de *streaming* Netflix ("My Hotter Half" originalmente), onde cada pessoa de um casal compete com seu parceiro(a) para saber quem é considerado o mais *sexy* do casal baseando-se na opinião da maioria das pessoas entrevistadas nas ruas. Fotos são analisadas pelos transeuntes, que então dizem, apenas baseadas nesta imagem se aceitariam ter um encontro amoroso com aquela pessoa ou não e o porquê. O casal então, no estúdio, vê os vídeos com os comentários e descobre numericamente quem foi considerado o mais *sexy*. O "perdedor" então recebe uma consultoria de uma equipe formada por uma maquiadora, um cabeleireiro e uma *stylist*, que mudam sua aparência através das roupas, cabelo e maquiagem. Uma nova fotografia então é feita desta "nova versão" e é posta à prova novamente nas ruas, para saber se com a transformação da aparência, o até então perdedor do casal é capaz de vencer seu parceiro(a) numa segunda rodada.



Figura 29: Programa "Amor e Selfies" (originalmente "My Hotter Half")  
Fonte: *Netflix*

Um ponto que sempre me trouxe reflexão ao assistir ambos os programas foi o fato de as pessoas frequentemente não parecerem demonstrar incômodo ou constrangimento em realizar comentários dos mais diversos em relação à imagem e ao corpo de alguém, mesmo que muitas vezes de forma depreciativa e grosseira, quando sabem que a pessoa a ser julgada não pode ouvi-la no momento. Isso acontece ainda que esta esteja sendo filmada e saiba que sua imagem será vinculada àqueles comentários e conseqüentemente, a pessoa a ser julgada também terá acesso posterior a eles no decorrer do programa. Muitas delas inclusive veem esse tipo de comentário como um possível incentivo para uma “mudança positiva” na vida do outro.

Isso mostra o quanto estamos acostumados à posição social de “julgadores de aparência” e conseqüentemente, a termos nossas aparências também julgadas, quase que como em um movimento social e cultural “natural” e aceitável, ainda que saibamos das conseqüências terríveis desse tipo de “modo de viver” para a nossa saúde mental e como pode também ser responsável pelo desenvolvimento de distúrbios alimentares ou dismorfias de imagem. Como ressalta Denise Bernuzzi de Sant’anna (2014, pág. 190):

“Se o corpo é hoje mais do que a morada da alma, ver-se diante do espelho e embelezar-se são experiências atravessadas por inquietações graves, ansiedades dilacerantes e, ao mesmo tempo, por expectativas revolucionárias em torno da sexualidade, da saúde e do sucesso profissional.”

Há também outros pontos importantes para a análise de “Amor e *Selfies*”, por exemplo, o estímulo de uma competição baseada em aparência, não só entre as pessoas de cada casal, mas as comparações automaticamente geradas entre os casais. É notável que quanto mais distantes dos padrões de beleza impostos atualmente os casais se encontram, mais baixas são as notas que recebem dos transeuntes. Para casais brancos, magros ou atléticos, por exemplo, as notas gerais são quase sempre superiores àquelas recebidas por casais negros e/ou gordos.

Outro ponto se trata da atuação da equipe de beleza e moda do programa, que em geral, se utiliza de referências de pessoas famosas, quase sempre brancas, magras, jovens, de cabelos mais lisos e estilo considerado elegante, como um padrão a ser sempre alcançado com a transformação de aparência. As mulheres, em quase 100% dos episódios, acabam sendo vestidas e maquiadas para performar maior “feminilidade”, usando saltos altos, saias e vestidos, decotes, batom, cílios postiços etc, sendo encaixadas dentro de um padrão social que é aceito e reconhecido enquanto “ser mulher”, como já discutido no capítulo 1.

Como maquiadora e consultora de moda questiono a atuação e importância desses profissionais na manutenção de um status quo relacionado à aparência, e também me sinto incomodada em confirmar com esse aprofundamento no tema que para sermos mais aceitos socialmente, precisamos passar constantemente por um processo de esvaziamento “de quem somos”, de nossas singularidades, para continuar reproduzindo os projetos corporais repetitivos que precisam ser sustentados e que, por sua vez, mantém as convenções brancas, magras e jovens de beleza e também de identidades binárias de gênero, por exemplo, como já apresentado no capítulo 1.

Para esta pesquisa é importante perceber que em ambos os *reality shows*, a maquiagem e a roupa aparecem como agentes ativos da transformação deste corpo-imagem em algo mais aceitável socialmente, seja deixando alguém com uma aparência mais jovem, mais magra, mais padronizada, mais adequada a estereótipos binários de gênero etc, mostrando como roupa e maquiagem são ferramentas importantes nas nossas performances diárias de existência social enquanto corpos históricos e como questões aparentemente pessoais se constroem enquanto públicas, coletivas, políticas, nos dando espaço para repensar e criticar a sociedade, os padrões e o papel da mídia, já que a televisão e a publicidade, em especial, reforçam estes discursos há décadas.

A importância destas discussões sobre a beleza e as relações com a arte e a mídia são também temas de interesse de Umberto Eco, em seu livro “História da Beleza” (2015). Segundo ele, na contemporaneidade, “aqueles que visitam uma exposição de arte de vanguarda, que compram uma escultura “incompreensível” ou que participam de um *happening* vestem-se e penteiam-se segundo os cânones da moda, usam *jeans* ou roupas assinadas, maquiam-se segundo o modelo de Beleza proposto pelas revistas de capas cintilantes, pelo cinema, pela televisão” (ECO, 2015, pág. 418) e seguem os ideais de beleza propostos pelo consumo comercial. Ele trata justamente da importância do cinema, da televisão, dos desfiles de moda e dos padrões estéticos de seus modelos para o que ele chama de “absoluto e irrefreável politeísmo da Beleza”. (ECO, 2015, pág. 428)

Suely Rolnik também nos traz contribuições importantíssimas nesse sentido em seu texto “Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização” (1997), com o conceito de “identidades *prêt-à-porter*”, como próteses de identidade, indivíduos clones, que se produzem ao sabor do mercado e que são como drogas, oferecidos pela TV, pelo cinema comercial, pela publicidade e pelas outras mídias. A autora problematiza certos efeitos da globalização, das novas tecnologias e do mercado nos processos de subjetivação. Para ela, “romper com tal regime identitário seria uma condição essencial

para que possa afirmar-se o imenso potencial de criação na existência individual e coletiva, de que é portadora a atualidade.” (ROLNIK, 1997, pág. 24)

Neste cenário e com esta intenção, a *Situação número 3* propõe, portanto, o que virá a ser uma espécie de reprodução adaptada deste modelo de *reality*, a ser experimentada na rua enquanto ação artística num futuro pós pandêmico. Já na *Situação número 4* proponho a realização de um filme, uma vontade enquanto artista desde o início do mestrado em Artes. Nesse projeto trago a experiência da conversa e do cinema para minha dissertação e prática artística. Entendendo que a experiência da conversa é diferente da experiência da entrevista, escolho aqui trabalhar com a primeira, pensando em uma maior proximidade entre aquele que ouve e aquele que fala, onde se tornem “o mesmo”.

Na experiência de entrevista, há um roteiro fixo, a rotina das perguntas prévias e o espaço determinado de um sujeito que pergunta e o outro que responde, ao mesmo tempo em que o primeiro que pergunta é o detentor das análises das respostas do outro. Já na conversa o diálogo tem fluxo mais livre em todas as direções e as vivências são compartilhadas de igual para igual. Diferente da entrevista, com questões específicas e regidas pelo entrevistador (SAMPAIO, RIBEIRO E SOUZA, 2018), a conversa pressupõe a circulação da palavra, sem o apagamento dos conflitos e tensões sempre presentes entre diferentes modos de pensar.

Podemos trazer alguns autores que dialogam com a conversa enquanto método e prática. Lígia Dabul, em seu texto “Museus de grandes novidades: Centros culturais e seu público” (2008) debate acerca da conversa como prática social e da importância crucial não só dos comentários mas de toda a performance envolvida no ato de conversar durante uma visita a uma exposição de arte, por exemplo, no que diz respeito à produção de sentido destas obras expostas. Certeau (2014, pág. 49) também discorre sobre a “arte de conversar”, enquanto método e possibilidade de invenções do cotidiano.

Inicialmente quando a ideia desse filme foi concebida, anos atrás, pretendia conversar pessoalmente com mulheres lésbicas de diversas idades, rostos, corpos e vivências acerca de sua relação com a maquiagem, com a vestimenta e os desdobramentos em sua vida pessoal e coletiva, entendendo que para cada uma de nós, existir como existimos é parte de nossa singularidade e ponto importante de nossa vivência no mundo, nosso ir e vir e nossa dignidade. Como algumas referências estão o filme “Eu sou a próxima”, documentário lançado pela Coletiva Luana Barbosa, em 2017, o filme “Secreto e Proibido”, documentário de 2020, dirigido por Chris Bolan e disponível na

Netflix, os documentários de Eduardo Coutinho, como “Jogo de Cena” (2007) e “Edifício Master” (2002) e o trabalho fotográfico interativo chamado “Sapatão tem cara?”, de Letícia Lobo, onde ela fotografa em preto e branco o rosto de diversas mulheres lésbicas, com aparências totalmente distintas. Neste trabalho foi fornecido um adesivo escrito “sapatão” para que os expectadores pudessem colar pessoalmente nas fotos das mulheres que julgam “ter cara de sapatão”. Com isso, ela parece justamente querer questionar as associações entre aparência, performatividade de uma “feminilidade” ou “masculinidade” construídas socialmente, violência e sexualidade. Outra referência é meu próprio trabalho “T.E.P.T.”, realizado em 2015, onde proponho um olhar sobre violência e reconhecimento.

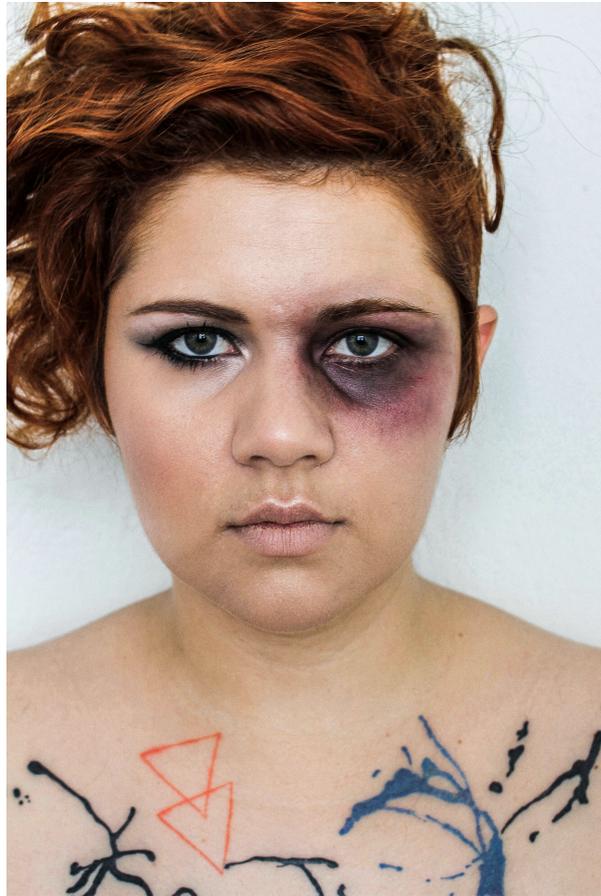


Figura 30: “T.E.P.T.” (2015), trabalho de Aline Massa, com fotografia por Aline Chagas

Ao longo da pandemia e no decorrer do meu processo artístico-investigativo, esta ideia foi se modificando, adequando-se às impossibilidades do momento, mas, ao mesmo tempo, também ampliando, de certa forma, suas vozes e ecos. A *S4* então transformou-se no trabalho de arte/curta-metragem intitulado “Zoom” (2021). Esse nome foi escolhido por dois motivos: o primeiro, porque a ideia deste projeto, que aconteceria inicialmente de

forma presencial, precisou de uma adaptação para tempos pandêmicos; logo, essas conversas foram realizadas através da plataforma online Zoom. O segundo motivo se dá pelo significado da expressão “dar zoom”, ou seja, aproximar, ampliar, fazendo referência ao ato de causar aproximações em tempos tão difíceis de isolamento social e mergulhar em histórias pessoais e coletivas, dores, vivências, falas, afetos, que iam aparecendo em cada conversa.

O ato de “dar zoom” aparece aqui quase como uma forma de colocar os dedos nas feridas, expurgar, entendendo que nos tempos atuais, nunca foi tão necessário conversar e compartilhar enquanto processo de acolhimento e cura. Uma inspiração nesse sentido veio do curta-metragem “Costura de Memórias”, de Lidi Oliveira, também realizado nessa conjuntura pandêmica atual, em 2020, e que muito me tocou quando afirma que roupa é “acolhimento, roupa é escudo, é abraço, nada de silêncio.”

Confesso que inicialmente me vi frustrada por precisar realizar esse trabalho de forma online, porque acredito que as conversas olho no olho e toda troca sensorial que acontece nas performances presenciais é um diferencial na experiência artística. Mas depois entendi que nesse momento de suspensão da realidade e de isolamento e dor, esse trabalho se fazia necessário e urgente, ainda que de forma online, pois acredito que nunca precisamos tanto falar como agora. Acolhi então as mudanças de rota, numa tentativa de usar os dissensos e as faltas como propulsão. Se podemos de certa forma, entender que perdemos camadas de sentido pelo distanciamento físico, criamos e ganhamos outras.

Dessa forma, selecionei e conversei individualmente com três mulheres utilizando essa plataforma online, trazendo suas vivências, histórias, realidades e locais de fala distintos. Propus então, de forma livre e aberta, conversarmos sobre performances de gêneros, sexualidades, violências e o quanto a roupa e a maquiagem se entremeiam nesses assuntos, nos protegem e/ou expõem. Também pretendia-se trazer as perspectivas sobre o momento pandêmico e o que mudou recentemente na visão acerca das nossas relações com temas como corpo, maquiagem, roupa, conforto, existência, liberdade, rotina, saúde, conexões etc.

Através da conversa com Jamine Miranda, criadora de conteúdo, o filme mostra algumas vivências e visões de uma mulher negra, lésbica e caminhoneira, como ela mesma se intitula, ou seja, que não performa feminilidade padrão. Jamine expõe episódios de lesbofobia e racismo sofridos por ela durante sua trajetória, além de falar sobre amor entre mulheres negras como sendo um ato revolucionário, lugar onde ela se

encontra e se sente acolhida. Outro ponto tratado por ela conta da importância do vestir na construção de sua identidade enquanto mulher negra, acerca do processo de se apropriar de referências negras de estilo. Ela também lembra que existem diversas feminilidades possíveis, sendo responsável por uma mudança na minha própria forma de falar sobre o tema nessa dissertação, trocando o termo “não performa feminilidade” por “não performa feminilidade padrão”. Em seu perfil no Instagram, ela fala sobre suas vivências e mostra seus *looks*, já que por muito tempo não encontrou no aplicativo outros perfis de mulheres como ela para se inspirar.

Já com Drea Costa, ativista gorda e pole dancer, pude conversar sobre o lugar da mulher gorda na sociedade, que a exclui ao mesmo tempo que fetichiza, sobre o ambiente da dança e mais especificamente, do pole dance, onde mulheres gordas ainda são minoria. Convencionou-se socialmente que mulheres gordas não são nem podem querer ser sensuais e além disso, que não fazem exercícios sem fins estéticos de emagrecimento, mas sim por saúde ou diversão. É associado ao corpo gordo sempre a procura da atividade física apenas se a intenção for emagrecer, reforçando uma imagem gordofóbica que corpos gordos são preguiçosos, desleixados e inapropriados, ou seja, que se seu corpo é gordo, você não pode querer apenas mantê-lo saudável e em movimento, tem que querer mudá-lo a qualquer custo. Já na primeira frase da biografia de seu perfil no Instagram, que conta com mais de 23 mil seguidores, Drea avisa e responde de forma irônica: “Sim, o pole me aguenta.”

Por fim, a terceira convidada é Maitê Silva, artista e mulher trans. Com ela, temos a perspectiva de conversa sobre ser uma mulher trans em um dos países que mais mata transexuais no mundo. Além disso, ela conta sobre sua relação com a maquiagem e as perspectivas de passabilidade e invisibilidade na sociedade. Maitê também conversa sobre ter se tornado uma mulher gorda durante o processo de transição e hormonização e como isso afetou suas concepções sobre seu corpo, sobre o termo “plus size”, sobre a moda e sobre gordofobia.

Aproximadamente três horas de conversa se transformaram em um curta-metragem de 21 minutos, através de uma edição livre e não linear, que vai alternando as minhas falas com as das três convidadas. O filme se inicia com tela preta e apenas o áudio das conversas é mantido por alguns minutos. Essa escolha estética para o filme se dá na intenção de instigar o espectador a imaginar quais são as aparências das pessoas que falam, justamente numa tentativa de questionar os estereótipos de imagem. Outra intenção desse recurso estético também é associar as falas dessas mulheres a um lugar

de invisibilidade social. “Zoom” se encontra no Youtube e em breve também será divulgado através do meu Instagram pessoal e inscrito em festivais.

### 3.1:

#### **Meu processo artístico pandêmico para além das “Situações 3 e 4”: “T.A.G.”, “I.M.C. - Índice de Massacre Corporal” e “Gripezinha”**

- “T.A.G.” (2020)

O conceito estético e simbólico do trabalho desenvolvido pela artista de beleza Eszter Magyar, exposto no capítulo 2, foi a referência principal de um dos meus projetos artísticos realizados durante a quarentena imposta pela Covid-19, intitulado “T.A.G.” Este trabalho surge em meio à pandemia, de abril a junho de 2020, questionando não somente o caos, a doença, a ignorância de nosso cenário político atual, como também discute os próprios conceitos do que seria um trabalho de maquiagem, no qual além de materiais mais tradicionais, utilizo materiais como comprimidos e um conta-gotas, pensando a criatividade sendo inseparável dos nossos engajamentos com os materiais que nos rodeiam. O que é ser um artista de beleza, afinal? Pra que serve um trabalho de maquiagem? Fala sobre beleza “apenas” ou pode ser um potente meio de colocar os dedos em diversas feridas?

Este trabalho se inicia com a primeira fotografia em abril de 2020, quando me vi em choque com a quantidade de comprimidos que me rondava, após receber um diagnóstico de transtorno de ansiedade generalizada. Ao separar os comprimidos que tomava naquele dia e colocá-los sobre um caderno preto, intuitivamente fui atraída pela estética da imagem que havia se formado e então, de forma experimental, fiz o que viria a ser o primeiro registro deste projeto, ainda em celular, no aplicativo Huji.

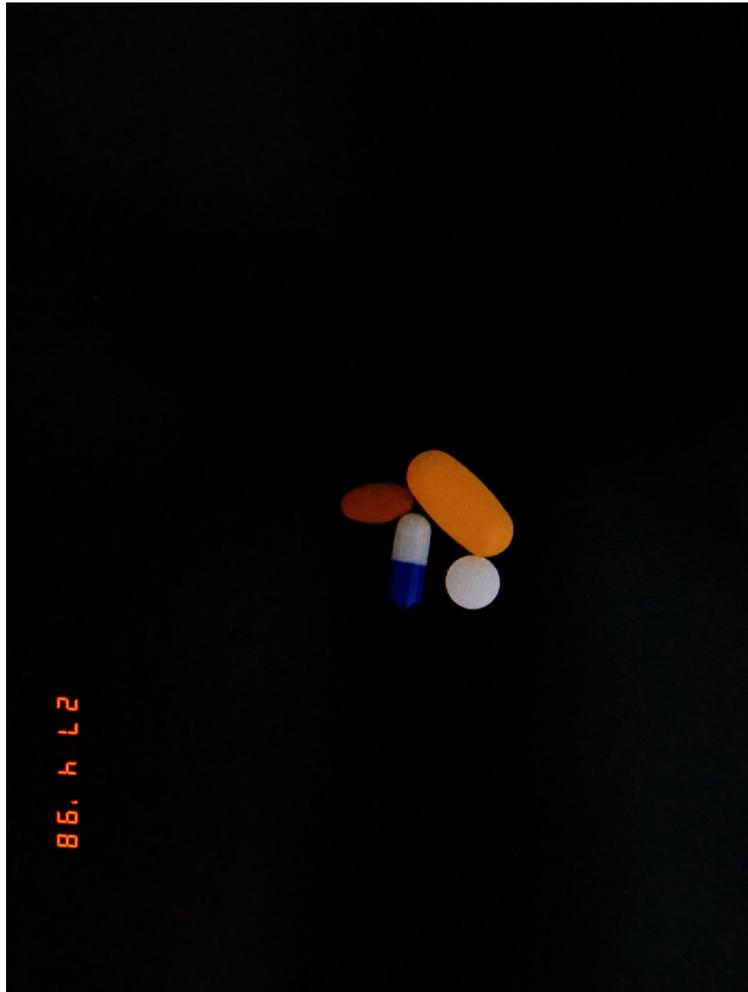


Figura 31: “T.A.G.” (2020), fotografia de Aline Massa

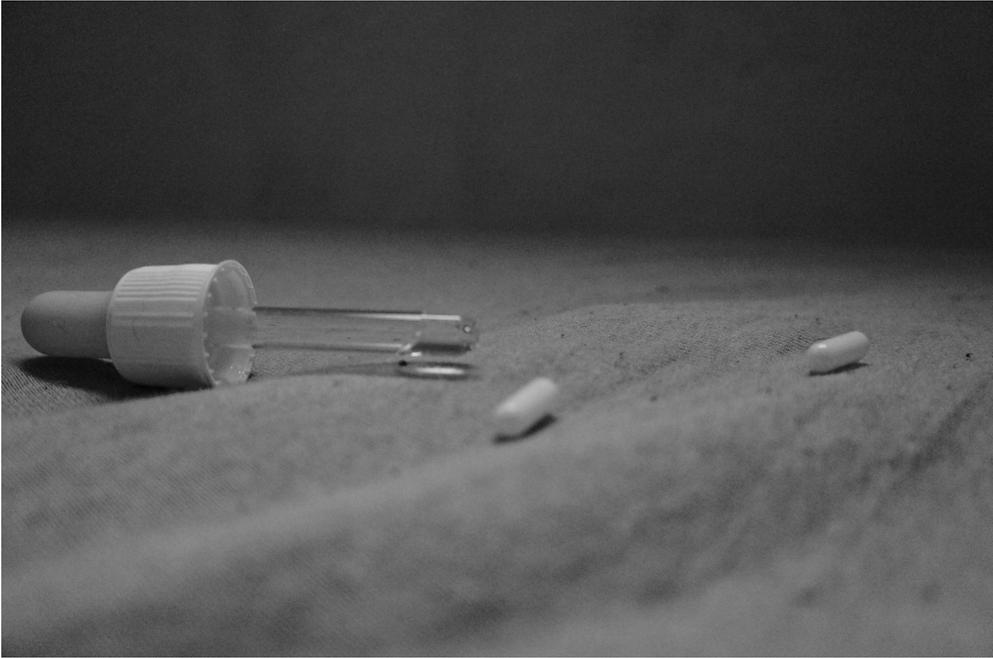
Após este primeiro registro, a ideia amadureceu e foi ganhando mais força, ao longo da quarentena e da repetição rotineira do ato de ver e tomar os remédios. Em junho de 2020 então desenvolvi, em parceria com minha amiga e fotógrafa Amanda Alves, que passou este período inicial de quarentena comigo em minha casa, um ensaio fotográfico completo. Nesse trabalho permiti experimentar novos materiais enquanto artista visual e maquiadora, vendo as pílulas e um conta-gotas como objetos tridimensionais múltiplos em possibilidades de conformações estéticas e simbólicas.

Por sua vez, a escolha do nome deste projeto vai além da sigla utilizada para designar o transtorno de ansiedade generalizada, mas também faz alusão à expressão “tag” (em inglês, etiqueta, rótulo), muito utilizada também em tecnologia para classificar e organizar informações, páginas ou temas. Pretendo aqui criar mais uma camada de sentido, que se refere aos rótulos, estigmas e hierarquias criados acerca dos diagnosticados com algum tipo de transtorno psicológico. Ao receber o meu próprio diagnóstico, relembro uma sensação quase automática de me sentir “etiquetada”,

“classificada”, com uma condição que afetaria então minha saúde física, mental e social. Após este primeiro trabalho, acabei desenvolvendo e nomeando alguns outros projetos com siglas médicas, sempre com uma nova camada semântica associada.

“T.A.G.” dialoga então especialmente nesse contexto pandêmico ainda em curso sobre a sociedade das pequenas doses e dos pequenos alívios vendidos em frascos. As doses estão nas pílulas, nas gotas e nas horas que parecem não passar. O trabalho encontra-se em exposição online no Ateliê Pandêmica, realizado pela UFF e em meu *Instagram* pessoal e profissional @aline.massa.











Figuras 32 a 37: “T.A.G.” (2020), trabalho de Aline Massa com fotografia de Amanda Alves

- “I.M.C. - Índice de Massacre Corporal” (2021)

O segundo trabalho que realizei durante este período pandêmico e que deu sequência à minha produção artística foi “I.M.C. - Índice de Massacre Corporal”, realizado em janeiro de 2021 e composto por fotografias, foto-performance, video-performance e textos de artista. O disparo para a realização foi a notícia da morte da influencer Liliane Amorim, nesse mesmo mês, em decorrência de complicações após a realização de uma lipoaspiração, que me abalou pessoalmente, mesmo sem conhecer seu trabalho. Mais uma mulher saudável morria no Brasil por se submeter a uma cirurgia plástica estética emagrecedora.

## Morre digital influencer que sofreu complicação após cirurgia no Ceará

Liliane Amorim foi hospitalizada em estado gravíssimo de saúde após sofrer complicações de uma cirurgia de lipoaspiração no Ceará.

Por G1 CE  
24/01/2021 10h10 · Atualizado há 3 meses



Figura 38: Notícia sobre a morte de Liliane Amorim, após uma cirurgia estética de lipoaspiração, em 2021.  
Fonte: G1

Desde a infância e durante quase toda a minha vida sofri com diversos episódios de gordofobia e pressão estética, o que não só me levou a problemas com minha autoimagem e autoestima, como me levou ao interesse cada vez maior por pesquisar o assunto. Entender esse pensamento e maquinário, se podemos assim chamar, criado pelo patriarcado e pelo capitalismo, que submete especialmente mulheres a diversos problemas de dismorfias de imagem e transtornos alimentares como anorexia e bulimia e que lucra diariamente com a insatisfação constante com nossos corpos, especialmente no tocante às questões de peso. Somos um dos países com maior índice de insatisfação corporal e com recordes de realização de cirurgias plásticas estéticas do mundo, um país com uma cultura extremamente gordofóbica, inclusive médica. É quase impossível ser uma pessoa gorda, ir a um médico e não sofrer gordofobia no Brasil.

O episódio da morte de Liliane foi o disparo para o questionamento destes pontos neste processo artístico, trazendo mais uma camada temporal agravante: estarmos em meio a uma pandemia mundial seríssima. Este maquinário criado de culto ao “corpo perfeito” não poupa vítimas ainda que estejamos em situação de calamidade sanitária em todo o mundo. Mais e mais mulheres se submetem diariamente a procedimentos estéticos, em busca de uma “falsa saúde”, ainda que estar em um hospital realizando uma cirurgia plástica em um momento em que todos deveriam estar em quarentenas rígidas e evitando ao máximo a exposição ao vírus, seja exatamente a atitude mais distante

possível do conceito de saudável. Que saúde é essa que achamos que estamos buscando? Sabemos que não estamos falando de saúde e sim de pressão estética. Pressão essa que matou mais uma jovem saudável. Ser gordo, para esta sociedade, parece ser o maior mal a ser evitado. A sensação enquanto mulher, gorda menor e artista foi e continua sendo de completa asfixia. O que esperar, quando até mesmo o presidente Jair Bolsonaro insinua, em matéria divulgada pela Uol Notícias em março de 2021, que manter-se magro é mais importante que proteger-se do vírus de forma responsável através do isolamento social?

## Bolsonaro critica isolamento: Duvido que quem ficou em casa não ganhou peso



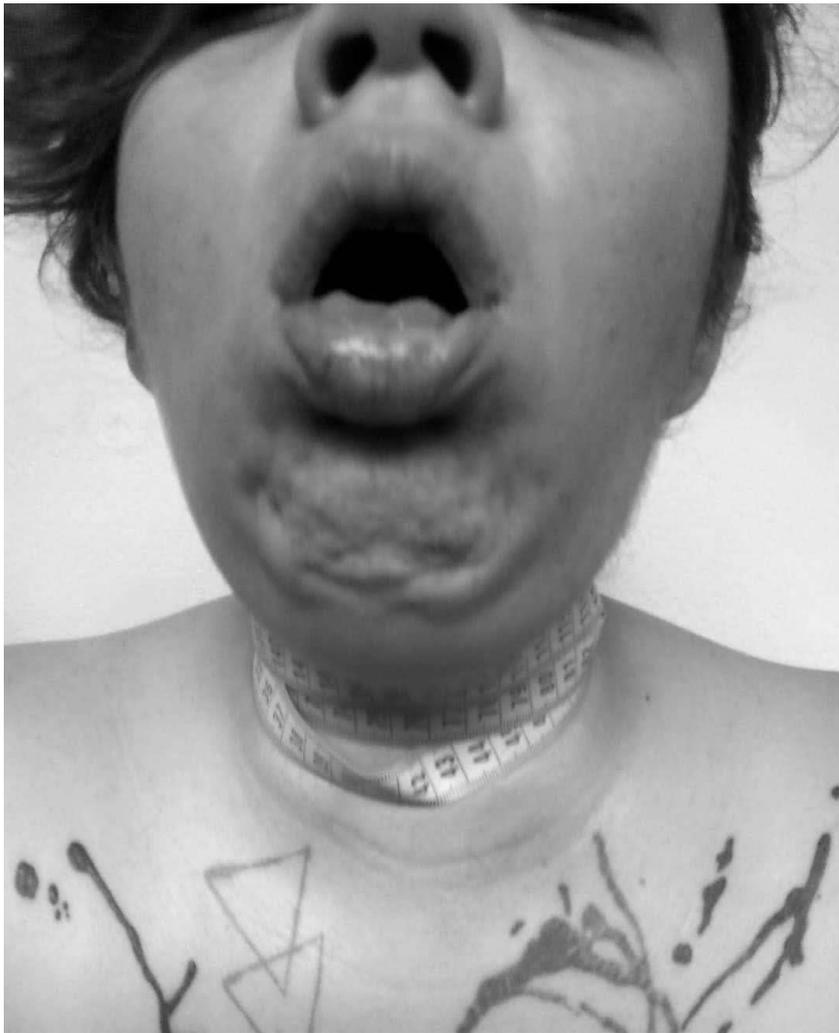
Figura 39: Presidente Jair Bolsonaro critica isolamento.  
Fonte: Uol

Segundo Denise Bernuzzi de Sant’anna (2014, pág. 171), o sucesso das cirurgias plásticas no Brasil pode ser explicado por diversos fatores, entre eles, como forma de “corrigir uma injustiça”, pois se no passado, “a decisão podia ser acompanhada de um sentimento de culpa, hoje, ao contrário, muitos esperam por meio do sucesso cirúrgico, livrar-se de uma aparência julgada inferior, que não combina com o que eles pensam deles mesmos”, ou seja, representaria uma prova de autoestima e um meio de potencializar-se. Além disso, para a autora, se antes a cirurgia plástica era vista como um pecado à obra divina, prova de vaidade excessiva ou transgressão moral, hoje ela tende a ser considerada “um recurso para combater os sentimentos de vulnerabilidade subjetiva e fracasso físico, muitas vezes interpretados como provocadores de exclusão econômica, afetiva e social.” (SANT’ANNA, 2014, pág. 171). De procedimentos mais simples como

peelings faciais até labioplastias (porque agora até vaginas também precisam ser fotogênicas!), “os progressos nos âmbitos cirúrgicos e estéticos reforçaram a ideia de que, com eles, qualquer um pode se adaptar ao mundo contemporâneo, melhorar a relação consigo mesmo e com os outros e, ainda, escapar ao fracasso, ao abandono e à solidão” (SANT’ANNA, 2014, pág. 175), ainda que estejamos expostos a riscos de morte, sequelas e arrependimentos com os resultados dos procedimentos.

“I.M.C. - Índice de Massacre Corporal” se materializa então enquanto trabalho intuitivo e múltiplo, o qual realizei sozinha, durante o período de isolamento social, em minha casa. Todo este projeto foi exposto, em seguida, em minha conta pessoal no Instagram. Inicialmente, realizei uma foto-performance, na qual tentava me asfixiar enrolando uma fita métrica em meu pescoço, em frente a um celular, que tirava fotos sequenciais automáticas. Em seguida, fotografias “selfies” foram feitas enquanto a fita métrica estava enrolada em minha boca. Após esse momento, fiz marcações em meu corpo com uma caneta marcadora permanente, muito utilizada em consultas médicas pré-cirúrgicas, onde o médico delimita os locais a sofrerem as intervenções. Com essa caneta reproduzi esse procedimento, realizando uma video-performance e algumas fotografias, marcando acúmulos de gordura e locais que foram, por muito tempo, partes que odiava em meu corpo, como barriga, seios e parte interna das coxas, além de marcações em meu rosto.

Após esse momento inicial de realização solitária, houve o segundo momento deste trabalho e que também compõe seu conceito artístico: o momento de divulgação em conta pessoal e profissional do *Instagram* junto aos textos de artista, que foram escritos diretamente no aplicativo, como legenda para cada registro selecionado. Três fotografias e seus respectivos textos foram publicados nos dias 28, 29 e 31 de janeiro de 2021, enquanto a vídeo performance foi publicada no dia 22 de fevereiro de 2021, através da ferramenta “Reels” e teve até o momento mais de 2 mil visualizações, inclusive recebendo comentários gordofóbicos de perfis desconhecidos.



**aline.massa** [alerta de gatilho]

I.M.C. - Índice de Massacre Corporal

conceito e fotografia por @aline.massa

Mais uma mulher saudável morreu em uma cirurgia estética emagrecedora. Essa é a notícia.

"77% das jovens tem propensão a distúrbios alimentares. A cada dois dias uma mulher é internada no SUS em consequência da bulimia e anorexia só no estado de SP. A anorexia é o transtorno alimentar que mais mata no mundo e apresenta alto risco de suicídio, sendo este a segunda principal causa de morte de jovens mulheres no Brasil."



**aline.massa** [alerta de gatilho]

I.M.C. - Índice de Massacre Corporal

conceito e fotografia por @aline.massa

Mais uma mulher saudável morreu em uma cirurgia estética emagrecedora. Essa é a notícia.

Quando eu era mais nova, bem criança até, me lembro de imaginar várias vezes uma faca que cortava bem esse pedaço das minhas coxas. As outras crianças podiam correr e as coxas não se encontravam. Mais velha eu entendi que a faca que eu imaginava me cortando a infância toda poderia me cortar. E tudo começa assim: nos marcando com um marcador permanente. Tomei banho, já é outro dia, as marcas seguem.



## I.M.C. - Índice de Massacre Corporal

conceito e fotografia por @aline.massa

Mais uma mulher saudável morreu em uma cirurgia estética emagrecedora. Essa é a notícia.

"Fecha a boca." Eis uma das frases que mais ouvi durante boa parte da minha vida. Mulheres crescem aprendendo que ao fecharem a boca, se tornam mais bonitas, agradáveis, desejáveis e principalmente, magras. A comida e as opiniões são os demônios dos quais devemos fugir. Não importa se seus exames de sangue estão ótimos, se seu humor está ótimo, se você se acha linda, se gosta como se veste, se enxerga seu potencial, se está e se sente saudável, se se sente motivada. Se você está gorda, está errada. Feia. Desleixada. Inadequada.

Há dois anos ouvi um homem fazer um comentário gordofóbico direcionado à minha amiga gorda que estava deitada na areia da praia com o biquíni enfiado pegando seu sol. Mais da metade da praia fazia o mesmo, mas ele se sentiu à vontade em comunicar a ela sem ser perguntado que a bunda dela estava exposta demais. Um corpo gordo incomoda. Uma mulher gorda que se empodera do

seu corpo incomoda. Nunca mais tinha ido à praia depois desse dia, até ontem. Usei meu biquíni enfiado e deitei na areia. Fiquei desconfortável procurando pessoas parecidas comigo na praia. Achei duas mulheres gordas de biquíni enfiado. Uma delas estava sentada na cadeira rindo com as amigas. Respirei. Porque até então não havia conseguido. Não consegui entrar no mar. Mas ver uma mulher gorda de biquíni rindo com as amigas dois anos depois do ocorrido me fez pensar: "abra a boca."





Figuras 40 a 48: "I.M.C. - Índice de Massacre Corporal" (2021), trabalho de Aline Massa

## “Gripezinha” (2021)

Este trabalho, realizado em maio de 2021, aborda a questão do corpo, presente frequentemente em meus processos artísticos, vista por outro viés. Em março de 2020, fui acometida de forma repentina por uma pneumonia que não cedia facilmente a fortes antibióticos. Na época, logo no início da pandemia de Covid-19 no Brasil, provavelmente não fui diagnosticada da forma correta e após alguns dias, percebi que não se tratava apenas de uma pneumonia e que havia desenvolvido Covid-19, da qual ainda sinto sequelas até hoje. Naquele momento, muitos hospitais ainda não seguiam protocolos de segurança e meses após a cura, ainda martelava em minha cabeça os riscos a que tinha sido submetida sem exames e acompanhamento correto, além do risco que posso ter oferecido a outras pessoas. O único exame que foi realizado se tratou de um raio x de tórax e seio da face, através do qual foram diagnosticadas pneumonia e sinusite. Cheguei a retornar ao mesmo hospital, alguns dias depois, ainda pior e no segundo atendimento, apenas trocaram um antibiótico por outro, visto que a pneumonia não havia cedido. Não realizei mais nenhum exame, pois segundo a médica, o aparelho de raio x estava quebrado, e então fui liberada tossindo muito e com desconforto. Permaneci muito doente durante todo o mês de março de 2020.

Junto ao ocorrido, causou-me enorme revolta o episódio de Jair Bolsonaro debochando publicamente das pessoas acometidas com Covid-19, fingindo tosse e menosprezando os sintomas da doença que matou até agora mais de meio milhão de brasileiros, chamando de “gripezinha”. A partir desse episódio, resolvi então buscar em meu celular os registros fotográficos que realizei durante o período em que manifestei a doença e utilizar as fotografias do único exame de raio x que fiz durante todo o meu tratamento para realizar este trabalho.

## 2 momentos em que Bolsonaro chamou covid-19 de 'gripezinha', o que agora nega

27 novembro 2020

Durante a sua já tradicional live das quintas-feiras, o presidente Jair Bolsonaro disse que nunca chamou a covid-19 de "gripezinha" e afirmou que não existe nenhuma gravação que mostre o contrário.

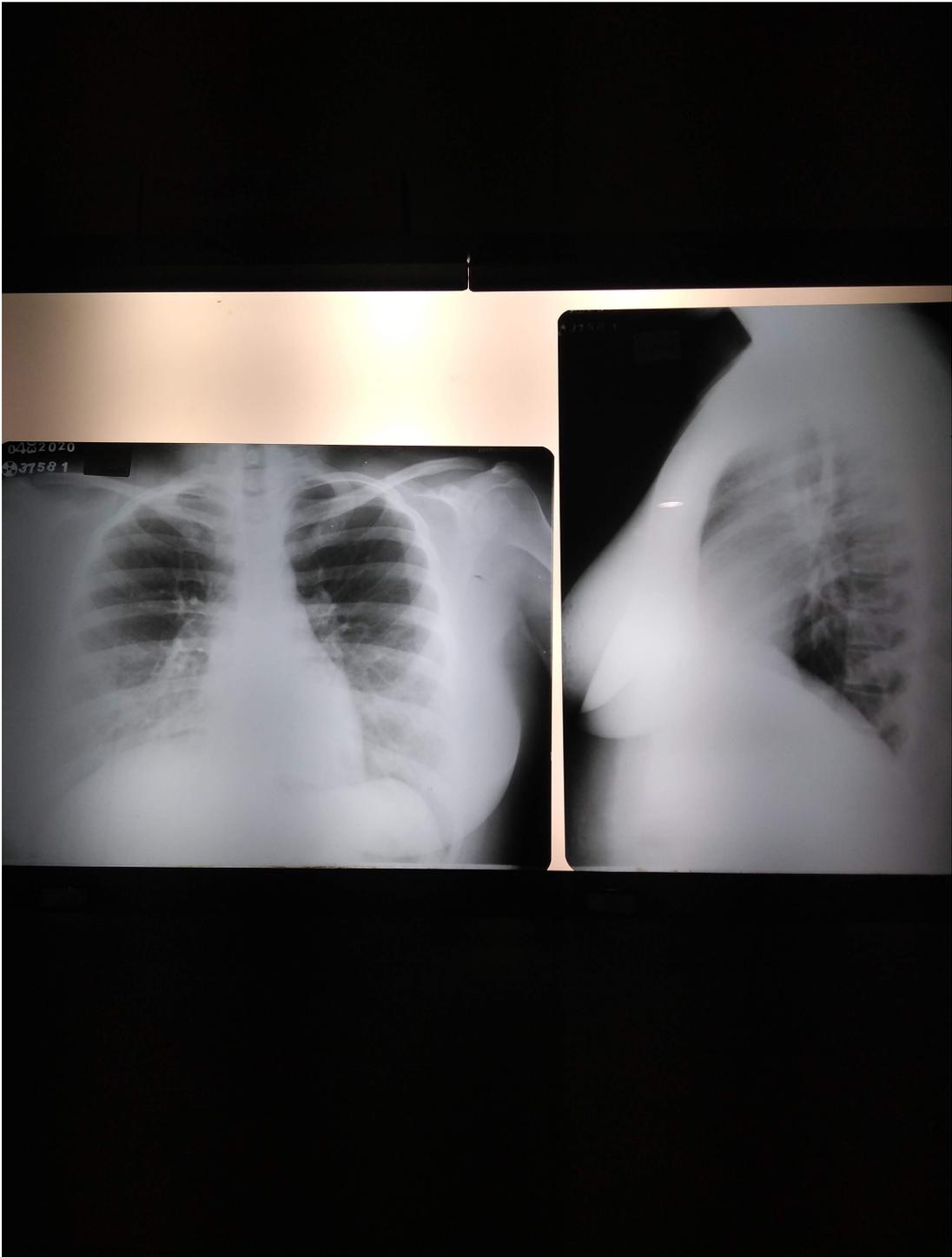
"A grande mídia falando que eu chamei de gripezinha a questão do covid. Não existe um vídeo ou um áudio meu falando dessa forma", disse o presidente.

Em março deste ano, no entanto, o presidente usou a expressão ao menos duas vezes publicamente. A primeira vez, em uma coletiva de imprensa, no dia 20 de março: "Depois da facada, não vai ser uma gripezinha que vai me derrubar, tá ok?".

Figura 49: Presidente Jair Bolsonaro chama Covid-19 de "Gripezinha"

Fonte: BBC News Brasil

Esse trabalho, portanto, se apropria de forma irônica do mesmo termo utilizado pelo presidente Jair Bolsonaro para se referir à doença e pretende questionar a grande crise sanitária, ética e política que vivemos nesse período, além de retratar, como em outros trabalhos de minha autoria, questões de saúde pública, de crítica à postura médica e também de exposição do corpo. O trabalho encontra-se disponível em meu *Instagram* pessoal e profissional.





Figuras 50 e 51: “Gripezinha” (2021), trabalho de Aline Massa

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chego ao fim deste processo artístico e investigativo tão desafiador primeiramente com a intuição de que ele se mostra ousado e corajoso ao propor pensarmos a premissa de que tudo é político, com um recorte sugerido tão amplo através da roupa, maquiagem, arte e performatividade. Em vez de supor certezas, esse projétil em forma de projeto prevê os dissensos como molas propulsoras do fazer. E que grande desafio se lançar neste caminho de mostrar recortes possíveis e amplos para roupa e maquiagem, questionar materiais e processos, pensar e repensar como nos vestimos, como e se nos maquiamos, de que é feito nosso corpo, nossas concepções de sexualidades e gêneros, entre outros temas.

Pretendo com estas ações artísticas amplificar as vozes dos outros, por vezes, colocando-me como pesquisadora/artista que propõe experiências, por outras, colocando-me como mulher lésbica com vivências a compartilhar e claro, até como corpo a ser julgado, numa proposta clara de atravessamento eu-outro sempre presente, como numa analogia ao mito de Narciso, que vê não só a si, mas o reflexo de todo o mundo por trás dele, num exercício de autoconhecimento enquanto reconhecimento de si e do outro, mas desse “si” como abertura para fora, relacional e não como um eu narcísico do ego. Além disso, proponho especialmente as faltas e as dores de toda uma vida e também de um período pandêmico nebuloso enquanto disparadoras de criação, enquanto lugar de acolhimento onde questões individuais, histórias, relações simbólicas, afetos, também são questões coletivas, públicas, políticas. Não há distanciamento entre o artista, o pesquisador, a arte e a vida.

Sugiro neste caminhar de escrita e pesquisa que roupa e maquiagem podem ser ferramentas para ocuparmos e questionarmos nossos lugares nas estruturas sociais e trago à discussão a importância dessas nossas cascas na construção crítica, afetiva e política de nossas singularidades, numa certeza de que somos os corpos que trazemos conosco, os corpos que afetamos, onde os reais são infinitos.

Proponho dialogarmos sobre as diversas formas de opressão e como construímos preconceitos, como ainda associamos peças de roupa e maquiagem a gêneros, e também, por abertura, às idades, sexualidades e outras categorizações possíveis, como ainda não entendemos que há tantas feminilidades e masculinidades possíveis, ou que sequer há masculinidade e feminilidade, conceitos esses tão baseados em uma visão binária de gênero que ainda não conseguimos romper. Mas por outro lado, reconheço as

associações entre roupa, maquiagem e as sensações tão revolucionárias de reconhecimento, pertencimento e comunidade.

Num trajeto que se propõe a pensar e questionar o que é ser mulher, passando brevemente pela teoria feminista (que precisa cada vez mais ser interseccional e decolonial), pelos trabalhos de artistas, pelas conversas com autoras e pelas minhas próprias vivências enquanto mulher cis, lésbica, gorda menor, branca, latina e artista, permito-me perguntar: afinal, quem são as figuras míticas, as “mulheres de verdade” na sociedade que vivemos? Pra quem e por quem são criadas e a quem beneficiamos ao continuarmos reproduzindo o que esperam de nós? Por quais mulheres lutamos... e até que se rompam finalmente as divisões binárias de gênero, quais mulheres queremos ser? Recorro então à Judith Butler em um trecho que sempre me emociona:

“Os impulsos feministas - tenho certeza que existem mais de um - emergem do reconhecimento de que a minha dor, o meu silêncio, a minha raiva ou a minha percepção não são mais apenas meus, e que isso me coloca em uma situação cultural compartilhada que acaba por me capacitar e empoderar de maneiras que eu não tinha previsto.(...) Certa situação, inicialmente minha, não deixa de ser minha por também ser a situação de outra pessoa, e meus atos, apesar de serem individuais, reproduzem a situação do meu gênero - e o fazem de diferentes formas.” (HOLLANDA, 2019, pág. 218)

Se vestir-se, maquiarse e conversar são ferramentas de deslocamento, no tempo, no espaço, no outro e em si, e se existir é performar, criamos formas de enfrentar uma realidade violenta, excludente, paralisante. Divertir-se com a aparência é urgente, necessário, forma de resistir a uma sociedade patriarcal, machista, misógina, racista, gordofóbica e lgbtfóbica que insiste em nos matar de tantas formas possíveis, ainda que através do silenciamento de nossas múltiplas possibilidades e experiências de ser e estar no mundo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, R. Elogio ao toque: ou, Como falar de arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.
- BECKER, Howard. Mundos artísticos e tipos sociais. Em: VELHO, Gilberto (org.) Arte e Sociedade - Ensaio de Sociologia da Arte. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, R. (Org.) Pierre Bourdieu. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983.
- BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Caderno de Leituras, 78, 1-16, 2018.
- CALANCA, Daniela. História Social da Moda. Tradução de Renato Ambrosio. - São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- CARVALHO, Flávio de. A moda e o novo homem. COHN, Sergio e PIMENTA, Heyk (org.). Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2010.
- CERTEAU, M. de. A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.
- DABUL, Lígia. Museus de grandes novidades: Centros culturais e seu público. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 257-278, jan./jun. 2008
- ECO, Umberto. História da beleza.; tradução Eliana Aguiar. 5.ed. - Rio de Janeiro: Record, 2015.
- ELIAS, Norbert. A sociedade dos indivíduos. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FEDERICI, Silvia. Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FISHER, Angela; BECKWITH, Carol. Painted Bodies of Africa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TkMP0il-VsQ>> Acesso em: 11 de jan. de 2020
- FRIAÇA, Bárbara Boaventura. Veste. Um processo artístico-investigativo sobre as potências da veste e a necessidade do vestir. Dissertação apresentada como Trabalho Final do Curso de Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes. Niterói, 2015.
- GAGO, José María Paz. Moda & sedução. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.
- GEERTZ, Clifford. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. p. 142-181.
- HELLER, Eva. A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão / Eva Heller; [tradução Maria Lúcia Lopes da Silva]. -- 1. ed. -- São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- JONES, Jenniger. *Sexing La Mode: Gender, Fashion and Commercial Culture in Old Regime France*. Oxford: Berg Publishers, 2004.
- LANOË, C.; MATTOS, T. A maquiagem tem um gênero? Olhares sobre a maquiagem masculina. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.]*, v. 12, n. 25, p. 230–235, 2019. DOI: 10.26563/dobras.v11i25.863. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/863>> Acesso em: 9 de jan. de 2020
- MESQUITA, C.; PRECIOSA, R. *Moda em ziguezague: interações e expansões/org*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.
- MONTEIRO, Ana Claudia Lima. *As tramas da realidade: considerações sobre o corpo em Michel Serres*. 2009. 184 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.
- NERUDA, Pablo. *Livro das perguntas*. Cosac & Naify; 1ª Edição, 2008.
- PARENTE, André; MACIEL, Kátia (orgs.). *Letícia Parente: arqueologia do cotidiano: objetos de uso*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2011.
- PRECIOSA, Rosane.; DE ANDRADE, Rita Morais. A roupa em conexão com ações poéticas e políticas, in *Revista Dobras*. Volume 10, número 22, novembro 2017.
- RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. Tradução de Carlos Guilherme do Valle. *Bagoas*, n. 5, p. 17-44, 2010.
- ROLNIK, Suely. “Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização”, in *Cultura e subjetividade. Saberes Nômades*, org. Daniel Lins. Papyrus, Campinas 1997; pp.19-24.
- SAMPAIO, SOUZA, RIBEIRO. *Conversa como metodologia de pesquisa: por que não? / orgs: Tiago Ribeiro, Rafael de Souza, Carmen Sanches Sampaio*, - Rio de Janeiro: Ayvu, 2018. 216p.
- SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A incerteza entre o medo e a esperança*. Disponível em: <<https://revistaphilos.com/2018/01/31/o-medo-entre-a-incerteza-e-a-esperanca-por-boaventura-de-sousa-santos/>>, 2018. Acesso em: 7 de jan. de 2020
- WITTIG, Monique. *Não se nasce mulher*. Em: HOLLANDA, Heloisa Buarque de org. *Pensamento Feminista – conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

## Sites:

CAMARGO, Pedro. O laboratório brutalista de Eszter Magyar. **Elle**, 19 de junho de 2020. Disponível em: <<https://elle.com.br/beleza/o-laboratorio-brutalista-de-eszter-magyar>> Acesso em: 6 de abr. de 2021

CARVALHO, Paula. SBT lança programa que rejuvenesce participantes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 de fevereiro de 2009. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/02/505977-sbt-lanca-programa-que-rejuvenesce-participantes.shtml>> Acesso em: 9 de jan. de 2020

GAVIRIA, Paulina. Letícia Parente's Video In (1975) in Context. **Post**, 31 de março de 2021. Disponível em: <<https://post.moma.org/leticia-parentes-video-in-1975-in-context/>> Acesso em: 4 de maio de 2021

2 momentos em que Bolsonaro chamou covid-19 de 'gripezinha', o que agora nega. **BBC News**, 2020. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-55107536>> Acesso em: 19 de out. de 2020

Argentinas pró-aborto protestam com trajes de “O Conto da Aia”. **Veja**, 2018. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/mundo/argentinas-pro-aborto-protestam-com-trajes-de-o-conto-da-aia/>> Acesso em: 11 de set. de 2020

Bolsonaro critica isolamento: Duvido que quem ficou em casa não ganhou peso. **UOL**, 2021. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2021/04/06/bolsonaro-critica-isolamento-duvido-que-quem-ficou-em-casa-nao-ganhou-peso.htm>> Acesso em: 4 de jul. de 2021

Como a série 'The Handmaid's Tale' virou foco dos debates sobre a liberação do aborto na Argentina. **BBC News**, 2018. Disponível em: <<https://epocanegocios.globo.com/Mundo/noticia/2018/08/como-serie-handmaids-tale-virou-foco-dos-debates-sobre-liberacao-do-aborto-na-argentina.html>> Acesso em: 10 de jan. de 2021

Karyn Blanco: The Circle Star Speaks Her Mind & Smashes Stereotype. **GoMag**, 2020. Disponível em: <<http://gomag.com/article/karyn-blanco-the-circle-star-speaks-her-mind-smashes-stereotypes/>> Acesso em: 7 de jan. de 2020

Nosotros y los Otros. De los prejuicios al racismo. **Museu da Memória e Direitos Humanos**, 2019. Disponível em: <<https://ww3.museodelamemoria.cl/exposiciones/nosotros-y-los-otros-de-los-prejuicios-al-racismo/>> Acesso em: 7 jan. 2020

Páginas de artista:

ALINE MASSA. Página do Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/aline.massa/>> Acesso em: 8 de ago. de 2021

DANIELA MATTOS. Make Over. Disponível em: <<http://www.danielamattos.art.br/Make-Over>> Acesso em: 5 de set. de 2020

HUGO HOUAYEK. Página do Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/hugohouayek/>> Acesso em: 8 de ago. de 2021

MAKEUP BRUTALISM. Página do Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/makeupbrutalism/>> Acesso em: 8 de ago. de 2021.

MÁRCIA X. Página inicial. Disponível em: <<http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=13>> Acesso em: 21 de set. de 2020

RENATA FELINTO. Também quero ser sexy. Disponível em: <<https://renatafelinto.com/tambem-quero-ser-sexy/>> Acesso em: 4 de out. de 2020

Vídeos:

MASSA, Aline. “Zoom”, 2021. 21 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6959QUprnQs>> Acesso em: 9 de jul. de 2021

OLIVEIRA, Lidi de. “Costura de Memórias”, 2020. 6 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fEx4DglhXVg&t>> Acesso em: 9 de maio de 2021