

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

Ana Carolina Antunes Santos

QUANDO VESTIR É MEDIAR:
EXPERIÊNCIA E AFETO NA E *PELA* ROUPA

Belo Horizonte

2016

ANA CAROLINA ANTUNES SANTOS

**QUANDO VESTIR É MEDIAR:
EXPERIÊNCIA E AFETO NA E *PELA* ROUPA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Carlos Mendonça

Belo Horizonte

2016

301.16	Santos, Ana Carolina Antunes.
S237q	Quando vestir é mediar [manuscrito]: experiência e afeto
2016	na e pela roupa / Ana Carolina Antunes Santos. - 2016. 82 f. : il. Orientador: Carlos Magno Camargos Mendonça.
	Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Inclui bibliografia.
	1.Comunicação - Teses. 2.Vestuário - Teses. 3.Afeto (Psicologia) - Teses. 4.Experiência - Teses. I. Mendonça, Carlos Magno Camargos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade De Filosofia E Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Ata da Defesa de Dissertação de Ana Carolina Antunes Santos
Número de Registro na UFMG 2014650041

Às dez horas e trinta minutos do dia 12 de abril de 2016, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, reuniu-se a comissão examinadora, constituída pelos professores doutores: Carlos Magno Camargos Mendonça (Orientador - Universidade Federal de Minas Gerais), Bruno Souza Leal (Universidade Federal de Minas Gerais), Jean-Luc Pascal Moriceau (Institut Mines Télécom/Telecom Business). A comissão reuniu-se para julgar o trabalho final da aluna do mestrado *Ana Carolina Antunes Santos*, intitulado “QUANDO VESTIR É MEDIAR: EXPERIÊNCIA E AFETO NA E PELA ROUPA”, requisito final para obtenção do Grau de Mestre em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, área de concentração Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Carlos Magno Camargos Mendonça, apresentou a banca e em seguida passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho final. Após a apresentação, seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa de *Ana Carolina Antunes Santos*. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. A Comissão Examinadora julgou a candidata apta a receber o grau de Mestre em Comunicação Social. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pelo Presidente da Comissão que encerrou a sessão, lavrando assim, o presente documento, que será assinado por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 12 de abril de 2016.

Prof. Dr. Carlos Magno Camargos Mendonça
(Orientador - Universidade Federal de Minas Gerais)

Prof. Dr. Bruno Souza Leal
(Universidade Federal de Minas Gerais)

Prof. Dr. Jean-Luc Pascal Moriceau
(Institut Mines Télécom/Telecom Business)

para minha mãe

AGRADECIMENTOS

Ao Carlos pela partilha, orientação, dedicação e por sempre acreditar, embarcando comigo em todos os momentos.

Às minhas amigas e amigos da vida, de longe e de perto, pela partilha, consentimento e inspiração: Júlia Mesquita, Ziza, Carol Macedo, Nina Gazire, Mari Pontual, Deborah, Julia Valle, Frango, Milene Migliano, Marina Lacerda, Pedro Kalil, Diguinho, João, Peixoto, Vitinho, Carol Trindade, Rita, Diana e Jana. Às minhas companheiras de casa Carla e Mariana pelo compartilhamento de comida, roupas, livros, filmes, séries, aflições, turbilhões e calmarias.

Ao professores César Guimarães e Bruno Leal pela leitura atenta do texto de qualificação. Pelas contribuições, sugestões e inspirações. Aos professores Roberta Veiga, Maria da Luz, Vera França, Carlos Falci, André Brasil, Claudia Mesquita e Jean Luc Moriceau que provocaram diversas inquietações ao longo do mestrado.

Aos meus queridos e companheiros colegas da pós: Luís, Ruy, Carol Canguçu, Marinês, Vini e Bernard. Axs performaticxs pela potente presença de seus corpos, pelas divertidas e intensas discussões do nosso núcleo de pesquisa em estéticas do performático e experiência comunicacional (NEEPEC).

Aos companheiros da cidade e das calçadas belorizontinas, dos dias e das noites, pelas experiências e conversas que de alguma forma estão aqui presentes.

Aos meus interlocutores que se dispuseram a conversar comigo nesse processo, Batista e Bia. E ainda a Rafola e Renato, que, apesar de não estarem presentes, também se dispuseram.

À minha mãe Carolina, à Tia Marlene e ao Lucas Moraes pela dedicação na revisão.

Aos meus primos e irmãos: Milena, David, Henrique, Alina, Lucas, Sérgio e André.

À tudo e todos que regam o espaço sensível que alimenta nossos mundos.

O primeiro armário que se abriu por minha vontade foi a cômoda. Bastava-me puxar o puxador, e a porta, impelida pela mola, se soltava do fecho. Lá dentro ficava guardada minha roupa. Mas entre todas as minhas camisas, calças, coletes, que deviam estar ali e dos quais não tive mais notícia, havia algo que não se perdeu e que fazia minha ida a esse armário parecer sempre uma aventura atraente. Era preciso abrir caminho até os cantos mais recônditos; então deparava minhas meias que ali jaziam amontoadas, enroladas e dobradas na maneira tradicional, de sorte que cada par tinha o aspecto de uma pequena bolsa. Nada superava o prazer de mergulhar a mão em seu interior tão profundamente quanto possível. E não apenas pelo calor da lã. Era o “capturado” enrolado naquele interior que eu sentia em minha mão e que, desse modo, me atraía para aquela profundidade. Quando encerrava o punho e confirmava, tanto quanto possível, a posse daquela massa suave e lanosa, começava então a segunda etapa da brincadeira que trazia a empolgante revelação. Pois agora me punha a desembrulhar o “capturado” de sua bolsa de lã. Eu o trazia cada vez mais próximo de mim até que se consumasse a consternação: ao ser totalmente extraído de sua bolsa, o “capturado” deixava de existir. Não me cansava de provar aquela verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, que a coberta e a encoberto, que o “capturado” e a bolsa, era uma única coisa. Uma única coisa – e, sem dúvida, uma terceira: aquela meia em que ambos haviam se convertido. Considerando minha insaciabilidade em exorcizar essa maravilha, fico muito propenso a suspeitar que meu artifício era uma equivalência irmanada aos contos de fada, que, do mesmo modo, me convidavam para o mundo dos espíritos ou da magia para afinal me devolver pronta e infalivelmente à efetividade simples, que me acolhia com tanto consolo quanto um par de meias.

RESUMO

Nesta dissertação consideramos a roupa como mediação de uma experiência sensível. Com base em relatos, peça de teatro e história em quadrinhos, conduzimos nossa investigação partindo da tentativa de compreender o modo através do qual o sensível se articula às textualidades visuais produzidas pelas roupas. Tentamos, ainda, observar em que medida o afeto se apresenta nas narrativas criadas por nossos interlocutores. Nesse sentido, um suporte teórico e metodológico relacionado à uma perspectiva estética da comunicação foi fundamental para desenvolver essa pesquisa. A partir de um texto ensaístico e auto-reflexivo, este trabalho apontou não só para uma dimensão da aparência e do sensível de maneira a conformar uma experiência singular que se dá pelo corpo de quem veste, mas também para a percepção dessa experiência no encontro entre corpos que compartilham um mesmo espaço.

Palavras-chave: roupa, afeto, experiência, sensível, corpo

ABSTRACT

In the present essay we consider clothing to be a type of medium of sensory experience. Based on personal accounts, dramatic performance and comics, our research derives from an attempt to understand the way in which the sensitive articulates itself with visual textualities produced by clothing. Furthermore, we intend to observe to what extent affection is present in the narratives formulated by our speakers. In this sense, it was crucial to this research a theoretical and methodological support related to an aesthetic perspective towards communications. Using an essayistic and self-reflective writing, this work indicates a dimension of appearance and the sensitive that configures a singular experience occurring in the body of the person who gets dressed, and also a perception that this experience happens in the encounter between bodies that share the same space.

Keywords: clothes, affect, experience, sensible, body

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – *The Ghost March*

FIGURA 2 – *Talvez eu me despeça*

FIGURA 3 – *Talvez eu me despeça*

FIGURA 4 – *Talvez eu me despeça*

FIGURA 5 – *Ophelia, John Everett Millais*

FIGURA 6 – *Batista e sua camiseta*

FIGURA 7 – *Vítima Sentimental da Moda*

SUMÁRIO

Introdução	08
1. Escolhas, procedimentos e escritas	Erro! Indicador não definido.5
1.1 Ensaando uma dissertação	19
2. A roupa e o sensível	22
2.1 Comunicação: sensação, sentido, cognição	25
2.2 O encontro sensível.....	27
2.3 Roupa, mediação e cultura visual.....	33
3. Vestida de lembranças	44
4. Vítima Sentimental da Moda	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	78

Introdução

Nossa dissertação parte de uma inquietação advinda de uma série de experiências sensoriais e cotidianas. Lembranças, filmes, livros, conversas, peças de teatro nos indagaram sobre a potência do vestir, sobre a potência sensível que uma roupa é capaz de conter, de manter, de fazer com que nos desloquemos ou nos confortemos. Aceitamos o risco de escrever uma dissertação que não se propõe a alguma análise de objeto midiático, mas que se construiria a partir experiências, de conversas, relatos e relações íntimas. Nesse sentido, a roupa presente em domínios da singularidade, mas que, de alguma maneira, se relaciona com o domínio do outro e da alteridade.

Então, para dar conta de nosso problema de pesquisa e de nossos questionamentos, retomamos o que nos afetou e forneceu energia para nos movermos em direção a uma investigação que aqui se inicia. Para tal empreendimento, faz-se necessário que um relato pessoal, afetivo e autobiográfico seja realizado, pois o que se edificou e se tornou sólido, mesmo que vacilante, foi devido a movimentos perceptivos pessoais, mas não somente de ordem íntima, pois a “experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesmo já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica” (ADORNO, 2003, p. 26). Nossa experiência é, assim, intersubjetiva, pois o que se tornou indagação cresceu devido a movimentos acadêmicos e vivências em geral.

Para a entrada no programa de pós-graduação, o meu projeto partia de uma inquietação que residia na forma pela qual os corpos estavam figurados na propaganda e na arte, pois pretendia realizar um exercício de comparação desses regimes de visualidade. Porém, no desenrolar do mestrado, esse problema se dissolveu e outros interesses e indagações se apresentavam. O interesse permanecia em torno de imagens da propaganda e da arte, mas, naquele momento, o problema era o questionamento em relação à forma como essas duas esferas se contaminavam; em que medida a publicidade se valia de uma cultura visual embebida na história da arte e como a arte caminhava ora em direção a uma potência política, a um contrapeso às imagens do espetáculo, ora em direção ao próprio espetáculo, como reafirmadora de seus discursos e seus funcionamentos. Com o intuito de perceber esses movimentos, a análise de imagens da moda nos pareceram instigantes.

Recordo-me que, no segundo semestre, em uma terça-feira, conversando com o professor César Guimarães a respeito de um trabalho final de disciplina no qual analisava algumas imagens, ele enfatizou algo que já estava presente no meu plano de estudos: uma

polaridade, uma dicotomia entre as imagens da arte e as da publicidade, e sugeriu que seria interessante fazer uma análise mais nuançada que possibilitaria ver a complexidade desses regimes de visualidade. Foi-me recomendado assistir ao filme *Inútil* (2007) de Jia Zhangke. Esse documentário, em uma narrativa que se desdobra em três movimentos claramente expostos, tem como tema o processo de produção de roupa na China. Na primeira parte, o processo de produção da marca *Exception*, onde se vê o cotidiano da fábrica, no qual os trabalhadores, as roupas, as máquinas de costura, o refeitório e o consultório médico figuram as relações e lugares instituídos pela produção em escala industrial, criando, assim, uma imagem desse processo. Na segunda parte do filme, encontramos Ma Ke, estilista da mesma marca, que conta da sua produção autoral, expondo a sua intimidade seu ateliê e as tecedeiras que trabalham em sua nova coleção. Entre essas figurações, a estilista comenta sobre potencialidades da produção artesanal, sobre a memória incrustada na roupa pelas mãos cerzideiras e pela possibilidade da natureza e da terra serem capazes de deixar suas marcas quando as indumentárias são enterradas. Esse segundo movimento culmina com uma performance durante o *Paris Fashion Week*, quando a coleção é apresentada para os espectadores acomodados na arquibancada de uma quadra poliesportiva. O público está sentado e as cortinas que envolvem essa quadra despencam mostrando modelos vestidos com as sujas indumentárias da coleção e postados em cima de pedestais luminosos. Ainda, seus rostos e corpos estão “sujos” de lama. Finalmente, na terceira parte do documentário, o diretor retorna à sua cidade natal, Fenyang que é dominada pela mineração de carvão, e lá encontra pessoas em oficinas de costura e em suas casas onde entrevista os habitantes da região, que falam da sua relação com a oficina, com o trabalho e com seu cotidiano.

Após assistir tal filme, no início da semana seguinte, assisti a uma aula de Cultura Visual na qual se apresentaram métodos de pesquisa em imagem. Apesar do meu interesse e das várias anotações feitas, algo me tocou, senti um incômodo após a aula, pois a pesquisa que pretendia realizar – a respeito das imagens da moda – pareceu, naquele momento, mais uma vez, óbvia. Nesse mesmo dia, revi o filme *Cadernos de Notas sobre Roupas e Cidades* (1989), de Wim Wenders no qual, convidado para realizar um filme sobre moda, ele faz um sobre o trabalho do estilista japonês Yohji Yamamoto, o cinema, as imagens eletrônicas, as cidades. Sua experiência com a câmera, seja película, seja eletrônica, é a tônica do filme que explora o mundo da moda de Yamamoto e as imagens feitas com suas duas câmeras: 35mm e eletrônica. Como um caderno de anotações ou mesmo um diário, o diretor constrói um filme sobre sua experiência. Uma cena desse filme perdurou em minha memória: ao olhar no espelho seu corpo vestindo uma camisa e um casaco feitos pelo estilista, o diretor diz que se

sentiu melhor com sua nova pele. Sentia estar vestindo, ao mesmo tempo, algo velho e novo. As peças lembravam sua infância e seu pai, como se a essência dessa memória estivesse costurada na peça. Não nos detalhes, mas urdida ela mesma no tecido.

Nesse mesmo dia, no momento antes do sono, com todas essas referências em mente, e a partir da lembrança do livro *O Casaco de Marx: roupas, memória, dor* de Peter Stallybrass, percebi que poderia criar um trabalho em que teria como interesse maior a experiência ordinária com a roupa, na inscrição de uma memória afetiva, na roupa enquanto mediadora de uma experiência sensível. Nesse livro, o autor conta que estava em uma conferência a ler um texto e, em certo momento, foi tomado pelo choro. Posteriormente, percebeu que foi tomado pela presença de seu amigo Allon, que havia falecido há pouco tempo, mas que permanecia no casaco que o autor vestia: nos puídos dos cotovelos, no forro rasgado e, principalmente, no seu cheiro. Os traços do amigo ausente se incrustaram no casaco, o tempo da conferência foi suspenso e o tempo da memória se apresentou, corporalmente, em seu choro pela atualização do amigo falecido. Deu-se ali uma comunicação performativa na qual o corpo, pela sensação, “através da intuição sensível” (MENDONÇA, 2013) provocou um sentido cognoscível.

Stallybrass, com base nessa experiência e na sua trajetória acadêmica, marcada por estudos marxistas, realiza o livro em três ensaios nos quais esmiúça “a vida” das roupas a partir de sua relação com a sociedade capitalista. Se, em um primeiro momento, o autor recorre à antropologia, ao conceito de fetiche e à literatura para pensar nos valores simbólicos das roupas, em um segundo momento, ele retoma o próprio casaco de Karl Marx. Esse autor, teórico e jornalista, sempre passava por dificuldades financeiras, pouco possuía para cuidar de si, da esposa e dos filhos, pagar aluguel e comprar itens básicos para a família. Engels, seu companheiro ideológico, o ajudava. Porém, o que dava suporte à empreitada dos estudos e da escrita e às compras do que era necessário para si e para os próximos eram as idas e vindas de seus pertences à casa de penhor. Em parte, era o casaco que ele utilizava para se proteger do frio que lhe possibilitava sobreviver e ir a biblioteca para estudar e escrever, já que era necessário estar “bem vestido” para frequentá-la.

Esse momento antes de dormir teve seu ápice no dia seguinte, quando fui conversar com meu orientador que, prontamente me encorajou a mudar o rumo da minha pesquisa, mesmo tendo pouco tempo para reformular o projeto, que seguiria pouco tempo depois para a avaliação dos membros da linha de pesquisa. Parece-me que obtive uma experiência de ordem estética, pois minha percepção se modificou. Houve uma alteração dessa percepção: as disciplinas cursadas, as conversas, as aulas, o livro, os filmes conformaram micromovimentos

perceptivos, que se tornaram um abalo vertiginoso, sísmico, como aponta Eduardo Duarte (2010). Esse autor comenta que essas vertigens de ordem perceptiva ocorrem em diferentes gradações, “dos mais silenciosos que crescem calmamente deslocando o sujeito para uma condição surpreendente de disposição perceptiva”. Apesar de ele estar comentando a experiência estética no campo da Comunicação e os problemas que essa visada possibilita gerar e gerou para o campo em um momento de discussão a respeito de sua delimitação, acreditamos que a vertigem causada por uma modificação de percepção pode, também, referir-se à nossa experiência. O autor ainda explica que a vertigem é percebida no cotidiano e exemplifica isso com uma imagem recorrente para quem dirige, quando estamos no carro na posição de motorista e, pela visão periférica, vemos a chegada de um outro carro. Devido a um abalo na percepção, achamos que estamos dando ré ou que o carro está andando sozinho, assim, pisamos no freio. Há de se perceber uma vertigem, um susto, um tremeluzir que, no momento em que se torna luz, clareia tudo o que está em volta. O mesmo autor, em outro momento (2014) comenta que a experiência cotidiana não se desvincula da produção de conhecimento e que os afetos nela engendrados são os impulsionadores da criação de conhecimento científico. Comenta-se também que a vida nos disponibiliza “vislumbres e descobertas que podem ser formalizadas em campos estéticos, científicos, políticos, religiosos”.

Um fenômeno de interesse emergiu a partir dessas vivências cotidianas e decidimos explorá-lo em nossa pesquisa. Partimos, então, naquele momento, para a formulação de um problema que se erigiria sob a influência dessas diversas experiências e que refletiria a forma pela qual a roupa proporcionaria uma dimensão de natureza sensível enquanto mediadora dos mundos que nos envolvem. Vários aspectos relacionados a esses textos visuais e sensoriais podem ser vislumbrados e explorados. Percebemos que a roupa é capaz de proporcionar diversas facetas da experiência sensível: a forma com que o mercado nos engaja pelo desejo, o apego por alguma peça, a afecção causada por alguma lembrança relacionada a tal vestimenta, a relação com as vestimentas de outras pessoas. Diversos são os trabalhos das artes visuais, da literatura, do cinema, da propaganda, da música, do teatro que já exploraram essa dimensão sensível e, principalmente, afetiva. E nós buscaremos encontrar aspectos de natureza sensível a partir de relatos pessoais com peças de roupa, de que forma os sujeitos elaboram essa experiência e sua relação com o mundo que os envolve. Apesar de existirem tantos exemplos de essa relação já ter sido explorada por diversas instâncias, buscaremos, no encontro pessoal e singular como essa mediação da roupa, a relação que ela constrói com o mundo que a envolve. Então, nosso interesse se dá pelos diversos contextos e situações nos

quais a roupa oferece algo que é experimentado sensivelmente, para além de sua destinação mercadológica e codificação social e cultural.

Uma roupa de brechó que pode ser dos anos 70, uma roupa que compramos em uma loja de departamento, uma peça que ganhamos de presente, nova ou usada, uma roupa de estilista famoso, outra que mandamos costurar. Essas indumentárias quando em nosso corpo ou fora dele atravessam, são atravessadas, perpassadas por nossas experiências, fazem parte de nossa vida, denotam um estilo, comportam uma significação social, cultural, histórica, política. A roupa comporta um amplo espectro de aspectos que podem ser observados. Se elas estão em nosso corpo, elas nos cobrem e compõem a nossa aparência. Quando fazem parte da experiência de alguém, podem estar ligadas a uma memória.

A partir de relatos, gravações, imagem, fotografias, história em quadrinhos cedidas por interlocutores, intencionamos nessa dissertação investigar a roupa como mediação de uma experiência sensível. Para tal propósito, ancoramos nossa pesquisa em uma perspectiva estética da comunicação. Tendo como procedimento metodológico o método afetivo, buscaremos ainda analisar como o sensível se articula com as textualidades visuais, produzidas pelas roupas, e em que medida o afeto se apresenta nas narrativas criadas pelos interlocutores. Esse método explorado, como aponta Jean-Luc Moriceau e Carlos Mendonça em sala de aula, pretende cristalizar a experiência em uma forma na qual “o devir atravessa e deixa o que importa”; onde as próprias impressões e sensações pudessem se tornar forma de conhecimento com validade acadêmica.

Para tanto, decidimos pela escolha de um *corpus* heterogêneo que se construiu devido a encontros que se deram entre a pesquisadora e seus amigos. É interessante notar como, nesse processo, as histórias, os encontros surgiram. Como nossas disposições corporais e racionais estão voltadas para o fenômeno o que aparece nos agarra e é agarrado por nós de maneira a dar forma aos nossos anseios.

Bia é atriz e teve uma amiga morta há alguns anos. A sua não-despedida foi encenada na peça *Talvez eu me despeça* em que ela veste uma peça de roupa da amiga falecida. As roupas possuem, na peça, um papel cênico de grande destaque. Além de a atriz usar a roupa da amiga, diversas roupas compõem o cenário e a atuação da atriz se faz entre vestimentas. Várias peças estão amontoadas no palco e interagem com a atriz, que as joga de um lado para o outro, organiza, desorganiza, sobe em um pequeno monte de roupas. E mais: há um varal com roupas brancas compondo uma tela onde imagens da atriz e de sua amiga são projetadas.

Batista é vizinho e, quando lhe contei da minha pesquisa, ele me mostrou algumas peças que estavam em seu guarda-roupa e me contou algumas histórias relativas a essas

peças. Em um momento posterior, já que ele é quadrinista, pedi que escrevesse uma história em quadrinhos sobre sua história com a camiseta de rock da banda Mukeka di Rato.

Os relatos foram realizados de diferentes formas, pois a gravação em áudio, que era o que almejávamos a princípio, não nos pareceu suficiente. Se é que buscamos a roupa enquanto mediadora de experiências sensíveis diversas, os diferentes registros não nos impedem de documentar e analisar essas experiências singulares. Corremos o risco de tornar a pesquisa por demais ampla, mas acreditamos que os diferentes suportes e estatutos dessas mediações já estão sendo elaborados nas conversas, mesmo que essas tenham diferentes graus. O teatro já é uma experiência mediada, a história em quadrinhos também o é. Enquanto o relato pessoal tem uma elaboração mais imediata das experiências do interlocutor, que acontecem naquele momento da conversa, a produção ativa de textos visuais elabora em um grau acima, com vistas a um encontro com o outro além do pesquisador. É aí que a experiência pessoal pode se tornar pública e compartilhada com outros.

Assim, nossa pesquisa se inicia no próximo capítulo, onde iremos abordar o nosso procedimento metodológico baseando-nos numa perspectiva da Virada Afetiva Americana e, principalmente, nos trabalhos de Kathleen Stuart, que aponta para uma dimensão ordinária do fluxo de intensidades que se conforma no encontro entre corpos e mundos. No capítulo 2, abordaremos o campo de pesquisa em que a dissertação se insere e indicaremos a perspectiva do sensível que escolhemos: a roupa enquanto mediação e a cultura visual. Aliada a esse capítulo dedicado a perspectiva teórica, faremos uma prospecção de outras experiências sensíveis com a roupa, aliaremos a nossa exposição teórica com exemplos que, no desenrolar da nossa pesquisa, nos chamou a atenção, enfatizando ainda mais o caráter ativo de nossa percepção do mundo a partir de nosso fenômeno de interesse, o que denota um caráter fortemente afetivo de nossa pesquisa, possibilitando que nós demarquemos um lugar quase autoetnográfico de nossa vivências. No capítulo 3 faremos nossa primeira análise tendo em vista a conversa com Bia e a peça, buscando alinhar a sua experiência pessoal com aquela figurada na peça e em nossas conversas. No capítulo 4 analisamos a história em quadrinho feita pelo Batista, ancorando-a em nossas conversas.

1. Escolhas, procedimentos e escritas

Um dos pontos latentes na nossa escolha pela discussão da roupa, enquanto mediação sensível a partir de uma memória de uma experiência, foi a presença insistente da experiência pessoal e das idas e vindas dos problemas de pesquisa. Outro ponto se refere a cada novo movimento que se apresentava na nossa trajetória e se materializava na forma como lidávamos com os objetos de pesquisa que por ora se apresentavam. A cada texto lido, a cada disciplina cursada, a cada conversa mantida, os problemas se tornavam mais complexos e/ou se tornavam óbvios. Nesse sentido, fez-se imperativo a escolha de um método que pudesse acompanhar a experiência e esse ímpeto pelo movimento: o método afetivo.

Katheleen Stuart, em vários de seus trabalhos busca, por meio de descrição de cenas e situações pessoais, o que ela chama de ecos atmosféricos¹. Uma harmonia de forças que reside nas “experiências, condições, coisas, sonhos, paisagens, imaginários e momentos sensíveis²” (STEWART, 2011, p.445) criando um mundo próprio do acontecimento ou do encontro de fluxos, onde se formam os “espaços de florescimento³”, onde residem afetos e intensidades. Ela busca a conformação de uma atmosfera que rege a maneira como as coisas aparecem pretendendo dar atenção ao aparecimento de forças sensoriais conformadas por um determinado agenciamento de fluxos pessoais e públicos.

O nosso método buscará, de forma semelhante, a descrição dos encontros, procurando dar forma discursiva ao que é da ordem da ambiência que influencia a emergência das intensidades entre os corpos envolvidos. A nossa dissertação bem como as conversas constituem atmosferas que conformam um espaço de movimento, onde há uma percepção sensível de que algo está acontecendo. Em outras palavras, na elaboração da dissertação, a partir da ambiência criada pelas experiências na universidade com o orientador e os colegas e, também, pela ambiência das conversas, há de se observar um movimento de adequação e de afetação dos corpos formatado no encontro dos diversos fluxos que interferem em nossa experiência cotidiana. O clima, o dia da semana, a forma como se deu o contato com o interlocutor, onde ocorreu a conversa e outros fatores que acreditamos essenciais na configuração de forças pré-individuais que conformam intensidades e determinam a forma como as coisas acontecem.

¹ Tradução nossa de *atmospheric attunements*

² Tradução nossa de (...) *reside in experiences, conditions, things, dreams, landscapes, imaginaries and lived sensory moments*”

³ Tradução nossa de *bloom spaces*

A autora dá o nome de afetos ordinários para as intensidades que nos impelem no dia-a-dia, que configuram essas atmosferas. Eles são fluxos da nossa experiência imersa no ambiente onde vivemos, em que a nossa experiência como pesquisador, consumidor, mulher, bem como o clima e o humor são capazes de harmonizar os afetos que tocam e nos fazem mover.

Afetos ordinários são as várias capacidades de afetar e ser afetado que dá ao nosso dia-a-dia uma qualidade de movimento contínuo de relações, cenas, contingências e emergências. São coisas que acontecem. Acontecem por impulsos, sensações, expectativas, devaneios, encontros e hábitos de se relacionar, em estratégias e nos seus fracassos, em formas de persuasão, contágio e compulsão, em modos de atenção, apego e agência e em espaços públicos e sociais de todo o tipo pelos quais tocam as pessoas de alguma forma⁴. (STEWART, 2007, p.2)

Esse procedimento se insere em uma perspectiva acadêmica, em consonância com o nosso repertório teórico – que será exposto mais adiante – no qual se fez necessário pensar os processos comunicacionais para além da cognição e da racionalidade instrumental, indo ao embate com uma visada nascida na modernidade, que tem seu emblema no cartesianismo. A partir do *cogito* de Descartes, tornou-se imperativa uma produção de teorias nas quais se observam a centralização do homem e de sua racionalidade na produção de sentido e, ainda, a conformação do seu poder e de sua perspectiva distanciada diante dos fenômenos a serem investigados. Essa perspectiva moderna se materializou, como aponta Hans Ulrich Gumbrecht (2010), nas dicotomias espírito e matéria, mente e corpo, profundidade e superfície, significado e significante, sendo que o “primeiro pólo (sentido espiritual, interpretação) sempre tem privilégios e é concebido como hierarquicamente superior ao segundo (corporeidade, materialidade)” (GUMBRETTCH, 2010, p.8). Essas perspectivas possibilitaram uma forma de conhecimento que acreditava nas afecções do corpo como impedimentos para uma racionalidade pura, que tinha apenas o sujeito como ponto de partida, culminando no paradigma sujeito/objeto como princípio para grande parte da produção de conhecimento.

Como demonstra Muniz Sodré (2006), o sensível e suas experiências afetivas já se encontravam em uma diversidade de estudos da sociologia, da psicologia, da filosofia, desde os grandes pensadores gregos, passando por pensadores medievais. Se, na modernidade,

⁴ Tradução nossa de “*Ordinary affects are the varied, surging capacities to affect and be affected that give everyday life the quality of a continual motion of relations, scenes, contingencies, and emergencies. They’re things that happen. They happen in impulses, sensations, expectations, daydreams, encounters and habits of relating, in strategies and their failures, in forms of persuasion, contagion, and compulsion, in modes of attention, attachment, and agency, and in publics and social worlds of all kinds that catch people up in something that feels like something*”.

houve essa separação radical, foi também durante esse período que alguns autores foram, pouco a pouco, inserindo a dimensão corporal e afetiva na existência e na criação de conhecimento e, ao mesmo tempo, questionando a centralidade do homem em todos os processos do mundo. Sodré faz um interessante levantamento de autores e aproximações com o pensamento hindu, demonstrando a dimensão sensível da existência e evidenciando como esta vai se tornando cada vez mais presentes, mesmo nas consideradas ciências duras.

Os estudos do campo da comunicação e de outros campos das humanidades relacionam os afetos a práticas sociais e culturais e retomam várias perspectivas que criticavam a centralidade do homem e o conhecimento objetivo, em que a dimensão sensível participa, ativamente, da produção do pensamento e do conhecimento. O livro *The Affect Theory* faz um apanhado de estudos contemporâneos que discutem a dimensão dos afetos na produção acadêmica, possibilitando, assim, apontar um grupo específico de pensadores participantes da, ainda em construção, Virada Afetiva. O que importa aqui é a grande diversidade e a dimensão dos fenômenos que levam em conta os afetos como partes dos processos de estar no mundo, de se comunicar e ainda de perceber que não há metodologia e nem operadores analíticos precisos, nem mesmo um olhar comum. Ou seja, não há uma única forma de se pesquisar os afetos e, para fazer o uso de metodologia afetiva, deve-se ter em conta seu caráter escorregadio e de difícil apreensão.

As problematizações dos autores refletem a fala de Spinoza segundo a qual “ninguém ainda determinou o que o corpo pode fazer” e se relacionam, também, ao questionamento de Muniz Sodré: “que pode o corpo?”. Pretendemos considerar essas perguntas como o horizonte de nosso método. De acordo com Melissa Gregg e Gregory J. Seigworth (2010), alguns aspectos importantes são ressaltados nesses estudos e que são percebidos na frase de Spinoza. Em primeiro lugar, a capacidade do corpo de nunca ser definida por só um corpo, que é, então, sempre assistido, encorajado, encaixado com o campo e o contexto de seus fluxos de relações e, em segundo, um esforço para configurar o corpo e sua capacidade de afetar e ser afetado, seu processo afetivo de composição de um mundo⁵.

Remontando aos afetos ordinários, é preciso, também, buscar definições em outras fontes. Os afetos são “forças corpóreas pré-individuais que aumentam ou diminuem a capacidade do corpo em agir” (SILVA, 2014, p.63). Forças que surgem de um entre-lugar são encontradas como intensidades do embate entre corpos, mundos, humanos e não-humanos. O

⁵ Tradução nossa de *The capacity of a body is never defined by a body alone but is always aided and abetted by, and dovetails with, the field or context of its force-relations.* (SEIGWORTH, GREGG, 2010, p.3)

autor apresenta os afetos como forças presentes em obras artísticas, que se compõem em conjunção com o espectador.

Recorremos a Brian Massumi para melhor identificar essas forças, Massumi colhe em pesquisa uma comprovação fisiológica das afecções do corpo, em que se percebe alguns pontos importantes para sua definição dos afetos. Em tal trabalho, crianças foram submetidas a três vídeos com a mesma cena, mas que apresentavam algumas variações: uma, sem nenhum tipo de narração, a outra era meramente descritiva e a terceira apresentava uma narração de caráter emotivo. As crianças qualificaram essa última cena como a mais prazerosa e aquela sem a narração foi a mais lembrada. Eletrodos foram acoplados a seus braços, e foi observado um lapso temporal entre a afetação da pele e a resposta cognitiva. Percebeu-se, então, o efeito causado pelas imagens como algo que, qualificado socialmente e culturalmente, possui um significado compartilhado. Além disso, há um efeito corporal que a mente não percebe ou só é capaz de perceber após um determinado tempo depois do encontro. Apontou-se para a não correspondência e uma não conformidade entre qualidade e intensidade dos afetos, porque a segunda apresenta uma relação desconectada de alguma significação, de alguma relação com a mente e com a linguagem. Porém, essas instâncias podem se influenciar através de ecos e interferências, amplificações e atenuações.

O corpo, então, é capaz de ser afetado por fluxos de intensidade, por algo que não se percebe, porém é quase percebido, o que não é da ordem da passividade nem da atividade, é algo que ressoa e reverbera. Trata-se do fluxo do acontecimento sem ele se tornar concreto cognitivamente, mas que se conforma em ondas de afetação. Esse fluxo diz de uma condição de possibilidade em que o encontro configura intensidades que podem direcionar a maneira pela qual interagimos com o mundo. Nesse sentido, pode-se dizer que a natureza, a cidade, o ciclo menstrual, as estações do ano, o tom da voz do interlocutor podem dispor as intensidades afetivas que nos concernem e que o corpo percebe, sem que haja, necessariamente, a mediação da linguagem. Pode-se dizer que essa intensidade afetiva é uma energia, potente ou não, indeterminada ou não, que configura os modos de estar no mundo, as maneiras como aparecemos uns para os outros. Essa energia conforma, pois, o encontro que tivemos e teremos com os interlocutores de nossa pesquisa, tanto os interlocutores humanos como a interlocução que ocorre com nossa experiência de vida através de memórias, imaginários, vivências.

Os afetos não são concretos e não têm limites. São intensidades que tocam o corpo, são movimentos. Dizemos, então, que os afetos são capacidades que emergem no estar junto, em comunhão com o outro, numa dimensão sensível onde singularidades emergem, no qual a

afetação das intensidades pode ou não importar mais que as formas linguísticas de ordem racional e cognitiva que as traduzem. Portanto, o método afetivo não diz apenas de um caráter puramente individual, do pesquisador e de seus anseios, mas de uma dimensão intersubjetiva, pois leva em conta o caráter de intensidade que emerge não apenas do indivíduo, mas também do encontro entre corpos. Nesses corpos, o modo de existência fala de uma potência que reside e/ou emerge a partir dos modos, das maneiras as quais os corpos criam e se adequam, para se tornarem existentes. Importante apontar que esse movimento, que é inerente aos afetos, refere-se a uma indeterminação e a uma potência. O acaso do encontro de forças, de capacidades afetivas pode levar a qualquer lugar, e a potência é imanente a um mundo em movimento: uma potência para o agir ou para o não agir.

Percebemos, então, nesse território brumoso, que o movimento é o imperativo, em que a estase não é o que se busca, mas, sim, a passagem. A escolha por esse método indica de uma disponibilidade para o devir. Buscaremos descrever as situações e cenas que aparecem em nossa pesquisa numa tentativa de demonstrar pela palavra a atmosfera criada pelo fluxo de forças que se ajustam nos encontros presentes na nossa dissertação.

1.1 Ensaio uma dissertação

O método afetivo talvez se encontre com uma forma de escrita que, por muito tempo foi considerada a prima pobre das metodologias acadêmicas, o texto ensaístico. Avaliado por muitos como superficial, este, de difícil definição e ainda assim sem univocidade, é tido por alguns teóricos como um sopro de vida nas delimitações impostas pelas metodologias convencionais que buscam conclusões fechadas e resultados imediatos. O filósofo Jorge Larrosa (2003) diz ainda mais, recorrendo à escritora Maria Zambrano, que o ensaio e outras formas mais livres de escrita, que tiveram grande destaque durante o Renascimento e o Barroco, são caras a países do sul da Europa e que a investigação sistemática e empírica, predominante nas universidades se deve a uma à dominação intelectual da França, Alemanha e dos Estados Unidos. Relegando aos países como Espanha, Portugal e, por sua vez, os colonizados latino-americanos um status de marginalizados e de dependência intelectual.

A filosofia sistemática e a razão técnico científica se apartam da vida e depois querem reformá-la violentamente, diz Zambrano, numa tentativa de moldá-la segundo as delimitações da razão. Porém, o ensaio tem se tornado cada vez mais usual, frente a uma insuficiência e estagnação dos estudos sistemáticos e da razão técnico-científica. Sua denominação invoca um processo, um estudo preliminar do que viria a ser a obra final. Mas “não se trata apenas de

tentativas reiteradas, de pesagens recomeçadas, de tentativas (*coup d'essai*) ao mesmo tempo parciais e infatigáveis: este ar de começo, este aspecto incoativo do ensaio são certamente capitais, uma vez que implicam a abundância de uma energia alegre que jamais se esgota em seu jogo” (STAROBINSKI, 2011, p. 17). A ação de ensaiar um texto tem um caráter múltiplo e ilimitado, possibilitando sua aplicação aos mais diversos temas. Como no ato de catar figurado no filme *Os Catadores e Eu*, de Agnès Varda em que a cineasta vai como que retirando camadas desse ato e, a cada camada retirada, outra nova se apresenta, nunca chegando a um fim ou a um núcleo duro. Num exercício metarreflexivo, ela vai apontando para esse ato tão comum do respigar, vai catando imagens que compõem a sua obra – catadores de lixo, de trigo, de imagem – e, ao mesmo tempo, apontando para o seu ofício de fotógrafa e cineasta.

Nesse ato, é como se o que está sendo separado se dispa de suas significações já dadas e adquira, a partir de uma escolha explícita, montagem e um contexto específico, novos contornos. As escolhas de um ensaísta catador no que expõe, no que aproveita, no que consome daquilo que é retirado do mundo diz de uma condição daquilo no mundo; então, diz do mundo e diz daquele próprio processo de tirar aquilo e colocá-lo em evidência.

Como que estando rodeada por espelhos, o *Os Catadores e Eu* se torna um reflexo infinito: o catar, o escolher, o por em evidência e o montar que, por sua vez, refletem o trabalho do ensaísta catador, que por sua vez continua a catar, a escolher, a por em evidência e a montar. Trata-se de um processo que vai se repetindo infinitamente até que se ache que ele chegue a um fim. Assim, entrelaçando dimensões subjetiva e objetiva, em que os objetos do mundo estão disponíveis a uma apreensão, a experiência se torna substrato para o texto, como faz Montaigne, que “faz o ensaio do mundo, com suas mãos, com seus sentidos (...). com um olhar vigilante do qual se nutre (...) e que lhe permite assim desdobrar cada afecção corporal em seu eco consciente”. (STAROBINSKI, 2011, p.21).

Entretanto, apesar de o ensaio estar intimamente ligado às experiências do ensaísta, essas experiências não se resumem a um caráter de apresentação de si, pois ele, o ensaísta vai se pintando enquanto pinta o mundo. Nesse gesto, ele cria condições de possibilidade de mostrar sua experiência, possibilitando, assim, a percepção de um certo estado do mundo e sua reflexão crítica. Walter Benjamin é um desses encantadores ensaístas, suas obras refletem a si e a uma condição do mundo moderno, onde o que está escrito adquire ar de novidade de acordo com o movimento que ele realiza. Com substrato do mundo vivido e do mundo culturalmente dado, novos ecos atmosféricos são conformados, dotados de uma potência ativa que emerge desse movimento. Seus ensaios não se esgotam ao seu final, parece que eles

abrem uma outra dimensão energética, como em *O Narrador* (2010), em que a pobreza de experiência apontada pelo ensaísta nas condições impostas pela modernidade é sempre reiterada, mas, na sua exposição, abre-se um campo de possibilidades. Tal como o seu ato de inserir suas mãos em meio às meias-bolsas, trecho que abre nossa dissertação, o que se toca, o que se cria, dependem do movimento que se faz com as mãos.

Se o ensaio é uma heresia, como aponta Adorno (2003), como algo impuro, híbrido, menor, ele se encontra e se adequa perfeitamente ao nosso objeto de estudo, ao nosso fenômeno de interesse, não só porque ele se construiu devido a percepções vigilantes do mundo que nos envolve, mas também porque, por vezes, a roupa, enquanto algo que nos apresenta como mediadora de experiências conformando uma textualidade visual, é considerado, para muitos, inferior. Uma vez nos indagaram com um pequeno tom de desprezo, “mas você estuda moda?”. Estudamos a moda enquanto um modo de estar no mundo, de experienciá-lo, de reparti-lo e partilhá-lo. Percebemos o modo como as roupas são mediadoras de nossas experiências cotidianas como um interesse erigido numa observação do mundo, na experimentação dele em todas as suas contingências. Um objeto de estudo que não se fecha, que é aberto como nosso, que apresenta um fenômeno a ser observado, demanda um procedimento metodológico também aberto às contingências que “confundiria ou atravessaria a distinção entre ciência, conhecimento, objetividade e racionalidade, por um lado; e arte, imaginação, subjetividade e irracionalidade por outro” (LAROSSA, 2003, p.106).

Ao mesmo tempo que identificamos o ensaio enquanto procedimento metodológico, ele próprio “suspende o conceito tradicional de método” (ADORNO, 2003, p.27), pois não apresenta categorias pré-definidas; está aberto à relação que se dá a partir do texto que o ensaísta cria diante do que observa e elenca, “uma vez que sua forma é menos um molde que uma modelação” (SIQUEIRA, 2006, p.38)

Não há ensaio que não seja de algum modo a experiência de sua própria aventura, que não seja ao mesmo tempo uma pesquisa, uma investigação ou uma indagação a propósito ou à ocasião de, invenção de seu próprio método de trabalho e de seu próprio percurso. Não há ensaio que não inclua em si a vagabundagem do pensamento, que não se arrisque com associações perigosas e aproximações desconcertantes, não há ensaio que não seja acompanhado de sua própria incerteza e da possibilidade de uma guinada ou uma deriva.

(MENIL, Alain *apud* SIQUEIRA, 2006, p.38)

Um ensaio é justamente isso que não se atém a um resultado final, a algo que pretende apenas treinar, experimentar, tentar. Os estudiosos apontam Montaigne como o precursor do

ensaio, com base na obra *Essais* (1508). Com seus títulos de nobreza estampados na folha de rosto de seu livro – Monsenhor Miguel, Senhor de Montaigne, Cavaleiro da Ordem do Rei e Fidalgo ordinário de sua câmara – a fim de não chamar a atenção da Inquisição, com seus “seus esboços, tentativas, fantasias, imaginações inconclusivas” (STAROBINSKI, 2011, p. 16), apresentando críticas àquele órgão doutrinal. Não buscando verdades absolutas, em que o escrito parte de paixões e ódios, não se edifica a partir de um vazio, mas, sim, a partir de elementos que pré-concebidos, culturalmente construídos, que apontam para um desejo do ensaísta de expor visando tocar sensivelmente o leitor, buscando fazê-lo pensar e sentir, sendo, um gênero livre, podendo comportar o risco, a insubordinação, o imprevisível e o pessoal.

A exemplo de Montaigne, Starobinski nos pergunta se nós, os modernos, soubemos conservar a preocupação com os desafios, as aberturas e os sentidos múltiplos. Essa será nossa busca, em um texto ao mesmo tempo didático e poético, expondo-nos à indeterminação, ao imprevisível, à ambiguidade e ao risco. É nesse sentido que faremos, uma tentativa de escrita ensaística, uma redundância. Há de se observar, portanto que um ensaio é sempre uma tentativa. A princípio, nos parece que é mais fácil, mas estamos tão condicionados a um formato que, por vezes, não conseguimos sair de nossa zona de conforto, mesmo que, para mim, ainda seja um tanto desconfortável.

2. A roupa e o sensível

Convidado a participar da banca de doutorado de Cristiane Mesquita, intitulada “*Incômoda Moda*”, Peter Pál Pelbart fica um pouco desconfortável com o convite e com o tema. Inicia sua arguição com uma lembrança: um chinelo *rider* e uma unha amarela retorcida: a aparência de um ator em um saguão de um luxuoso hotel onde se hospedavam participantes de um festival de teatro. Pelbart divaga e imagina férias em Praia Grande, diz que o ator, magrinho, de cabelo branco e olhos azuis, calçava um “barquinho íntimo, (...), chinelão-casa, chinelão-subjetivo” (PELBART, 2011, p.235). Diz, ainda, que ele se situava em um território singular e configurava a distância entre eles, de acordo com a definição de Deleuze-Guattari apresentada por Mesquita. Sua tese mostra a roupa como um lugar de fuga, de estranhamento, do fora da curva, onde há interferência, e a alteração dos corpos dão lugar a uma singularização subjetiva. E esse lugar que não é, nas palavras do autor, a perversa e monstruosa máquina da moda, está situado no lugar onde a máquina pode se tornar disfuncional.

A partir dessa interessante imagem, percebemos que Pelbart nos expõe esse espaço mediado pelo chinelo, que aproximou a distância entre a pesquisadora e o componente da banca, lugar encontrado de interlocução. Esse exemplo recolhido é apenas uma das diferentes facetas na qual a roupa nos propicia uma mediação de natureza sensível. Nesse caso, de início, conformando uma distância e um certo estranhamento com o ator e depois uma experiência elaborada, forjada para se aproximar da pesquisa de Cristiane Mesquita. Foi nesse lugar da experiência pessoal que Pelbart encontrou a interlocução possível, onde ele pôde assimilar, incorporar, sensivelmente, o que a autora pretendia com sua tese sobre a moda.

Nesse breve relato, recolhemos aspectos interessantes para iniciarmos esse capítulo. O chinelão é o gancho sensível que o autor encontra para falar, para iniciar sua arguição, no sentido de que foi uma mediação criada com o intuito tanto de marcar seu espaço como também de encontrar o limite que o separa da pesquisadora. Ora, algo que ele observou, e por ele se sentiu afetado e fê-lo elaborar uma experiência cognitiva. Percebemos que há nesse caso uma dupla dimensão que será considerada em nossa pesquisa: a dimensão da sensação e a da cognição, enquanto o ator vê, ele tem uma sensação e logo ela caminha em direção à cognição, pois só sentimos o sentir devido à nossa capacidade de reconhecer esse sentido como um reenvio constante a nossa mente, mesmo que, nem sempre o sensível se torne intelectualmente reconhecível por nós.

2.1 Comunicação: sensação, sentido e cognição

É preciso, então, que nosso repertório teórico parta de correntes de pensamento nas quais o sujeito e sua capacidade intelectual não sejam o ponto de partida; antes, o lugar onde o pensamento seja algo que se realiza devido aos movimentos que se dão no mundo e que o corpo seja capaz de perceber. Nesse sentido, retomamos Muniz Sodré através do ponto de vista de Carlos Mendonça e Heron Formiga, que discutem a maneira pela qual pessoas e grupos se unem a partir de uma perspectiva da ciência da comunicação em três instâncias: vinculação, veiculação e cognição. A primeira diz respeito à natureza de formação de grupos e à capacidade dos interlocutores compartilharem um repertório simbólico em comum. A segunda diz respeito à necessidade de transmitir e a terceira aponta para a configuração de saberes através experiências sensoriais. E essas instâncias partem de uma visada na qual o “evento comunicativo não se esgota na transmissão e no conhecimento de informações” (MENDONÇA; FORMIGA, 2014, p. 86). Esse evento está calcado nas experiências sensíveis nas quais há um encontro entre sujeitos e subjetividades através de estratégias de adequação entre corpos nos quais sentir, afetar, ser afetado e conhecer estão interligados de maneira relacional e nos quais as partes buscam, consciente ou inconscientemente, formas de vinculação por meio de aspectos discursivos.

Como o sensível configura as formas de se estar no mundo, a dimensão da sensação se torna primordial para a compreensão da comunicação enquanto evento não puramente informacional. De acordo com Alexander Baumgarten (MENDONÇA; FORMIGA, 2014), ela coordena a relação entre o mundo exterior e aquele que os nossos órgãos perceptivos são capazes de captar: a audição, o cheiro, o tato, o paladar, o olfato. E essas faculdades sensitivas tornam possível a nossa relação com o outro.

Jean-Luc Nancy (2014), em seu livro dedicado à escuta, indaga se a filosofia seria capaz de escutar sem que seu sentido estivesse totalmente direcionado ao entendimento. Se ela é capaz de estar à escuta em todos os níveis que esta dimensão nos fornece, tanto pelo registro intelectual quanto pelo seu sentido sensível. Apesar de o autor dedicar seu livro à esse processo, diz-se também de todos os outros sentidos, inclusive o do sentido sensato, em que existe uma operação de reverberação comum a todos os outros. A saber, todos os órgãos sensoriais possuem uma dimensão natural e outra, tensionada: ver e olhar, cheirar e aspirar ou farejar, provar e saborear, tocar e tatear ou apalpar, ouvir e escutar. E todos esses pares detêm uma relação com o sentido sensato e o sentido sensível. Porém o autor nos incita a perceber que o par ouvir e escutar apresenta peculiaridades de que a tradição intelectual pouco se

ocupou, operando conforme uma predominância do visual e relegando às ciências ocultas o que é tido como objeto a ser escutado. Ao apontar para elementos próprios da escuta, como o ritmo e a reverberação, aliados às significações dos verbetes escutar e ouvir, que adquirem diferentes relações com o mundo como, por exemplo, estar à escuta pode implicar uma espionagem, escutar e ouvir música admitem diferentes formas de atenção. O autor nos direciona para uma compreensão de que o ouvir não faça apenas sentido, “mas que, além disso, ele ressoe” (p. 17). Porém essa ressonância não é exclusiva, ela também está presente nos outros sentidos: o odor, a visão, o tato e o sentido sensato também vibram, pois os sentidos são também compostos de reenvios constantes, de vibrações. Como aponta Nancy, de acordo com Aristóteles que “o sentir (a *aisthesis*) é sempre um ressentir, quer dizer, um sentir-se-sentir: o sentir é sujeito ou não sente”. (NANCY, 2014, p.21).

Assim, a comunicação, como proposto por Formiga e Mendonça em termos de cognição, ganha nuances, pois, se tivermos como perspectiva de que nem sempre há um instância intelectual, percebe-se que algo pode sobrar, isto é, a reverberação do sensível pode se dar em forma de ecos que não, necessariamente, estão relacionadas ao entendimento, mesmo que nossa consciência perceba que algo ocorre em nosso corpo. De outra forma, os sentidos sensíveis e sensato estão tensionados de forma a dar uma dimensão cognoscível ou não, pois o entendimento não está na base de uma experiência sensível, ele pode ser capturado em nossa capacidade de sentir-nos-sentindo, mas não necessariamente levada a uma categoria cognoscível de significação ou de interpretação.

Estarmos sujeitos a uma percepção sensível determina uma disposição ao afeto produzido no encontro com algo que sentimos pelo cheiro, pelo ouvido, pela pele, pela visão e também pelo sentido sensato. Então é possível vislumbrar, em nossa pesquisa, esse componente corporal pré-individual, que não está nem no sujeito, nem do mundo, mas que aparece no encontro que é o afeto, algo que nos dá potência de agir e não agir, que rege a adequação dos corpos a partir dos elementos constitutivos do encontro. Um encontro do nosso método afetivo a partir da ciência da comunicação, na qual o entender e o compreender não estão na base de nossa produção de conhecimento; antes, estão vinculados juntamente com outros sentidos que o nosso corpo é capaz de perceber e que se materializam na maneira pela qual escrevemos, na maneira pela qual o objeto de estudo nos toca e nos encaminha para uma digressão, de certa forma, transcendental, ultrapassando as categorias do entendimento e fazendo com que o sentido vagueie, se formate em ecos, reverberações que, assim, mediarão nossa produção de conhecimento.

Assim sendo, percebe-se uma dimensão estética, mas não aquela relacionada às obras de arte, mas às experiências ordinárias, que partem de uma relação sensível com o mundo, em que a “comunicação está na base da experiência sensível, naquilo que nela há de partilhável” (GUIMARÃES, LEAL, MENDONÇA, 2010, p.14). Nosso ponto de vista assinala para uma dimensão cotidiana da experiência estética. César Guimarães, Bruno Leal e Carlos Mendonça (2007) juntamente com outros autores do nosso campo, reivindicam um olhar comunicacional em relação à estética, em que esta não esteja vinculada somente a objetos artísticos, mas que, também, faça parte de nossa experiência ordinária, pautada no modo pelo qual o capitalismo avançado engendra as relações entre sujeitos, instituições e natureza. A constante presença de objetos midiáticos, de grande fluxo de informação e de novos meios de produção e de reprodução técnica aponta, como preconizado por Walter Benjamim, para uma pobreza da experiência. Vislumbra-se, porém, novas formas de experiência, calcadas no modo de vida contemporâneo, capazes de narrar experiências comuns a partir das singularidades de cada sujeito, e do sensível emitido, captado, formado pelo encontro.

2.2 O encontro sensível

As roupas, assim sendo, participam dos encontros, são objetos capazes de provocar algum tipo de relação sensível. Uma memória afetiva pode ser compartilhada, pois ela não é puramente individual, faz parte de uma experiência coletiva e pode partir do sujeito, mas está vinculada, em alguma medida, a uma dimensão mais ampla, visto que estamos no mundo participando da existência com os outros corpos. Portanto, aderimos à perspectiva do sensível baseando-nos nos filósofos Hannah Arendt e Emanuele Coccia, que apontam para a nossa existência tendo como ponto de partida o momento no qual aparecemos, ou seja, no compartilhamento de nossa existência pela nossa faculdade de aparecer.

Hannah Arendt na *Natureza fenomênica do mundo* diz que os sujeitos, os animais, as coisas naturais e artificiais têm em comum o fato de aparecerem, de serem próprias para “serem vistas, ouvidas, tocadas, provadas e cheiradas, para serem percebidas por criaturas sensíveis” (ARENDRT, 1995, p. 17). Elas, portanto, não existem de forma singular, existem de maneira a partilhar o mundo em comum a partir do encontro. Dessa forma, os elementos do mundo *são* devido à sua sina de aparecer e por sua capacidade de se apresentarem e interagirem com seus espectadores. Pode-se dizer que a movimentação das placas tectônicas em formação de cadeia de montanhas, a migração dos pássaros e o ato de nascer e morrer são

ações, de certa forma, semelhantes, no entanto diferentes na natureza e nas temporalidades de cada elemento. E os seres detentores de aparelhos sensoriais percebem, pelo encontro, a movimentação que se dá, ou seja, percebem as diversas aparências que conformam o mundo através do compartilhamento do mesmo. Esse compartilhamento de um mesmo mundo e a percepção desse ajustamento ocorrem em um espaço sensível.

Vivemos porque podemos ver, ouvir, sentir, saborear o mundo que nos circunda. E somente graças ao sensível chegamos a pensar: sem as imagens que nossos sentidos são capazes de captar, nossos conceitos, tal qual já se escreveu, não passariam de regras vazias, operações conduzidas sobre o nada. (COCCIA, 2010, p. 09)

Citamos Emanuele Coccia para enfatizar que, apenas através do sensível, nós nos relacionamos com o mundo e este se relaciona conosco. Para o autor, o ser do sensível, que, muitas vezes, é trocado pela denominação imagem, é um outro estado do ser, um terceiro estado que ligaria o corpo e o espírito, configurando uma mediação que se dá no encontro entre corpos e na formação de um fenômeno perceptível pelos nossos órgãos sensoriais.

O ser das imagens, dirá Averroès em um de seus comentários sobre Aristóteles, é alguma coisa intermediária entre o ser das coisas e o das almas, entre os corpos e o espírito: as formas que existem fora da alma têm um ser puramente corporal, enquanto as formas que existem fora da alma têm um ser puramente espiritual. O ser das imagens é necessário precisamente aí, continua Averroès, onde ele constitui o único elemento que permite à natureza passar do domínio do espiritual ao corporal e vice-versa: para que o espiritual possa entender o corporal, ele precisa de um meio-termo. (COCCIA, 2015, p. 78)

Coccia, na defesa por esse espaço intermediário, recorre a pensadores medievais como Henri Bate e Averroès, de modo a apresentar uma ontologia própria do sensível, que nasceria de uma intencionalidade, de um outro gênero de ser. Retomando esses pensadores que foram, de certa forma, abandonados no cartesianismo, o autor fala de um certo esquecimento ou negligência do que se chamava, naquela época, de formas intencionais, termo intensamente discutido por teóricos da Idade Média.

Na modernidade, o sujeito aderiu ao seu pensamento e se tornou o ponto de partida para qualquer forma de pensamento, ou seja, o sujeito e sua capacidade mental se tornaram o fundamento para sua existência, assinalando uma proveniência meramente psíquica das imagens do pensamento. Como já dissemos anteriormente, Coccia argumenta que as formas que se delineiam na imaginação dos viventes - as formas intencionais - foram negligenciadas

por esse paradigma emergente sujeito/objeto, devido à sua natureza escorregadia e à crença de que elas advinham apenas da mente dos sujeitos. Porém reivindica-se que a existência dessas imagens, ou formas intencionais, são conformadas em um espaço medial que alimenta nossa existência. Esse lugar é um fora absoluto, não está no sujeito, nem no objeto. É o espaço em que a imagem (ou ser do sensível) é colhido e possibilita os sujeitos se tornarem seres pensantes. Para o autor, essa faculdade não é o que coloca o sujeito no mundo, como na fórmula do *cogito*. O que o coloca no mundo é sua capacidade de interagir com o sensível emitido nos encontros entre corpos humanos e não-humanos.

Então, no encontro entre corpos, há a formação de um espaço intermediário, o *metaxu*, que é esse lugar que denota uma certa continuidade entre corpo e espírito. Ele se constitui no encontro entre corpos e possui capacidade de se relacionar com as duas partes desse encontro. O sensível é um meio que se alimenta do objeto e torna possível a percepção do sujeito e, consequentemente, nutre sua alma e espírito. Um corpo, sem corporeidade e sem espírito, não se localiza nem no sujeito, nem na coisa, mas deles necessita para se tornar fenômeno. Não há sensível pela simples existência de órgãos sensoriais e aparelhos perceptivos, algo deve acontecer. Só há sensível ou ser da imagem, quando há o movimento, quando corpos se encontram e se afetam de forma a criar algo a ser percebido. Nesse sentido, o sensível é um entre-lugar onde os afetos emergem, o ponto de partida para o movimento do agir e do não agir, onde, também, é possível que nossos corpos “recolham” e se apropriem desse espaço e de suas produções para criação de conhecimento: pensamento, arte, religião, ciência, moda, ou seja, todas as formas sensíveis e /ou espirituais da nossa existência.

Propomos, em consonância com o autor que, para o sujeito formular pensamentos, abstrações, relacionar-se com o outro, produzir sensibilidade, é necessário que ele faça conexões imagéticas que são dadas pelo sensível. De maneira a dar forma a essa imagem que o autor identifica como o sensível, vamos ao encontro do espelho, o paradigma da medialidade, que nos forneceu durante séculos “experiência fundamental de toda teoria do conhecimento” e o lugar onde se faz conhecer o espaço intermediário em todas as suas propriedades.

Quando olhamos no espelho, há um desdobramento de duas esferas, o sujeito enquanto corpo e sujeito cognoscente e outra que indica uma pura visibilidade, um puro ser do sensível.

No espelho, assim, a imagem, o sensível, se dá a conhecer como isso que se opõe frontalmente aos corpos e aos sujeitos, isso que é ao mesmo tempo exterior ao corpo do qual ela é imagem e ao sujeito ao qual ela permite

pensar. O espelho demonstra, portanto, que a visibilidade de uma coisa é realmente separável da coisa mesmo e do sujeito do conhecimento. Está-se diante de sua própria visibilidade, de sua própria imagem, de si mesmo como ser puramente sensível, mas essa imagem existe em outro lugar que não aquele onde se encontra o sujeito que conhece e o objeto do qual ele é visibilidade. (COCCIA, 2015, p. 81)

A experiência do espelho indica uma existência especial das formas, em sua capacidade de existir fora do corpo e se multiplicar. Existe, nas palavras do autor, um sensível a ser captado por nós mesmos e por outros seres captadores e produtores desse sensível, de imagem. No reflexo que enxergamos, o sujeito se torna puramente sensível, sem carne e pensamento. É aí que o corpo existe fora do seu lugar, torna-se imagem e reproduz-se, onde é possível que a imagem possa viver para além dos sujeitos, sobrevivendo sobre a superfície das outras coisas. O ser do sensível está localizado num espaço que deriva do objeto, alimenta e torna possível todas as experiências sensíveis do sujeito. (COCCIA, 2010, p.21, 23).

Como demonstra a fase do espelho, a criança se percebe separada do mundo quando se vê, seja num espelho de vidro, seja num espelho-d'água. Ela não é uma só coisa: a mãe, a criança e o mundo que a envolve. Ela é capaz de se separar do mundo que a circunda, de se perceber como singular, que se relaciona com o outro e com ela mesma a partir de uma aparência produzida fora do seu corpo, mas que dele é semelhança e que lhe pertence de forma imagética ou sensível. Entretanto, o espelho não é o único espaço da medialidade, qualquer coisa que é capaz de existir fora de sua forma é sensível, é um ser de imagem. O aspecto da medialidade se define por sua capacidade de receber algo puramente imaterial, pela sua potência em receber algo sem que sua forma se modifique. Define-se, simplesmente, por esse movimento que é ativado sensivelmente. Se o sensível é uma forma fora de seu lugar e pode residir sobre diferentes corpos, reside aí uma capacidade multiplicadora, pois “a partir do momento em que nascem as imagens, as formas deixam de ser únicas e irrepetíveis” (COCCIA, 2010, p. 33).

Lembramos de uma visita a Belém (PA) onde se tem o costume de comer açaí com peixe, algo raro para quem nasce e cresce em Belo Horizonte e que só havia experimentado açaí gelado com granola. Estava sozinha e me sentei em uma barraquinha no Mercado Ver o Peso. Pedi o peixe filhote e um pote de açaí. Reparei as pessoas ao meu lado e, imediatamente, os copieei, pois, quando expostos a um costume que não é o nosso, imitamos, colhemos o sensível do espaço intermediário que aqueles sujeitos locais ajudam a conformar.

Percebe-se então uma cultura paraense enquanto produção de um sensível que se encarna nos gestos, na comida, na fala, na linguagem e é passível de deslocar por diferentes corpos.

Um fenômeno se formou a partir do encontro do olhar do sujeito diante de um costume, de uma ação com a qual não estamos acostumados. E essa percepção sinaliza o lugar da faculdade mimética na experimentação do mundo, visto que a imitação fornece bases para um algo existir fora do lugar, fora de sua forma primordial. É aí é possível que o mundo se multiplique e seja transmitido de uns para os outros. Tanto a criança quanto eu imitamos o que vemos, repetimos o que percebemos para nos tornarmos do mundo, pois o que é repetível alimenta o espaço sensível, alimenta a nossa produção de existência.

Percebe-se, então, o sensível como algo que se dá nesse lugar fora de lugar e de sua capacidade multiplicadora, já que acreditamos que o cheiro que sentimos não advém apenas de nosso aparelho receptor de cheiro. Sentimos porque ele existe fora de nosso corpo, que, por sua vez, é capaz de captar algo que se dá no entre-lugar. É como se houvesse um espelho olfativo entre um bolo e a cheiro sentido, que cria uma imagem olfativa do bolo, que deriva dele e alimenta o nosso nariz. O órgão sensorial é um meio orgânico em que se dá a recepção do odor, é nele que o cheiro repousa, é nele que a imagem do cheiro reverbera, fazendo com que nos sintamos sentindo. “E é graças ao meio que o objeto gera uma percepção no sujeito (penetra no sujeito, vive intencionalmente nele)” (COCCIA, 2010, p. 39).

É interessante perceber que essa imagem olfativa e as diversas outras imagens do sensível se conectam às outras várias imagens que criamos, principalmente, àquelas imagens do nosso pensamento, que são ativadas por essa imagem primordial. Nesse sentido, o sensível possibilita uma multiplicação de imagens fora de seu lugar, pois é nele que ele encontra seus pares, é nele que o fluxo se torna potente e indeterminado. A tão comentada *madeleine* de Proust cria uma imagem olfativa que o leva à criação e à percepção de imagens de Combray e de sua infância. Pode-se dizer, então, que a imagem, o sensível é fonte de nossa imaginação e de nosso imaginário do mundo.

Esse espaço medial possibilita um duplo movimento entre sujeito e objeto, por ser lugar de passagem, é um lugar onde as coisas do espírito podem se transformar em coisas mundanas e vice-versa. E essa mediação se dá entre os objetos do mundo e os todos os viventes, não só, necessariamente, os humanos. Os animais não-humanos também são seres que vivem através do sensível. Por exemplo, quando um pavão abre sua plumagem, em um ato de atração de seu parceiro, cria-se uma aparência para demonstrar a sua disponibilidade. E esse ato compõe o *metaxu*, o espaço intermediário onde o pavão e o parceiro se encontram, onde o aparelho sensitivo do pavão encontra o aparelho sensitivo do parceiro. Mas não só a

reprodução serve ao aparelho sensitivo, é preciso “ver no aspecto de cada espécie animal a expressão de uma verdadeira e própria poética (...) na qual todos os viventes parecem empenhados em fazer e desfazer a própria natureza (COCCIA, 2010, p. 75). A migração dos estorninhos, em revoada forma grandes nuvens pontilhadas dançantes e cada pássaro se alinha aos seus parceiros, que dançam em uma mesma harmonia, o que é uma forma de proteção diante de seus predadores. Porém a aparência não pode ser reduzida à sua funcionalidade e a aspectos de reprodução e proteção, “antes de todas as funções destinadas à preservação do indivíduo e da espécie... está o simples fato de aparecer, como uma auto-exposição que torna estas funções significativas” (ARENDDT, *apud*, PORTMANN, 1995, p. 23)

Emanuele Coccia bem como Hannah Arendt retomam o zoólogo e biólogo Adolf Portmann ao enfatizarem a aparência como espaço fundante do ser no mundo. Ele foi pioneiro a questionar o funcionalismo e desafiar um modo vigente de se perceber a aparência, pois enquanto o funcionalismo a apresenta como função de um processo vital, ele inverte os termos e questiona se o processo vital não seria função da aparência. Para ele “o problema da pesquisa não é o que uma coisa é, mas como ela aparece” (PORTMANN, *apud*, ARENDT, 1995, p. 23). Essa inversão de funcionalidade denota um componente da aparência essencial para a nossa pesquisa: o impulso de auto-exposição, como se todos os viventes possuíssem um “impulso para aparecer, para adequar-se a um mundo de aparências, apresentando e exibindo não seu eu-interno, mas a si próprio como indivíduo” (PORTMANN, *apud*, ARENDT, 1995, p.24). Assim, a forma exterior dos animais cobre a sua parte interna e tem a função de ocultar e proteger os órgãos internos e os outros componentes do corpo. Essa forma é igual em todos os viventes da mesma espécie e similar à dos outros seres, demonstrando que a diferença e a singularidade residem na relação que a aparência tem com o mundo. Não há de se encontrar uma profundidade na superfície da aparência, pois ela não expressa nada além do que apresenta. Insistimos em dizer que a aparência não é só o que vemos diretamente com os olhos, mas também os modos pelos quais existimos em nosso meio circundante.

Na aparência, há um componente que, na espécie humana, difere dos animais não-humanos. Essa faculdade – a potência do aparecer ao outro – é possível através do uso de elementos exteriores ao vivente, mas não só devido a esse uso. Enquanto uma cobra troca de pele, a partir de seu próprio corpo anatômico, o animal humano utiliza elementos externos para se compor, tornando as coisas do mundo em suas próprias coisas: a pele de um animal morto, uma flor, o algodão transformado em tecido, o pó de minerais transformados em maquiagem, seiva de árvore transformada em borracha. Todos os viventes são capazes de interagir com o sensível, mas o que caracteriza os humanos é o tipo de relação que tem com o

sensível, em sua capacidade de interferir sensivelmente, através do que produz, do que colhe e do que multiplica.

É importante frisar, também, que o ser do sensível, as imagens possuem uma vida autônoma que, não necessariamente, estão vinculadas a um processo cognitivo, à sua percepção.

Sonhar, desenhar e inclusive, vestir-se, maquiar-se ou falar(...): todas essas atividades são formas de nossa vida sensível que não coincidem, porém, com o simples fato de percepção. Exatamente porque pode desenhar, ou melhor, liberar um sensível e fazê-lo existir enquanto tal em um meio, o homem também pode adquirir esse sensível e incorporá-lo sem que o perceba. (COCCIA, 2010, p. 80).

O sujeito que veste pode se tornar imagem, ele torna algo de natureza inanimada em algo animado. Há, portanto, uma relação recíproca entre o corpo como suporte e a roupa como algo exterior, os dois interagem conformando o sujeito no mundo. Se para Coccia o espaço medial alimenta espírito e corpo, essa incorporação de elementos exteriores faz com que o mundo se torne sensível, se torne mediador de experiências do aparecer ao outro.

Assim, concluindo, o ato de vestir compõe o corpo, completa o nosso corpo anatômico com coisas do mundo: uma peça de tecido, a maquiagem, as joias e bijuterias, a cor da tinta de cabelo. A roupa ocupa um espaço fundamental da dimensão sensível, pois com ela o sujeito se torna meio, se torna imagem. Vestir uma roupa dá mobilidade ao corpo de ser imagem, de ser apropriado, de ser investido, enfim vestir diz de uma possibilidade de multiplicação. E, a partir do que se veste, a partir do uso de algo do mundo, damos vida a uma peça de roupa ou a qualquer tipo de ornamentação. Dessa forma, algo que é inanimado se torna investido de forças corpóreas, de afetos, de sensível. Algo do mundo de materialidade diferente da nossa se faz veículo de auto-exposição, tornando-se capaz de transmitir nossa subjetividade.

2.3 Roupas, mediação e a cultura visual

No filme *Phoenix* de Christian Petzold (2014), uma mulher judia teve seu rosto desfigurado nos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial. Com a ajuda de uma amiga vai à Suíça e é submetida a uma cirurgia plástica na qual seu rosto é reconstituído; porém ela não se reconhece ao se olhar no espelho. Retorna à Alemanha e seu marido, que acredita na morte da esposa, é suspeito de tê-la denunciado às autoridades alemãs. Ele não a

reconhece, porém percebe uma certa similaridade entre aquela mulher e sua esposa. Aproveitando-se desse fato, o homem propõe que a mulher finja ser sua esposa e recebam sua herança. Ela, num esforço de se reconhecer e de reconstituir a mulher que era antes da sua experiência traumática e ainda reestabelecer uma relação com o marido, aceita a proposta. No dia-a-dia, ela imita seus gestos, sua caligrafia, pinta o cabelo, veste os sapatos que eram da suposta esposa morta e veste um vestido vermelho, gerando uma visualidade pela sua performance.

Se, como aponta Gonzalo Abril (2013) recorrendo à Berkeley, ser é ser percebido, ser é ser imaginado ou imaginável, o que consiste em suscitar imagens em alguém, em algum sujeito individual ou coletivo⁶. Apenas após esses esforços de reconstruir uma aparência, de criar um texto visual a ser visto pelos espectadores, pelo marido e por si mesma é que ela própria se reconheceu e também seu marido.

Assim, a roupa, juntamente com outros elementos que conformam o seu corpo se tornaram meios que singularizaram sua existência, na forma como ela se mostrava aos espectadores que a observam, tanto os internos no filme quanto nós que o assistimos. Produzindo uma aparência para ser apreendida pelos corpos envolvidos, sua experiência naquele momento se encontrou com sua experiência anterior. A roupa, em contato com a pele, transforma-se numa segunda pele, textualizando seu corpo diante do mundo, fazendo que o hiato criado pela experiência traumática dos campos de concentração fosse, de certa forma, apartado. Mas isso só ocorreu devido a uma imitação pela mulher daquilo que compunha sua rede de vivências anteriores. Sua vida antes de Auschwitz, que havia sido eclipsada pelo trauma, não será totalmente retomada da mesma forma como era, pois mesmo que os gestos, a roupa, o cabelo sejam os mesmos, a memória de seu passado, que é composta por essa rede de vivências, não pode nunca ser retomada.

Há, portanto, uma dimensão imagética no vestir, quando a roupa se faz mostrar ao outro, quando está sob os olhos de alguém, implicando, em suas operações, uma lógica própria da imagem, a lógica da “mostração” nas palavras de Gottfried Boehm (2015). Isso nos possibilita pensar as roupas e suas experiências engendradas em uma perspectiva visual na qual alguns aspectos devem ser considerados.

Em primeiro lugar, apontamos para a roupa enquanto conformadora de uma aparência que nos mostra um ao outro, mas a vestimenta não se resume ao que a pessoa veste, ela está

⁶ Tradução minha de Ser es ser percebido, podemos sostener aqui que ser es ser imaginado o imaginable, que ser consiste em suscitar imágenes em alguien, em algun sujeto individual o colectivo. (BERKELEY, apud ABRIL, P. 65)

diretamente implicada naquele que a percebe. Em segundo lugar, afirmamos que sua ‘imaginicidade’ não depende em nada do objeto representado. As imagens não são simples representações demonstrativas de uma significação já constituída em outro lugar; elas são, ao contrário, mostrações originárias” (BOEHM, 2015, p. 32), ou seja, cada vez que a roupa em um corpo se mostra, cada vez é original, mesmo que já esteja investida de significações e codificações criadas, pois ela não é capaz de repetir outras experiências, mesmo que o corpo que usa e o corpo que vê sejam os mesmos. Em terceiro lugar, afirmamos que uma imagem se faz apresentar mostrando o seu aspecto expressivo, a sua potencialidade, que reside em suas dimensões tão próprias. Ela situa no aqui e no agora de uma experiência e diz do caráter expressivo em geral. É como se uma roupa tivesse sempre mostrando a que veio, indicando, com gestos e mãos imaginárias, as potencialidades dêiticas de tudo que é expressivo como a linguagem e o gesto. A roupa apresenta em si mesma o seu caráter de exibição, a sua própria processualidade.

Ora, se uma roupa pode ser observada em seu caráter imagético, sua experiência mediadora pode ser vinculada a uma cultura visual. Sua potencialidade reside na sua mediação, criando um espaço que se constrói no encontro de corpos e na formação de fenômenos perceptíveis, cognoscíveis ou não. E a imagem, partindo da visada da cultura visual enquanto lugar de codificação cultural em que os processos sensíveis são incorporados pelos diversos seres que compartilham um mundo comum. Assim, é possível reconhecermos, por exemplo, um policial com sua farda ou um gari com seu característico uniforme laranja.

Outro exemplo que dialoga com nosso fenômeno de interesse e que também faz parte da experiência da guerra e do Holocausto, porém, dessa vez, uma performance ocorrida em Varsóvia, na Polônia, onde o uso dos uniformes foi uma forma de se pensar um ato de identificação e desidentificação. No dia 11 de novembro, independência desse país, uma marcha popular invade as ruas da capital onde ocorre participação de diversos grupos, inclusive de neonazistas. Em 2011, os artistas Pawel Althamer e Rafal Zwirek organizaram uma ação na qual cerca de quarenta pessoas vestiram o emblemático uniforme listrado dos prisioneiros de Auschwitz. *“Quando saímos às ruas, todos vestidos com uniformes dos campos de concentração, chovia e ventava, de modo que alguns participantes usavam cobertores cinzas em seus ombros”*, relatou Rafal Zwirek. A passeata neonazista estava armada com apitos, cornetas e tambores e, enquanto isso, a marcha seguia em silêncio. *“Em um dado momento os apitos silenciaram, os protestantes abriram espaço e nos vimos no centro da multidão. O primeiro cordão policial simplesmente nos deixou passar. (...) Outros policiais bloquearam nosso caminho. (...) Atrás deles, nós já conseguíamos ver as bandeiras*

erguidas pelos nacionalistas. Com nossos uniformes, formamos uma longa linha que atravessava a praça.”



Figura 1 - *The Ghost March*

Essa performance trouxe junto uma história de repressão e totalitarismo. A partir de um efeito de presença, os corpos silenciosos dos *performers*, dotados de símbolos, foram capazes de silenciar os que estavam armados de apitos. Sua dimensão imagética é permeada e atravessada pela história mundial do século passado e ainda sobrevive na contemporaneidade. A réplica da vestimenta, utilizada pelos prisioneiros judeus, compõe nosso imaginário e repertório do Holocausto: os relatos dos sobreviventes, os documentários, os filmes, as fotografias.

Nesses dois exemplos, as experiências ali presentes são mediadas pela roupa e têm, como pano de fundo, a experiência da guerra. Se, no caso do filme, vislumbramos a roupa e o corpo como elementos que mediarão uma reestruturação ou reedificação de uma vida que foi apartada pelo regime nazista, no caso da performance, as réplicas dos uniformes dos campos de concentração mediarão uma experiência política e artística. Seu uso fez com que a memória dos campos de concentração viesse à tona, propondo uma marcha em silêncio. O que era da ordem do barulho foi tocado pela reverberação desse silêncio.

A esta altura, podemos invocar Coccia, que denomina a vida sensível dos viventes de imagem, e afirma que ela é parte estruturante de se viver no mundo, não está no sujeito, nem

no objeto. Essa vida tem um espaço próprio com a capacidade de se multiplicar e regar todo o sensível que produzimos e que emitimos. Algo dessa ponto de vista se aproxima da concepção de imagem para os pensadores da imagem, desde os teólogos que enfrentaram a querela das imagens, até outros contemporâneos e modernos: W. J. T. Mitchell, Georges Didi-Huberman, Marie José Mondzain. A medialidade para esses teóricos diz da própria relação da imagem – fixada em um suporte – com espectador, a imagem possibilitadora de criação de mundos comuns ou possibilitadora da castração de mundos singulares. Mas sua concepção difere deles, pois está basicamente centrada na capacidade de produzir e de perceber o sensível na relação entre corpos, um trabalho realizado, essencialmente, com o invisível que, por sua vez, pode ou não produzir o visível. Os autores supramencionados estão bastante interessados no invisível que a imagem visível, fixada em um suporte, pode produzir como por exemplo, uma imagem capaz de redistribuir o sensível, que é potencializadora da emancipação política, ou é capaz de incitar crimes de ódio, e mesmo uma imagem que, criando total identificação com o sujeito, faz que ele perca sua capacidade de imaginar e de produzir o sensível, ele apenas o consome.

Sabemos que a imagem não está necessariamente conectada a uma imagem visível, fixada em um suporte: uma pintura, a TV, o cinema. O conceito imagem aparece conectado a vários outros campos como a literatura, as artes, a memória e ainda a alguns aspectos conexos a ele como a imaginação e o imaginário. E a perspectiva desses pensadores da imagem pode se aproximar de nossa pesquisa quando pensamos na roupa como mediadora sensível, não apenas como objeto que cobre o nosso corpo, mas como algo que observamos, que olhamos, que vemos e que nos olha de volta, que nos leva para outros lugares e é capaz de criar narrativas, mundos e imagens de mundos.

Preferimos então utilizar o termo textualidade visual a utilizar o vocábulo imagem para dizermos dessas imagens que vão de encontro ao espectador. Assim, escolhemos uma expressão na qual se percebe implicada seu caráter mediador de relações entre corpos e instâncias diversas. O texto não apenas se refere à literatura e ao texto verbal e escrito, como também está ligado a uma matriz de significação diversa e ampla, numa perspectiva que prevê a tessitura de diversos elementos conformadores de uma experiência sensorial. Desse modo, qualidades visuais, bem como os contextos temporal e espacial da experiência participam, em conjunto, dessa textura complexa que constrói a textualidade visual. Tendo em vista a roupa como mediação sensível, como meio para criação de imaginários e mundos, formas e corpos, nós a inserimos como participante de uma Cultura Visual, expressão relativamente nova que

rege as maneiras pelas quais distintos elementos corroboram para a conformação da maneira como vemos, como uma coisa se torna visível e como compartilhamos repertórios simbólicos.

Ressaltamos que essa expressão é recente, mas o que ela abarca já pode ser percebido nos estudos de Walter Benjamim no *Livro das Passagens* que busca na arquitetura e na montagem de elementos distintos, uma forma de se pensar e definir a Modernidade. A partir de um elemento visual, ele construiu uma perspectiva histórica e social de Paris no século. Também, Stevelana Alpers, na obra *A Arte de Descrever: A arte holandesa no século XVII*, objetivava o estudo da arte holandesa pela qual pretendia “não somente ver a arte como uma manifestação social, mas também acessar as imagens mediante uma consideração do seu lugar, papel e presença na cultura mais ampla” (ALPERS, 1999, p.37). Ela busca entender que, na Holanda do século XVII, o “modo de compreender o mundo se realiza, plena e criativamente, na execução das imagens”, em seu caráter descritivo (ALPERS, 1999, p. 38). O mesmo se dá se levarmos em conta os ícones produzidos durante a Idade Média, em que o que estão ali figurados apontavam para uma forma cultural embebida pelo catolicismo e pelas formas de poder que reinavam durante esse período. As cores, o brilho, os santos, a bidimensionalidade diziam de um poder sagrado. Quando a pintura renascentista adotou o perspectivismo, percebem-se a racionalidade emergindo e o poder dos sujeitos tomando o lugar do poder sagrado. Portanto, a Cultura Visual é uma forma de se pensar a dimensão visual da contemporaneidade que abarca diferentes fluxos, de diversas ordens que implicam uma forma de se perceber e conceber as imagens do mundo.

Assim, o que vemos e sentimos não leva em conta somente o aspecto visível. É importante, como aponta Gonzalo Abril, perceber os aspectos invisíveis que estão engendrados nas mais diversas maneiras pelas quais somos acometidos pelas textualidades visuais e suas mediações sensíveis. A visibilidade e, por conseguinte, a invisibilidade são construídas devido ao fluxo de poderes, saberes que constituem a maneira mesma pela qual as coisas aparecem ou não. Isso está relacionado ao modo pelo qual os textos verbo-visuais aparecem no mundo. Nesse sentido, elas são constituidoras do processo da cultura e das textualidades visuais, fazem parte de um processo regido na inter-relação entre três domínios: visualidade, imagem e mirada, nos termos de Gonzalo Abril. O primeiro domínio é construído social e culturalmente e cria as visibilidades e invisibilidades que, por sua vez, podem produzir imagens e miradas. Apesar de esses três domínios estarem separados, eles trabalham conjuntamente em uma relação de mediação entre os espectadores e o texto visual, conformando os diversos significados implicados na experiência sensorial.

Levando em consideração a roupa, seja ela vestida, criada, observada ou sentida, apontamos para as visualidades criadas na mediação com o mundo, no qual ocorre uma junção de significados compartilhados culturalmente, que apresentam questões relacionadas ao desejo, ao abrigo e à orientação estética. Há, assim, um “conjunto de significantes visuais que conformam o plano da expressão de um texto visual” (ABRIL, 2013, p. 51), mas também os planos culturais que formam o plano invisível. Se tomarmos como exemplo um vestido amarelo, sabemos que ele nos abrigará das intempéries do tempo, que causará desejo por ser confortável, bonito e possuir um corte interessante. Mas também sabemos que é vestido, pois apresenta características de ser uma só peça que cobre o corpo. E a sua cor é percebida pelo repertório que reproduzimos através da noção do amarelo que nos foi dada desde a infância.

As miradas são os olhares, os lugares de enunciação, o que “concerne à conformação do tempo e do espaço no discurso visual, aos lugares de subjetividade e às formas de subjetivação que possibilita” (ABRIL, 2013, p. 64). O vestido amarelo na vitrine de uma loja, estampado em revistas de moda, usado por uma pessoa comum ou mediador de um processo de memória afetiva, como se pode vislumbrar na nossa dissertação, conforma diferentes miradas, que dependem do contexto em que o texto visual está inserido. Se está em uma loja ou em uma revista, percebemos uma mirada construída pelo desejo e pela identificação com um modo de vida que aponta, conseqüentemente, para as operações do mercado que instigam os olhares do consumo. Essa mirada pressupõe um olhar acoplado que nos olha de volta e induz nossas subjetividades, como no panóptico que, ao produzir uma vigilância generalizada, é capaz de refletir na subjetivação do poder disciplinar em cada indivíduo.

As imagens dizem da produção de imagens e de mundo a partir da interação. Não é a visualidade, mas se cria por meio dele, “nos interstícios do visível”. Uma imagem, como já dissemos anteriormente, diz de imaginários construídos socialmente e individualmente. Por exemplo, a imagem da camiseta da seleção brasileira, que pode ser vista como símbolo de patriotismo através do futebol, adquire outra imagem quando é incorporada ao repertório de manifestações de brasileiros contra o Partido dos Trabalhadores e contra a atual presidente do Brasil. Percebe-se, pois, que a imagem é uma construção de imaginários incorporados socialmente por determinados grupos e adquirem significantes simbólicos.

Vamos, então, ao encontro de uma perspectiva da cultura como uma construção simbólica “na qual há uma matriz de significação incorporada ao conjunto de atividades, expressões e objetos de uma sociedade” E devido ao compartilhamento de significados, os sujeitos partilham experiências, visões e crenças. (ABRIL, 2013, p.29). Seu caráter simbólico aponta para um processo semiótico através do qual os signos admitem uma

perspectiva infinita que rege as maneiras de estar no mundo de uma determinada cultura e sociedade. Essa cultura é vista no seu caráter processual e não como o resultado de uma poética. No entanto, é possível vislumbrar o processo cultural no/pelo produto final de uma *poiésis*, pois ele carrega em si a representação ou a figuração de uma *práxis*.

Outro aspecto interessante dialoga com nossa pesquisa: as roupas em religiões de matriz africana como o Candomblé, em que a vestimenta e os adereços admitem uma forte simbolização e possuem uma grande influência tanto na vida comum dos adeptos da religião quanto na sua dimensão ritualística. Os ornamentos usados no corpo do fiel são signos de simbolização de identidade e de hierarquia, demarcando qual orixá rege a cabeça dos filhos, pais e mães de santo e também sua posição dentro do terreiro. Suas cores, materiais, brilhos, tamanhos, formas refletem a posição de cada fiel dessa religião. Os colares (ilequês) têm uma dimensão de ligação entre o filho-de-santo e o orixá que rege sua cabeça; marcam uma identificação de hierarquia e de pertença através dos elementos constituintes do acessório.

Tanto a roupa do dia-a-dia quanto aquelas utilizadas em rituais possuem forte simbolização. De acordo com Patrícia Ricardo de Souza (2007) a roupa cotidiana, do trabalho dos filhos-de-santos, quando sujas, detêm uma dimensão sagrada, pois demonstram que os filhos trabalharam para a manutenção do terreiro, cumpriram suas obrigações. Citando Mary Douglas, ela diz que a sujeira da roupa é um “impuro sagrado”, confere sacralidade à veste. Já durante o ritual, as roupas dos orixás são vestidas quando as pessoas viram, quando estão em transe, quando o filho-de-santo vira a entidade. É importante apontar que, na transcendência, há um tipo de experiência sensível de uma outra ordem, pois os aspectos sensórios que compõem o corpo do sujeito não são aqueles encontrados naturalmente. De acordo com relatos de pessoas que viram, há uma certa dormência e um não-domínio dos movimentos corporais, como se houvesse algo pesasse sobre a cabeça e corpo e que, na imanência de virar, o corpo esquenta até se tornar entidade. Nesse estado, as roupas devem ser belas e exuberantes para agradar os orixás que vem ao encontro do mundo terreno. Apontamos então para um caráter imprescindível na vivência dessa cultura, demarcando visibilidade, hierarquias sociais e compondo, juntamente com outros elementos do ritual (a dança, a ornamentação, etc), o orixá que tomou conta do corpo humano.

Nessa dimensão religiosa a experiência com a roupa é mediada pelo sagrado e pela ancestralidade, em que o importante é a cosmologia que envolve aqueles que participam desse culto, compondo, talvez, uma matriz espiritual, provinda do ritual, que dá sentido à vida mundana, o que talvez forneça bases para outras experiências sensíveis apropriadas pela nossa cultura, como a arte, a moda. A roupa aqui funciona como um sistema moda, conforme a

perspectiva de Gilda de Mello Souza, precursora dos estudos das roupas no Brasil: “a vestimenta é uma linguagem simbólica, um estratagema que o homem sempre se serviu para tornar inteligíveis uma série de ideias como estado emocional, as ocupações, a ocupação ou o nível do portador” (SOUZA, apud, SOUZA, 1987, p. 125).

Retomamos, ainda, W.J.T Mitchell, que defende um conceito dialético da cultura visual, em que

Não é somente o fato de nós vermos do modo que vemos, por sermos animais sociais, mas também o de nossos arranjos sociais tomarem a forma que têm, por sermos animais que vêem. (MITCHELL, 2006, p. 9)

A visão e as imagens são construções simbólicas – assim como a linguagem – ao mesmo tempo em que a sociedade é configurada pela nossa faculdade natural de olhar. Se conseguimos perceber que uma sucessão de quadros, possibilitada pela montagem, constitui uma narrativa, é porque construímos esta noção no embate com os produtos audiovisuais do início do século XX, quando essa linguagem se construiu socialmente, historicamente e culturalmente. Quando a indústria cinematográfica convencionou a montagem paralela, aos poucos, os espectadores foram construindo, em seu imaginário, a ideia de que isso propiciava uma forma narrativa. Ao mesmo tempo, foi-se construindo uma forma convencional, na qual os espectadores ficavam imersos de tal forma ao filme que não percebiam a costura realizada pela montagem. Quando o cinema moderno decide quebrar essa convenção a partir de novas formas de montagem pelas quais é possível ver o exercício da montagem, logo a indústria e a publicidade se valeram dessas formas para readequar o olhar do espectador, a exemplo, o *jump-cut*⁷, corte bastante utilizado por Jean-Luc Godard, que está presente hoje em diversos produtos audiovisuais.

O repertório visual não é só construído por movimentos formais visíveis, ele é construído, também, por outros diversos aspectos invisíveis interligados, como já se afirmou anteriormente.

(...) imagens, obras de arte, meios, figuras e metáforas têm vida própria e não podem ser explicados simplesmente como instrumentos comunicacionais ou retóricos ou janelas epistemológicas para a realidade. A cama de gatos de visão intersubjetiva nos ajuda a ver por que é que objetos e imagens olham de volta para nós; por que é que o *eidolon* tem a tendência de se tornar um ídolo que nos retorna a palavra, nos dá ordens e exige sacrifícios; por que é que a imagem de um objeto difundida é tão eficaz para a propaganda, tão fecunda em reproduzir um número infinito de cópias dela mesma. Nos ajuda a

⁷ Um corte previsto na montagem constituído por dois ou mais cortes de um objeto filmado, porém há uma pequena variação da câmera, mas o plano continua o mesmo.

enxergar por que é que a visão nunca é uma via de mão única, mas uma intersecção múltipla na qual fervilham imagens dialéticas.
(MITCHELL, 2006, p. 14)

A dialética da cultura visual pode ser *emblematicada* pelo jogo cama de gatos. As mãos são o observador e o observado, o sujeito e o objeto, e a rede que se forma entre as duas mãos é uma tela ou um suporte no qual se localiza o encontro de olhares: uma tela ou imagem que constitui uma visão intersubjetiva que se constrói nesse intervalo. Essa cama de gatos é facilmente percebida nas brincadeiras de crianças. Por exemplo, nos quadrinhos de Calvin e Haroldo, o tigre de pelúcia, Haroldo, participa das brincadeiras e conversa com Calvin. Existe, nesse caso, uma vida do tigre, que se concretiza entre o olhar de garoto e do boneco e que está marcada pelas forças que compõem a cotidianidade de uma criança: a escola, a autoridade dos pais, a escuridão da noite, o tomar banho. Outro exemplo é o do arqueólogo que, ao observar um sítio arqueológico, é capaz de reconstruir uma determinada sociedade extinta a partir dos objetos que encontra, da localização, da maneira pela qual os corpos compõem uma cena, que rege a capacidade do sujeito em construir uma narrativa desse sítio.

O que é visto lança um olhar para quem vê, a exemplo de uma roupa que, em nossa pesquisa, se torna memória e diz de aspectos que vêm junto com a simples peça de roupa e pode dizer de uma relação afetiva do passado. O casaco de Peter Stalybrass o fez lembrar da época em que ele e seu amigo moravam juntos, trocavam roupas e livros, só não trocavam a sujeira que cada um deixava na cozinha ou no banheiro. As imagens nos dizem alguma coisa. Se o olhar é recíproco, a coisa observada e nós olhamos uns aos outros. O que se constrói pelo perceber faz parte de uma adequação dos corpos e mundos em uma determinada situação. Por isso, há de se perceber os aspectos invisíveis que regem uma determinada visualidade: a escolha do que mostrar possibilita entrever o que não se mostra que, por sua vez, diz de processos culturais e sociais que podem estar arraigados ou não nas visibilidades. Alguns desses processos não estão arraigados, são estranhos à cultura e causam algum tipo de movimento, seja ele de identificação, seja de desidentificação pelo estranhamento causado. Tanto é que grande parte dos corpos fora do padrão incomodam os mais conservadores, aqueles que são mais investidos fortemente de uma prática cultural.

Certeau (2012), remetendo a Foucault, diz que os poderes estão inscritos em nossos corpos, como se eles fossem uma tábua rasa onde a cultura, os poderes e os saberes se inscrevem. A roupa e outras formas de intervenção corporal são instrumentos que dizem da nossa inserção e da forma pela qual somos acometidos pela sociedade. Se levarmos em conta a sociedade moderna, que emergiu com a Revolução Industrial, percebe-se o constante uso de

cores pretas, que simbolizavam uma sobriedade da burguesia em relação à decadente extravagância da aristocracia, mas, ao mesmo tempo, também refletia a forma pela qual a morte, como objeto de culto, estava presente na época vitoriana. Os corpos e, por conseguinte, suas roupas pertencem a uma cultura visual contemporânea, que é embebida por um repertório visual e imagético obtido através de experiências cotidianas. Tanto os mais diversos objetos midiáticos como a televisão, a internet, quanto a experiência de andar na rua e encontrar outros corpos, outras formas de vida, conformam esses repertórios que serão regidos e regerão nossas formas de estar no mundo.

O nosso corpo é a dimensão material da cultura. Nossos gestos, o que comemos, o que bebemos e o que vestimos apontam para uma visualidade que criamos de nós mesmos em conjunto com os outros corpos, marcados pela mesma práxis, por um processo que se repete e se torna hábito, conformando uma simbologia cultural. Isso é como se nós vestíssemos a cultura, e a nossa veste fosse o espelho de nossas práticas, nas quais o que vemos refletido é apenas uma parte do todo, no qual o que está fora da moldura, o que está fora de campo é tão importante na nossa composição como o que está enquadrado.

3. Vestida de Lembranças

A partir do momento em que a nossa dissertação se construiria em um interesse na roupa enquanto mediação de uma experiência sensível, começamos a busca por experiências sobre as quais poderia ser interessante investigar e falar sobre. Conversando com o dramaturgo da peça *Talvez eu me despeça*, descobrimos que o vestido de bolinhas que a atriz vestia em cena pertencia à sua amiga morta, homenageada pela peça. Assim, decidimos nos encontrar com a idealizadora e atriz, e conversar com ela. Porém, com o intuito de buscar narrativas interessantes à nossa pesquisa e experiências que edificariam a dissertação, buscamos abordar Bia, perguntando genericamente como ela havia pensado em realizar a peça *Talvez eu me despeça*.

A peça se tornou, ela própria, uma mediadora da nossa conversa. Tal como o chinelão *rider* de Peter Pal Pelbart comentado anteriormente, a peça estabeleceria um meio que tornaria possível encontrar a experiência singular de Bia com a roupa. Entretanto, o que seria uma conversa sobre o vestido acabou se tornando uma conversa sobre a peça, sobre roupas e sobre sua vida. Para a nossa sorte ou azar, as roupas em geral, não somente o vestido, ocupam um espaço privilegiado, e as imagens por ela criadas nos apresentam diferentes facetas que dialogam com o nosso fenômeno de interesse, fazendo-nos vê-lo. Elas detêm um importante papel cênico, as observamos como cenário, como integrantes ativas da encenação, como tela de projeção e como, em seu uso comum, coberta para o corpo da atriz. Percebemos, em nossa conversa, uma complexa trama composta por diversos fios que conformam a experiência de Bia, na qual a roupa admite diferentes imagens, sejam elas mentais, relacionadas ao imaginário ou à memória, sejam elas conformando textualidades visuais.

Se a princípio dissemos que nos interessa a dimensão da experiência singular, ela acabou se vinculando ainda a uma experiência de criação artística e também do espectador, fazendo com que a experiência com o vestido se eclipsasse frente às outras que compunham a peça por completo. O que se pretendia ser abordado em sua condição particular e singular se transformou em algo elaborado pelo teatro apontando para uma dimensão complexa de nossa investigação. Dessa forma, uma vez que pretendíamos a experiência singular, ela já tinha sido elaborada pela peça, tanto pela nossa interlocutora, como por aquelas pessoas que participaram de sua criação: a direção, o dramaturgo a figurinista, a preparadora corporal e a atriz. Sendo assim, as experiências vão se misturando, o que dificulta o nosso olhar, acarretando diferentes níveis de mediação e tornando nosso trabalho um tanto vertiginoso, ao

abrir um amplo campo de possibilidades bastante entrelaçado, no qual a experiência da atriz não se dissocia de sua experiência já elaborada pelo processo de criação artística.



Figura 2 – Talvez eu me despeça

A nossa escolha por abordar, com Bia, a peça em geral fez com que esses diferentes níveis se abrissem. Assim, se perguntamos da peça, a resposta que dali emerge não vai se vincular a outra questão. Ainda, o nosso texto abre outro nível de mediação, pois o que será construído é atravessado pela pesquisa, pela experiência da pesquisadora e da orientação. Para remeter a uma imagem já referenciada anteriormente em nossa dissertação, é como se as roupas, o vestido, a experiência da atriz e a nossa estivessem rodeadas por espelhos, nos quais a imagem refletida abrisse um campo sensível, variado e múltiplo, em que uma imagem se multiplicaria ao infinito, compondo uma textura de elementos que carregam em si diferentes níveis, sejam eles vinculados à subjetividade do sujeito como ao que se dá no mundo. Abre-se um enorme campo de possibilidades, no qual não há mais como distinguir claramente o que é particular e o que é coletivo, o que foi elaborado pela pesquisa e o que foi elaborado na criação da peça ou pela atriz.

A morte de sua amiga Ciça apontou para um desejo de *“transformar essa dor em arte. Essa dor, eu quero que ela vire arte, eu quero expulsar isso de mim e canalizar pra uma coisa boa, uma coisa que me faça criar e que me coloque de novo em um lugar mais potente”*, fazendo com que sua elaboração do luto fosse o processo que inspiraria sua criação. Essa vinculação aponta para uma dimensão fortemente afetiva desse processo, em um sentido individual e emocional de afeto. Desde o início de sua ideia em homenagear Ciça, viu-se a necessidade de ter objetos que eram dela: *“O tempo inteiro eu falava que seriam coisas dela que eu traria pra cena, quer dizer, dessa minha relação com ela, resgatá-la nos objetos. A presença dela estaria nas roupas, nos objetos, na memória, naquilo que ela pensava, nas mimeses corporais de coisas que eu reproduzi dela em cena.”* E isso se materializou no vestido, mas também em um *short* e uma camisola, e ainda em fotos, vídeos e cartas que compuseram a peça, além da atuação de Bia.

“Aí ela [Lud] vislumbrou essa imagem, como se eu tivesse vestida por essas lembranças, essas memórias”. Mas o que seria alguém estar vestida por lembranças e memória? O ato de vestir-se diz de uma capacidade dos seres humanos de se cobrirem com algo, com algum tecido ou pele para se protegerem das intempéries do clima. Porém, essa necessidade dá lugar a outros usos que se ligam a algumas formas espirituais de existência e de nossa aparição diante do outro. A moda, os rituais religiosos e xamânicos, a maquiagem, a ornamentação com joias e bijuterias, a mudança de cor dos cabelos denotam uma apropriação sensível de objetos do mundo para compor o corpo, para acomodar uma forma que não é própria, “de natureza”, mas que, quando incorporadas à pele, se tornam próprias. Nos rituais religiosos ou xamânicos, algo diverso ocorre, pois a vestimenta pertence àquele ser que se

torna entidade, não compondo o corpo da existência do sujeito terreno, e sim aquele corpo sagrado que toma conta do terreno. Quando um sujeito “se veste”, ele próprio se torna meio, se torna sensível e pode ser apropriado por qualquer um que ali compartilhe o espaço sensível com esse corpo.

No entanto, ao tomar a fala de Bia, que diz que estará vestida por lembranças, o verbo vestir adquire outra significação que não aquela de cobrir o corpo com algo exterior, mas diz de imbuir-se de memórias, incorporar sensivelmente e corporalmente imagens, narrativas e formas que conformam suas lembranças. A vestimenta se torna invisível, porém o intuito, o desejo é que algo do passado se torne presente em seu próprio corpo, na sua atuação. Isto é, o vestir que, a princípio, comportaria um objeto do mundo, torna-se o vestir simbólico de fatos do imaginário e da imaginação, admitindo uma imagem que existe fora de seu contexto de existência natural, que foi dotada de significados através de transferências – o vestir apontou para uma linguagem fora de seu sistema ordinário de significação. Consequentemente, o que seria objeto do mundo, a roupa, torna-se invisível. Sua imagem seria exposta a partir de outra materialidade, a partir da atuação, dos movimentos corporais. É como se o corpo se tornasse uma tela de projeção para as suas lembranças.

Apontando para sua memória enquanto configuradora daquilo que ela quer fazer imagem, há uma elaboração de sua própria experiência. Seu processo de criação nos é contado em nossa conversa, em uma busca pela reconstrução de sua memória em uma dimensão linear, o que acaba por não abarcar as idiosincrasias de sua vida, as quais deveriam estar impressas em sua atuação. *“Bom, a Ciça morreu no dia 12 de outubro... Ó, de onde eu tirei... ela morreu dia 07 de outubro, que foi no dia das eleições”*; *“a ultima vez que a gente se viu foi nesse dia, foi dia 31 de agosto, se não me engano. E ela morreu no dia 07 de outubro”*; *“A gente escreveu o projeto em janeiro, entreguei no ultimo horário, no último momento”*; *“Passamos seis meses depois, em julho de 2013, a gente passou”*; *“De julho de 2013 até dezembro de 2013, eu e Lud ficamos só conversando sobre o que a gente gostaria de falar, só eu e ela”*. As datas, o projeto cultural dão uma dimensão que não é da ordem da experiência duradoura, aquela que Benjamin reivindica, principalmente aquelas ligadas às atividades manuais, como o tecer, o bordar ou a charcutaria. Seu contar, admite uma temporalidade produtiva, aquela “nasce da experiência do trabalho nas manufaturas e é sancionado pela mecânica moderna” (AGAMBEN, 2005, p. 117). Em diversos processos de rememoração e de contação de histórias, há uma necessidade de criar uma cronologia, porém, essa temporalidade não dá conta do processo próprio da experiência, que comporta diversas temporalidades que influem no corpo de quem a conta.

Porém, sabemos que essa busca no presente pelo passado é um movimento infinito, como seu símbolo ∞ . No seu vai e vem, a memória está sempre exposta ao acaso e ao esquecimento. Não há como voltar a um passado puro, em sua totalidade. Apenas o construímos a partir de um exercício que se dá no presente e que nem sempre ele nos aparece como um *continuum*. A fala e a escuta no tempo presente buscam, não em vão, dar forma ao que é da ordem do informe, mas a lembrança não nos aparece como Pompeia, como a cidade que emergiu das cinzas intacta pelo tempo. A lembrança está mais para Roma, que nos aparece em camadas, nas quais o que é antigo ora se torna monumento, ora se mescla ao novo, ora desaparece, ora aparece de novo. Ela tem característica lacunar e descontínua, pois sua a relação de causalidade é percebida a partir de saltos e rupturas, como percebido no seguinte trecho: “*Tá, guarda esse momento... que agora eu já lembrei de outra coisa*”. É interessante perceber que é justamente nesse vacilo da memória de Bia que a roupa se apresenta como um ponto de ancoragem de sua narrativa, de sua experiência. Tentando se agarrar às datas, percebe-se que esse procedimento não funciona para algo que ultrapassa o tempo do relógio. Porém, ao mesmo tempo, a atriz já sabia do que se tratava a pesquisa, sabia que a roupa era o que pretendíamos estudar, só não sabia em que dimensão se pretendia a abordagem. A roupa, então, lhe serve de gancho para a composição de nossa conversa, mas, ao mesmo tempo, admitindo, para Bia e para nós, outras relações que se construíram na peça.

Sendo destituída de linguagem, a roupa em si admite uma quando se torna meio para algo que pretende ser compartilhado. Detendo uma potência de transmissibilidade, ela encontra sua expressividade quando há uma construção a partir de uma instrumentação, seja ela linguística, audiovisual, cênica, imaginativa ou qualquer instância que detém esse poder. Ao mesmo tempo, uma experiência pessoal é algo que vivemos e não encontra lugar de existência fora do corpo de quem a vive. A partilha de uma experiência encontra expressividade em uma construção que se dá na linguagem e no discurso, em uma construção do sujeito. A pulsão de contar encontra seu espaço no desejo de fazer com que as coisas sobrevivam à finitude da vida, à finitude do tempo. Talvez, por isso, a memória seja algo infinito, que não se acaba e que seja o repositório de imagens mentais. A memória de Ciça é infinita, seu corpo não o é, mas ela sobrevive justamente nesse lugar, no lugar que não se acaba.

Ao mesmo tempo, essa pulsão denota também uma potência de estabelecer uma “relação comunicativa com aquilo que não é humano, que é destituído de linguagem, mas que pode ser dotado de sentido por meio da narração” (GAGNEBIN, 2014, p. 223). Nesse sentido, a roupa em si não detém uma experiência, ela só a detém no encontro de corpos que a usaram,

que a viram. Ao mesmo tempo, essa experiência só é apreendida por nós devido a um compartilhamento de mundo, a partir de algo que aconteceu e se tornou fenômeno. Se a roupa se torna um emblema na peça, é porque ela é passível de admitir diversas imagens. Tanto no corpo vestido quanto no varal, a roupa é vestimenta simbólica, e, com essas imagens, outras imagens são compostas.

Durante a pesquisa da peça, um vídeo no qual Ciça era projetada em um varal de roupas se multiplicou, incorporou-se a tela ao próprio espetáculo. Nessa superfície clara, diversas indumentárias e retalhos costurados juntos criavam uma dimensão de tela, na qual apareciam textualidades visuais de Bia quando criança com sua mãe, de sua amiga e da própria atriz na atualidade.



Figura 3 - *Talvez eu me despeça*

Se, quando nos vestimos, projetamo-nos ao outro, criamos textualidades visuais vinculadas ao aqui e agora da experiência, a roupa que se transformou em tela no espetáculo admitiu em sua espessura material e visível, uma imagem que é o seu próprio devir. De outra forma, a roupa fora do corpo, enquanto *tela-roupa* de projeção, adquiriu a processualidade do aparecer da roupa enquanto matéria que vestimos. É como se as roupas se trasvestissem delas mesmas, demonstrando visivelmente a que vieram.

As memórias a serem vestidas metaforicamente pela atriz estariam expostas ao mundo por meio dessa projeção, na *tela-roupa*, claramente não como em sua memória, mas sim como seria possível expô-la, como algo que se criou para a peça, a partir de textualidades visuais da amiga, de família e do mar. Podemos dizer que o aspecto expressivo da roupa é exposto nesse telão, e o que vemos nos possibilita uma ligação a uma memória que, embora seja pessoal, pode se tornar pública por meio dessa imagem que a roupa, enquanto tela, admite. A roupa encontra no telão o seu aspecto de “mostração”, enquanto algo a ser visto pelo outro. Tanto a vestimenta vestida quanto a imagem técnica, como a fotografia e o cinema, produzem textualidades visuais e aparências para serem percebidas pelo outro: dão a ver formas fora de seu lugar, pois “a imagem é a forma vivendo em outro corpo ou em um outro objeto” (COCCIA, 2010, p. 25). As imagens técnicas denotam as mais variadas formas de objetos do mundo; um filme constrói um mundo por meio do qual o espectador observa outras formas de vida que não a sua e enseja a criação de identificação, de estranhamento, de conhecimento das diversas “realidades” que povoam a existência, ou uma fotografia de família reconstrói, no presente do olhar, aquela época e todas as suas consonâncias. Ao passo que o corpo vestido mostra uma aparência do sujeito, a qual, por sua vez, pode se ligar a códigos sociais, a formas de identidade e de identificação, ou não, podendo causar, por sua vez, estranhamento e desidentificação.

A *tela-roupa* admitia imagens em alguns momentos. De início, à medida que os espectadores chegam ao teatro e se acomodam em suas cadeiras, na *tela-roupa* aparecem imagens da atriz quando criança, em momento de intimidade com sua mãe. No decorrer do espetáculo, a amiga brincando com seu cachorro e servindo um bolo de cenoura, enquanto Bia, no início da festa de despedida, canta uma música em cima de um amontoado de roupas. Depois, em um momento no qual ela veste a camisola da amiga, algumas imagens dessa amiga são projetadas e, logo depois, Bia faz algumas mimeses corporais de uma peça que haviam encenado juntas. Na penúltima projeção, a atriz fala do dia do assassinato da amiga cujo rosto aparece na tela. A última cena a mostra vestida com o vestido de bolinhas, Bia aparece na praia, em uma alusão à sua própria história, que é marcada pela constante presença do mar. Essas textualidades visuais se sobrepunham à encenação, em uma tentativa de dar coesão ao espetáculo, visando a uma complementaridade e até a uma redundância entre o encenado e o projetado: a memória encenada pela peça e a memória projetada pelo repertório audiovisual incorporado.

As roupas que formaram o telão se prolongavam até o chão e se misturavam às vestimentas que compunham o cenário, a encenação e o figurino. “*Aquela roupa que desce,*

espalha e se mistura com aquele monte e no fim fica aquele mar de coisas, de gente, mar de roupa, mar de mar. No final, vira o que quiser que vire. E as projeções. E no final, o mar. Simbologia do mar e sou eu aquele mar”. Depois de a roupa virar projeção, ela se encontra com o cenário, ela se trasveste de cenário, enquanto, acima, apontamos para o estabelecimento de uma relação comunicativa com a projeção, que, por conseguinte, conversa com o espectador. Agora, como cenário e encenação, essa projeção estabelece uma relação comunicativa com a atriz e com aqueles que compartilham o mesmo espaço.



Figura 4 – *Talvez eu me despeça*

A encenação formata uma linguagem por meio da qual o compartilhamento com o outro ocorre com o encontro dos corpos. Se as roupas aparecem como bombas ou como crianças, de acordo com o que a atriz comenta em outro momento, isso é evocado pelas técnicas corporais utilizadas pela atriz. Bia nos diz (e vemos no vídeo da peça) que ela nina as roupas, mas só percebemos ali que a roupa é criança com o gesto de ela segurar as vestimentas pelos braços, pela música balbuciada, pelo o olhar maternal. Se ela joga as roupas, corre, se assusta, grita, os seus gestos apontam para essa outra dimensão da roupa – serem bombas. Se ela se afoga nas roupas e a luz do teatro se torna mais fraca, ela some no mar e não vemos movimento. Portanto, ela incorpora gestos compartilhados por nós, pois a vida pessoal admite formas sociais de existência, formas compartilhadas. O mar que ela

chama está presente no vídeo e, em sua encenação, as roupas se fazem ondas, e ela se afoga em meio às roupas, que, por sua vez, se ligam à sua história pessoal, marcada pela dor da morte da amiga.

Naquele momento, logo após o assassinato de sua amiga, Bia se sentia prostrada, acumulando roupas para serem lavadas, apontando para um mar de roupas que a sufocavam. *Tem um texto do Shakespeare no meio, que é a Ofélia do Hamlet que... o Hamlet permeia um pouco esse espetáculo*"; *“Não demorou para que suas roupas, pesadas pelas águas que a encharcaram arrastassem a infortunada do seu canto suave pra morte no lodo”*; *“Esse momento do afogamento da Ofélia nas roupas tem vários significados, tem essas roupas que eu não lavei, porque eu tava no luto então elas me sufocaram porque elas se acumularam, tem a personagem Ofélia que tanto eu quanto a Ciça fizemos no teatro”*.



Figura 5 - *Ophelia*, John Everett Millais

Além da simbologia, há também apropriação de um repertório teatral que, por sua vez, apontam um repertório visual que rege a experiência do ver, tanto de quem assiste quanto o de quem vê a peça. Isso se torna perceptível devido a um compartilhamento cultural, onde há um processo semiótico no qual a linguagem aponta para uma apropriação de formas fora da sua forma, onde há, portanto o desenvolvimento de imaginários e da imaginação. *A tela-roupa* se misturava àquelas espalhadas no espaço cênico: enquanto a roupa admitia o seu devir corporal

na tela, a roupa enquanto mar se transforma em *roupa-tela*, admitindo uma imagem que não é a sua “de natureza”, tornando-se outra imagem: o mar fora do mar, o mar visto pelas roupas; a criança que não é criança, a guerra e a bomba que não são a guerra e a bomba; Ciça, enquanto a personagem Ofélia, que não é Ciça, mas que se presentifica em mimeses corporais apropriadas por Bia em sua encenação.

Essas convenções representativas incorporadas por nós operam de maneira a ordenar o aparecimento dos fenômenos, naturalizando e subtraindo problematizações da hegemonia de certas formas de ação e comportamento. (ABRIL, 2013, p. 30). Tanto é que sua fala a respeito das roupas que veste era justamente dando uma ordem, encobrendo expressões de poder, mas que, no caso da peça, é determinante para se criar uma identificação do público. “*Esse casaquinho é uma roupa meio tô em casa*”. “*Essa joelheira aqui a gente comprou, que é uma coisa meio da guerra assim.*”; “*E tem que ser uma roupa... tem que ser uma roupa de festa pois você está dando uma festa de despedida, você tá convidando as pessoas, tem que estar arrumadinha, então vamos fazer um cabelo mais arrumadinho, você tá com o cabelo preso, você meio que se preparou, mas você tá em casa também e você tá com uma roupa meio improvisada de tipo assim, eu tô em casa, então não podia ser uma coisa arrumadona*”; “*Você vai com um sobretudo e, depois, você vai tirando as suas roupas, tirando a armadura*”.

A roupa, aqui nesse caso, nos aparece em sua forma mais comum ou como modo de se adequar ao mundo social e de aparecer ao outro. Os códigos sociais de vestimenta apontam para uma vivência na qual a festa e a casa operam indicando a maneira como nos vestimos, que não é aquela de eventos e instituições, em que determinados trajes são obrigatórios. Indicam uma certa uniformização e padronização de conduta no cotidiano, apontando para a vestimenta enquanto instrumento que molda o corpo tornando-o símbolo de poderes e saberes, conformando-o dentro de um sistema pré-estabelecido de normas e condutas já interiorizadas por nós. Nesse sentido, os diferentes tipos de indumentária e o cabelo apontam uma operação de uniformização, o uso determinado para uma determinada situação.

O vestido que Bia veste, dessa forma, incorporado à festa, aponta para seu uso “de festa descontraída”, mas, na experiência de Bia, ele adquire, para a atriz e para a pesquisa, outro sentido que não somente esse da codificação social. A figurinista havia pedido a Bia que ela vestisse uma roupa da Ciça. Logo após desligar o gravador, durante a conversa, Bia me contou que ela havia pedido que toda a equipe lesse *O casaco de Marx*, livro que se tornou nosso ponto de partida para a pesquisa. Bia foi à casa da mãe de Ciça e procuraram por roupas dela, que era uma mulher muito pequena e Bia, bem alta, acreditava que nada encontrariam.

“Aí experimentamos um tanto de coisa e nada tinha a ver. Aí veio uma camisola, essa camisola que eu brinco nessa mimese, pérola, cor de pele, que é muito legal que a gente introduziu também, que era da Ciça, mas que não virou o meu figurino. Aí nada. Aí teve uma hora que ela falou assim: ‘Ah, vem cá que eu tenho umas roupas aqui, minhas, que eu tô querendo dar’. Aí ela falou assim: olha aqui esse vestido aqui da Ciça, vê se esse aqui fica bom. Eu pus o vestido e cantou! O vestido serviu assim. E, na hora que eu pus esse vestido, eu comecei a chorar, eu chorava que nem um bebê. Nossa, o que que é isso! E eu fiquei olhando, eu lembrava do vestido . Já tinha visto ela com ele várias vezes, tem foto dela com vestido e tal. Aí eu falei: nossa, que sensação estranha, aquele vestido, quando eu pus, tinha o corpo dela. Eu sentia que ele tinha o corpo dela. No sentido de que ela tinha um pouco menos de peito, menos de costas, então aqui ele ficava mais justo. Aqui, ele era mais justo pra mim e eu lembrava dele ser mais largo pra ela, mas ela usou num momento que ela tava bem fortona e, também, por isso serviu, eu acho. Porque ela era bem magrinha, bem miúda. Mas era uma época que ela tava bem fortona, que começou a fazer exercício, ficou toda musculosa e tal, então ela usou esse vestido e ele ficava menor pra mim, ela era muito menor do que eu. Ela devia ter 1 m 54, 1 m 58, sei lá, e eu sou 20 cm maior do que ela. Olha que interessante, durante o processo, ele começou a ser mais meu, fui me apropriando, mas o corpo era dela. Realmente aquilo que a Ana falou foi muito importante, eu vesti aquele corpo que não era meu pra eu ter uma sensação não minha também”.

Assim como Peter sentiu seu amigo, Bia sentiu sua amiga. A presença ausente dos corpos tomou conta daquelas indumentárias e foi percebida pelos outros corpos que as habitavam. Objetos do mundo, mas não colados aos corpos que se foram, mas colocados nos corpos de quem ficou e de quem percebeu sensivelmente a presença do outro. Aqui se torna latente e materialmente visível o que ela convoca anteriormente, ela está vestida da lembrança da amiga, ela está vestida por essa peça que realmente pertenceu à amiga e deixou rastros e traços da sua presença.

A roupa fora do corpo, como objeto, é objeto do mundo, mas, quando investida de memória, também se torna imagem para ser apropriada, mesmo que fora do corpo de quem a veste. Essa vestimenta, assim, admite imagens que não são aquelas produzidas pelo corpo vestido, mas uma imagem que acolhe e conforma uma memória. Esse é caso de roupas expostas no espaço do museu, como as roupas de Frida Kahlo⁸, que dão a ver o uso das

⁸ A exposição *Las apariencias engañan: los vestidos de Frida Kahlo* apresenta as emblemáticas roupas da artista no museu que está localizado onde era sua casa. <http://www.museofridakahlo.org.mx/esp/1/exposiciones-temporales/actual>

vestimentas como maneiras de se criar não só empoderamento da mulher, mas também a memória dos tecidos, bordados e cores do México. Ou mesmo as esculturas vestidas por roupas de estilo vitoriano, mas com estampas africanas criadas por Yinka Shonibare,⁹ cujos tecidos com motivos africanos são produzidos na Holanda e vendidos nas feiras de Londres. Por meio das esculturas, percebemos a cultura como construção e o colonialismo como imperativo. Assim como essas roupas expostas em museus, vislumbramos, nesse vestido de bolinhas, a roupa capaz de comportar uma memória, seja por meio de uma narrativa, seja por meio de uma percepção que se dá a partir de elementos sensoriais. Nesse caso, o vestido talvez apareça como fetiche, em seu uso antropológico, dado que um objeto é capaz de transportar uma vida que não é a do vivente. Retomando Simmel, Coccia aponta que o ornamento e, portanto, a indumentária, é uma forma em que elementos psíquicos e corpóreos se misturam, e Stallybrass, em sua crítica à apropriação do termo por Marx, se refere a esse conceito a partir “da mágica pela qual outras tribos (e quem sabe até mesmo nós próprios) habitam e são habitadas por aquilo que elas tocam e amam” (STALLYBRASS, p. 15).

A ausência do corpo, configurada pelo tamanho do corpo da amiga morta, formatou uma imagem da amiga. A diferença de tamanho da peça – P, M ou G – não importa. O que importa é a presença invisível desse corpo. Pelo fato de que Bia diz que o vestido cantou, evidencia-se uma percepção de ordem mais estética do que cognitiva, de ordem mais sensorial do que racional, pois a música e, por consequência, o canto fazem parte da nossa experiência sensível. Apesar de o uso das palavras ser algo da ordem do sentido sensato, suas palavras traziam como marca, naquele momento, essa intensidade, algo da ordem da relação do corpo com o mundo, porque os fenômenos de presença “surgem porque estão necessariamente rodeados de, embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 135).

No entanto, como algo da ordem da memória pode vir a tornar-se algo da presença? Nesse momento do canto, ela veste não só o vestido, ela veste uma “espécie de repositório de fenômenos vividos e organizados em valores que estruturam o indivíduo” (DUARTE, 2014, p. 45) A imersão de seu corpo no mundo da amiga – a mãe, com os objetos materiais, a desilusão por não encontrar o vestido ideal para compor a peça – criou uma ambiência, uma atmosfera, que possibilitou esse momento epifânico do encontro com esse vestido. Esse vestido, que foi nosso motivador, talvez tenha funcionado como efetivação de uma reverberação dos afetos que tocavam seu corpo, como se sua experiência sensível tivesse sido

⁹ <http://www.yinkashonibare.com/home/>

direcionada, mesmo que de forma fragmentária e não intencional, de suas vivências. Esse momento ainda reverbera, ainda canta, ainda criam formas que ecoam no corpo da atriz.

4. Vítima sentimental da moda

Batista foi nosso primeiro interlocutor. Éramos vizinhos e, em uma sexta-feira à noite, logo após ele voltar do trabalho, pedi para conversarmos sobre algumas peças de roupa. Durante a nossa conversa, ele comenta três: uma camiseta da banda *Mukeka di Rato*, um casaquinho infantil, que sua mãe guardou e o presenteou quando tinha cerca de 20 anos, e uma jaqueta que foi bastante usada também nessa idade. Já havíamos conversado, em outro momento, acerca da camiseta da banda de rock; as outras peças surgiram naquela sexta-feira. Nesse dia, nossa conversa não fluiu muito bem, apesar de termos conversado sobre três peças. O resultado apontou para um material que não dava subsídios suficientes para a escrita do atual ensaio.



Figura 6 – Batista e sua camiseta

Batista trabalha durante o dia na empresa da família e, durante a noite e finais de semana, se dedica às histórias em quadrinhos. Assim, pedi a ele que escrevesse e desenhasse um quadrinho para compor a dissertação falando da sua relação com aquela camiseta.

Em alguns momentos desse capítulo retomaremos a conversa, mas ele será mais fortemente ancorado na história em quadrinhos (HQ) da camiseta. A conversa e as outras peças devem ser retomadas quando se fizer interessante vinculá-las à sua experiência pessoal. Incorporamos tanto as falas do quadrinho como as de nossa conversa ao texto; assim, elas se apresentarão em itálico e acompanhadas de aspas simples.

A HQ criada para nossa dissertação é preta e branca, sua leitura se dá da esquerda para a direita e de cima para baixo. Os traços dos desenhos são bem simples, porém, acompanhados de seu texto, se tornam bastante expressivos. Sua estrutura episódica e sintética configura sua relação já consolidada com o público leitor, na qual há uma “valorização do sentido abreviado dos eventos narrados e das economias actanciais próprias da comicidade, assim como de um ‘mundo de ações’ calcado em situações ordinárias e mecânicas da vida comum” (PICADO, 2015, p. 39). O título escolhido “*Vítima Sentimental da Moda*” é bastante emblemático para nossa dissertação e aponta para a sua elaboração de nossa pesquisa. Como é caro à sua personalidade, sempre em nossas conversas, havia certa zombaria a respeito da dissertação, tratando-a como algo de pouca importância para o mundo acadêmico e para a vida em geral. Ele parece atribuir à roupa um viés relativamente fútil e sem importância. Percebendo a moda enquanto algo que faz dos consumidores suas vítimas, ele aponta para um título que poderia estar estampado nas páginas policiais de um jornal, como se a moda tivesse feito mais uma pessoa de vítima de um crime, um crime sentimental, passional.

A moda é o uso passageiro de alguma ornamentação no corpo. Determinada peça de roupa, cor, corte, o sapato, a maquiagem em uma época podem conformar gostos adquiridos pelos indivíduos a partir de fluxos de tendências, influências, demandas do usuário e do fabricante. Admitimos, porém, maior complexidade quando a pensamos por meio de sua vertente dada pelo substantivo masculino: modo. Este diz da forma pela qual experimentamos o mundo em sua cotidianidade, em sua relação com espaço e com o tempo, seja por meio da roupa, dos costumes, dos *hobbies*, da comida e dos gestos. Assim, a moda inscreve nos corpos suas temporalidades e as formas pelas quais experimentamos o mundo que habitamos e que nos habita. A vestimenta produz uma escrita de si que textualiza o nosso corpo e participa das nossas relações com o mundo. Ela é, pois, uma mediação visual que possui, como potência, a criação de narrativas que inscrevem e escrevem o mundo ao nosso redor.

Seu título assinala uma passividade e nos faz, ainda, referenciar o já clássico jargão das pessoas que trabalham com moda, a *fashion victim*, termo cunhado por Oscar de La Renta para dizer de uma pessoa que segue tendências, que compra uma roupa nova pelo simples fato de comprar algo novo e “ficar na moda”, incorporando diversas peças disponíveis em seu guarda-roupa sem se preocupar se aquela peça tem durabilidade ou se combina ou não com seu corpo ou seu estilo. É intrínseca a essa expressão a maneira pela qual o mercado da moda inscreve seus poderes e, conseqüentemente, sua forma de instrumentalização do corpo, frente ao fluxo de influências que são determinados pelo capital, seja pelos materiais que se tem disponível, pelo que as grandes marcas criam ou pelo preço das indumentárias nas grandes lojas de departamento. Dizendo da forma como consumimos e como somos incitados à consumir. Em uma perspectiva puramente mercadológica, as leis do mercado e da aparência regem o nosso vestir e a forma como nos mostramos ao mundo, percebendo-se um capricho marcado pela forma com que somos subtraídos de nossa singularidade. Tal abordagem da moda demonstra uma forma de experimentarmos o mundo que comporta uma padronização imposta pelo que se tem disponível nas lojas, pelo que é produzido, pelo fluxo de tendências, atendendo, ainda, à temporalidade da moda, que é determinada pelas coleções sazonais: primavera/verão e outono/inverno e seus desdobramentos em diversas outras microcoleções que acolhem às leis da novidade.

Entretanto, o uso de uma roupa, seja ela comprada, ganhada, trocada, de lojas *fast-fashion*, costuradas pela costureira, passada de pais para filhos, nova, velha, demonstra o modo como nos apropriamos de elementos do mundo ao redor, ou seja, para a forma como colhemos elementos do mundo para constituir nossa experiência, seja ela singular ou padronizada. A relação instituída pelo mercado, que subtrairia nossa singularidade, pode admitir outro viés, pois tudo depende do movimento que se faz com o que se tem disponível: a singularidade não é necessariamente desvinculada do mercado. Nada destitui uma *fashion victim* de ter uma experiência que a singulariza. Assim, podem ocorrer, concomitantemente, experiências sobrepostas, nas quais, por um lado, o mercado puxa para uma padronização e, por outro, a experiência singular puxa para a singularização. São dimensões não opostas, que podem se sobrepor.

Porém, não é a relação do mercado nos instiga, apesar da urgência em investigá-la. Nosso interesse reside na maneira como as pessoas comuns se apropriam do mundo e se mostram a ele, em que medida uma relação sensível com a roupa conforma textualidades visuais se dá na e pela experiência. Se somos os animais que aprendemos a nos vestir (COCCIA), o vestir não é só o que o mercado impõe, ele o é também. Nesse sentido, o título

“*Vítima Sentimental da Moda*” se encaixa quase que perfeitamente à nossa pesquisa, mas deixa algumas arestas. Há, sim, uma dimensão afetiva forte, sentimental; no entanto, não a relegamos à passividade, ela é ativa na construção das experiências ancoradas no uso da indumentária. Insistimos na ideia de que nos aproveitamos do mundo que nos circunda para vivermos, para vestirmos e compormos nossas experiências, sejam elas de qual natureza for.

Batista ganhou a camiseta e a usou tanto que quase se tornou um uniforme, como apontado no trecho a seguir: “*E ela tá assim, tá podre o tecido e... eu já fui a um show uma vez, que eu não vou lembrar de quem era, aí o Thiago Pereira, que é jornalista, de música da cidade, na época, ele tava no Alto Falante. Ele passou por mim e falou assim: ‘Batista e sua indefectível camisa do Mukeka di Rato’*”. Ela fica em seu guarda-roupa, juntamente com outras peças, e hoje não é mais usada. Foi passada pelos corpos de dois amigos de adolescência. Primeiro o de Bruno, depois o de Robinho e, finalmente, o de Batista. Ela está esgarçada, possui vários furos e sua cor já não é mais branca. De tanto que circulou, se tornou amarelada. Ele diz que ela é uma “*memoráblia do rock*”, quase como um artigo de museu que guarda os traços de sua experiência e que se tornou dotada de significações tanto para si, quanto para quem gosta daquela banda, quanto para pessoas que o viram vestindo-a.

Toda a HQ é perpassada por sua experiência de vida desde os seus 16 anos, passando pelos 21 e finalizando em um tempo indeterminado. Alinhando a adolescência, a música e a amizade, conformando diferentes dimensões que se juntam compondo a experiência em um circuito que cria “uma ponte de contínua inter-relação entre o indivíduo e o grupo social” (DUARTE, 2014, p. 54), ele retoma linearmente os fatos ocorridos em sua vida e busca, mediado pela camiseta, criar uma narrativa daquele período, quase como que compondo um retrato de uma época de uma determinada figura. Essa camiseta aparece pontualmente na HQ e acaba por se desdobrar materialmente e imaterialmente. O norteador de sua criação se ligou a duas outras camisetas da banda que foram adquiridas nesse período, mas que não conservam sua integridade. Assim, elas se tornaram *patches*¹⁰, que se costuraram a outras indumentárias.

A narrativa se inicia quando ele foi passar férias na casa de seu primo Wilson em Campo Grande, Cariacica, no Espírito Santo. Já no primeiro quadrinho, para criar uma ambientação da cidade, o quadrinista mostra um jovem que, com mochilas nas costas, se surpreende com o local, voltando seu olhar para a cidade, mirando urubus e lojas de discos. O bairro é apresentado com o desenho de um posto de gasolina, um churrasco e menores de

¹⁰ Nesse caso indicado pelo texto, *patch*, em inglês significa remendo ou retalho, é feito a partir do corte de uma peça de roupa e costurado em outra peça e usualmente é associado aos *punks*. *Patch* também pode dizer de emblemas que compõem símbolos das forças armadas e policiais, e ainda é utilizado por motociclistas como uma forma de identificação de seus grupos.

idade bebendo. Aponta, também, para “*uma difícil figura de linguagem: um aprazível bairro do município onde há mais selvagens por metros quadrados do que metros*”. Esse conjunto de elementos verbo-visuais apresentados nos dois primeiros quadrinhos nos dá possibilidade de vislumbrar a atmosfera que rege todo o quadrinho e que conformou sua experiência, indicando, ainda, sua comicidade e deboche.

Em uma série de vivências que conformaram esse período de sua juventude, emergem intensidades afetivas em que tudo o que o envolve, seja shows de rock, menores bebendo, cigarros, comidas “*de guerrilha*”, maconha e festas, faz com que aquela simples camiseta de rock seja apenas um elemento material que foi capaz de mediar lembranças relacionadas àquela época. O seu vestir conforma apenas um dos aspectos materiais que fizeram com que ele se adentrasse em um novo mundo e que se torna materialmente visível e sensível com sua narrativa em quadrinhos.

Batista, em sua HQ, parece fazer um movimento semelhante ao de Kathleen Stuart, que, nos seus trabalhos *Ordinary Affects* (2007), *Atmospheric Attunements* (2011) e *Worldling Refrains* (2010), vai tecendo narrativas nas quais ela apresenta aspectos de certa forma banais que conformam afetos compartilhados, nos quais ações, aspectos materiais, uma nova vivência, a experiência de ter um filho ou de se ter câncer fazem com que novos mundos apareçam, fazendo que nossos corpos sintam essa emergência. Em “*Vítima Sentimental da Moda*”, os elementos verbo-visuais criam algo que se deu na sua vida, mas que se pretende tornar vivo e expressivo em seu quadrinho. Assim, aqueles aspectos visuais propostos logo no início do quadrinho, como exposto anteriormente, nos fornecem essa dimensão sensível, que é sempre reiterada, ao longo da HQ, em que toda uma vivência debochada, contrária a uma moral cristã e vinculada à juventude, se torna perceptível, conformando ecos atmosféricos que regem sua experiência temporal e espacial daquela época, mas, ao mesmo tempo, conformam o espaço-tempo do quadrinho. Kathleen, por sua vez, em uma tentativa de criar plasticidade ou densidade de composições da experiência (pensando que esses afetos não residem no sujeito, mas sim em uma dimensão pré-individual) busca algo da experiência sensível em seu texto para dar conta de uma dimensão não categorizada e não codificada, na qual o que importa é a percepção de que algo está acontecendo, de algo está surgindo no fluxo composto de diversas materialidades que poderiam conformar “sensações” coletivas.

Porém, Batista não é um acadêmico como Stuart, não desenha para tornar palpável e interessante uma percepção da emergência de afetos coletivos. Contudo, ao mesmo tempo, ele o faz usando estratégias humorísticas. Sua vida é um repositório em que se colhem experiências pessoais e coletivas para dar conta da sua relação “*sentimental*”, afetiva, com

sua camiseta. Tal relação é tão forte que faz com que ele ainda a guarde do armário e que sinta vontade de colocá-la na parede como um quadro, mantendo a sua integridade. *‘Ela (...) é tipo um disco de vinil, é uma camisa dessa do Mukeka de Rato. Talvez, um dia eu até bote ela em uma moldura, dentro de um vidro’.*

Ele se detém no humor, de forma a criar uma experiência engraçada com aquilo que está figurado. Como já apontado em uma de suas tirinhas postadas em seu perfil do *instagram*,¹¹ ele não quer que suas tirinhas sejam boas, ele pretende que elas sejam engraçadas. Fazer com que as pessoas riam passa também pela conformação desse eco atmosférico que rege o quadrinho, ou por esse espaço de florescimento que se configurou aos 16 anos quando foi passar férias com seu primo. Entretanto, esse humor pode causar efeito contrário, pois suas referências pessoais passam pelo uso da maconha, pela homossexualidade, pela bebida e podem causar certo estranhamento ou aversão aos mais conservadores.

Sua construção narrativa é pontuada pelo olhar do personagem, juntamente com seus gestos, que dão a ver uma dimensão afetiva bastante explícita. Mesmo que os olhos estejam desenhados sempre de forma muito semelhante, ele faz com que direcionem a leitura do espectador, de maneira a mostrar algo de sua relação sensível com a experiência detalhada em cada um dos quadrinhos. No terceiro quadrinho, ele apresenta quem viriam a se tornar seus amigos. Na fala de seu primo, ele diz: *“Rapaz, você vai conhecer o Bruno. O cara que tem mais CDs da galera”*. Ele parte então da cidade, da apresentação dos amigos e da capa do CD *Gaiola* da banda que ele tanto gostava, reproduzida no quarto quadrinho. Os olhos com traços remontando a veias de sangue e com o auxílio da palavra *“ódio”* escrita logo ao lado e, também, ao mesmo tempo, escrito *“paixão eterna”*, ao apontar que *“não acreditava que um disco fosse tão punk, engraçado, raivoso e pop como o Gaiola”*.

“E os meninos iam em shows todos fins de semana. Tinham CDs, adesivos e aquela maravilhosa camiseta”. Segue esse texto juntamente com parte da camiseta estampada na parte inferior do quadrinho. Porém, a camiseta era de Bruno. Ele então olha para Bruno vestido com ela e com a frase de pensamento: *“Que camiseta foda”*. No entanto, era muito difícil encontrá-la. De volta a Belo Horizonte, *“com aquela música incrível na cabeça”* e com o pensamento na camiseta, seus olhos desejosos, nos quais desenhos de blusas se faziam de pupilas e um *“desejo frustrado”*.

¹¹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BC8LRX-GxkW/>>.

Seguindo adiante, seus amigos capixabas retribuem a visita regada à cerveja, jurubeba, cigarros, pizza e shows de rock e mais uma vez uma camiseta, porém outra, que estava na banquinha de *merchand*. “Linda, única, Eu não tinha grana, mas parece que a sorte sorria para mim”. Maicon comprou-a e resolveu dar a um amigo muito especial: Wilson. Batista é desenhado sem falas, olhos simples, mas com uma boca retratada apenas com um risco horizontal, e tracinhos saindo de sua cabeça, enquanto Wilson e Maicon são toscamente desenhados com bocas abertas, sorridentes. “Os anos passaram e minha amizade por estes simpáticos malucos aumentava”. Em seu aniversário de 21 anos, parte dos amigos vieram a Belo Horizonte. Dessa vez, a primeira camiseta cobria o corpo de Robinho, e Batista é retratado com os olhos voltados para a blusa e bigode pensava: “Aquele camisa. Ela já não tinha o viço, o tecido tinha relaxado, mas ela era linda demais”. Nesse aniversário, “muito louco”, juntou turma da faculdade, família, amigos e a comunidade gay ursa¹². “Sem pudor. Classe demais”. Nesse dia, Wilson e sua prima Lu engravidaram.

Meses depois, Igor havia nascido, Batista retornou ao Espírito Santo e aparecia “comendo todo o camarão do mundo” e Robinho deu a ele aquela camiseta, em comemoração, bebeu “como um capixaba”, aparecia com seus olhos tortos. Acordou “como um evangélico”, enrolado em seu ‘manto sagrado’.

Sentia-se ‘o mais bem vestido da cidade’, vestindo aquela camiseta e um óculos escuros, onde era chamado de senhor, fazendo com que Antônio Fagundes se interessasse por ele. Em retribuição à maconha oferecida à Animal, ele ganha um CD e outra camiseta do *Mukeka di Rato*, desta vez estampada com o Níquel Náusea, um rato de esgoto, personagem criado pelo quadrinista Fernando Gonsales. Agora, ele “andava bem vestido pelo menos dois dias na semana”. Aquela camiseta que Wilson ganhou tinha ficado grande nele, então ele a cortou, Batista fez o mesmo com a sua. Porém, os dois não foram bem sucedidos, então Batista cortou a estampa e a costurou em um agasalho. Wilson também o fez e costurou em uma calça jeans, mas, em seguida a deu a Batista, que a costurou em uma camiseta. “Mas num legítimo golpe da vida imitando a arte, minha mãe falou: Isso tá muito mal costurado, me dá aqui pra eu fazer. E então, ‘mamãe costurou meu patch¹³’, mas mais que isso, ela bordou meu patch. De forma que eu passei a arrancar suspiros na rua: Uau”, dizia um personagem no canto esquerdo do quadrinho, “não acredito”, dizia outro, no canto direito. Por fim, seus

¹² Comunidade gay ursa diz respeito à um grupo estético que conforma uma subcultura da comunidade gay masculina na qual homens com corpos peludos e barba conformam coletivos de identificação. Se contrapondo à ideal de beleza difundido pela comunidade gay (magros, musculosos e sem pelos).

¹³ Referência à música *Mamãe costura meus patches* da banda Merda que possui dois integrantes do *Mukeka di Rato*

últimos três quadrinhos apresentam sequencialmente: “*um agasalho do Mukeka*”, “*uma camisa bordada do Mukeka*” e, finalmente “*o manto sagrado*”, ainda finalizando com um desenho dele se casando com a camisa original do Bruno e seu companheiro ou companheira, não conseguimos distinguir, dizendo baixinho “*Não acredito que você vai se casar com essa camisa*”, e Batista respondendo: “*Por que?*”.

Batista, ao se valer de instrumentação verbo-visual, é capaz de compartilhar suas experiências particulares, fazer com que algo da ordem da intimidade se edifique em algo a ser compartilhado. Cenas com os olhos, identificadas anteriormente, juntamente com as bocas, textos, recursos gráficos e textuais, nos apresentam a maneira com que algo que é da ordem do *pathos* se transmuta em um texto verbo-visual a ser observado pelos espectadores, apontando para uma apropriação sensível da afetividade, tornando uma experiência pessoal e ordinária em algo partilhável. Desenhando e escrevendo, ele colhe o que vivenciou e multiplica, fazendo com que a forma, que se configurou em um espaço mediado, no ser do sensível, nas palavras de Emanuele Coccia, exista em outros lugares que não aqueles mediados por sua mente. Se, como aponta Coccia, a imagem, o ser do sensível é uma forma de vinculação entre a alma e o corpo, é passível de se admitir que o afeto também ocupa esse espaço sensível. Dessa maneira, nos resta investigar em que medida algo que toca o nosso corpo se torna capaz de nos vincular à objetos materiais que nos circundam.

Apesar de Coccia reivindicar outro lugar para o sensível, torna-se possível observar que, para um ser humano se apropriar de algo, é necessário que a mente lhe sirva como intermediadora para suas criações e apropriações. De outra forma, a existência especial do ser do sensível nos humanos pode ser compartilhada pela sua capacidade intelectual, pelo encontro entre a sentido sensível e o sentido sensato, nos termos de Jean Luc Nancy. É possível que algo de ordem sensível reverbere em seu corpo fazendo com que ele elabore sua experiência criando formas “espirituais” de existência. Ainda assim, não só pela capacidade intelectual mediada pela mente, o ser humano cria também inconscientemente maneiras de se relacionar com o mundo ao seu redor, adequando-se sensivelmente ao que o encontro demanda.

Se o afeto toca “invisivelmente” o nosso corpo, a roupa o toca materialmente. É justamente nesse “tocar” que elas se encontram. Enquanto o afeto é intensidade que nos faz agir ou não, a roupa vestida ou investida de algum tipo de relação é a própria ação do sujeito, se mostrando ao mundo, se tornando textualidade visual, imagem, mediação. Entretanto, convém expor que essa relação caminha em tensão, pois, se o vestir comporta um mostrar ao outro, o afeto é ligado ao singular. É como se houvesse um cabo de guerra, sempre em tensão:

de um lado, o vestir uma roupa, de outro, o afeto pessoal e, em conjunto a experiência, ligando o que há de pessoal ao que há de compartilhado, não importando a ordem da equação.

Nosso conceito de experiência aqui é tomado emprestado de Eduardo Duarte, que busca em duas tradições, que em um primeiro momento se apresentam como dicotômicas, mas são complementares. Se, por um lado, existe uma herança filosófica e psicanalítica na qual a experiência constitui o sujeito e é como se ela fosse um repertório de vivências e de memórias que são articuladas no presente, na cotidianidade do sujeito, por outro lado, há a herança pragmatista, que possibilita pensar a experiência no contato entre o sujeito e o ambiente que o circunda. Precedendo o encontro, essa herança é pré-individual e acontece a todos os seres que habitam o mundo. Se a herança filosófica convoca diretamente a subjetividade, a pragmatista convoca o corpo social e o entrelaçamento entre essas duas perspectivas nos possibilita criar um elo entre o indivíduo e a sociedade.

Porém, o caráter da experiência, que se encontra em dois pólos, não apresenta, de forma alguma, uma dicotomia, mas uma tentativa de se criar uma relação entre o que funda nossa subjetividade e o que faz com que nós nos vinculemos ao mundo, ao outro. A roupa em seu quadrinho, vinculada a uma determinada época, é passível de compor o entrelaçamento que Duarte propõe, vinculando sua subjetividade ao mundo, e os afetos enquanto algo pré-individual, mas que se conforma individualmente e mantém uma potência, fazendo o corpo agir. Ao mesmo tempo, isso torna possível a vinculação de Batista ao seu grupo de amigos, a um determinado grupo. A camiseta causou uma identificação e um desejo, e foi também um dos aspectos que configuraram a amizade com aqueles “*simpáticos malucos*”.

Considerando-se a amizade enquanto uma experiência que com-divide aqueles que são amigos, em que o próprio fato de existir é partilhado, há de se notar que esse gesto é uma condição própria da existência singular na qual o outro é parte fundante de sua própria existência. Pois “a amizade é a instância desse com-sentimento da existência do amigo no sentimento da existência própria” (AGAMBEN, 2009, p. 89). Existindo em uma esfera que é pré-individual, fazendo com que o individual se ligue ao coletivo. Porém, esse existir da amizade com os “*malucos*” só é possível pelo fato de compartilharem algo que se edificou em conjunto, no compartilhamento de vivências, ambiente, estilo de vida, gosto musical e idade.

A blusa e sua materialidade são mediadoras da sua criação artística e de nossa conversa. A partir dela, tornou-se possível a criação de uma narrativa que só se torna significativa pelo conjunto de afetos que envolve o corpo de Batista, mas que também existe em outra dimensão, que se ancora no gesto afetivo da amizade. Se, em um momento anterior, comentamos, a partir de Gagnebin (2014), que a pulsão de narrar faz com que estabeleçamos

uma relação comunicativa com algo que não é dotado de linguagem, aqui talvez a equação ocorra em outro sentido, em que Batista só foi capaz de estabelecer uma relação comunicativa com a roupa por que ela além de ser “*foda*”, ela é algo na qual se imprimiram afetos e existências compartilhadas (tanto o compartilhamento da roupa com outros amigos como também o compartilhamento de afetividades).

A com-divisão da existência só é possível pelo compartilhamento de um mundo em comum, de outra forma, a experiência da amizade é condicionada pelo mundo ao redor. Sua experiência se insere em uma cultura do *rock*, recheada de experiências pessoais e juvenis, principalmente de um estilo de vida regado por álcool, maconha e cigarros. Talvez seja uma vítima do mercado do rock vinculada a uma cultura de consumo,¹⁴ mas que pretende ser vinculada à subcultura do *hardcore*. No *release* do *Mukeka di Rato*, eles dizem que pretendem destruir o mundo, pois salvá-lo fica por conta dos bons-samaritanos do marketing. Afirmam-se como uma vertente do *hardcore* que não calça coturno nem tem camisa xadrez e franja, mas chinelo de dedos com um palito de dente no canto da boca e que não se enquadram às regras preestabelecidas pelo *punk*, que mais se parecem com cartilhas das grandes corporações. Ora, fica claro nesse ponto um certo modo de vida adotado pela banda e pelos seus fãs. Mesmo que eles não se importem em estar na moda, a moda deles é baseada numa negação do *mainstream*, do que é tido como comum àqueles que gostam de *hardcore* e *punk*. Em sua negação de estilo, eles criam para si um estilo próprio.

Entretanto, por mais que esteja inserida em uma cultura, a experiência que Batista tem com sua camiseta não é codificada. Apesar de ela denotar um estilo de vida, de o identificar enquanto punk ou roqueiro, sua experiência tem um caráter singular, pois “a possibilidade das roupas despertarem uma experiência sensível não encontra sua condição suficiente na codificação imposta pela cultura. É necessário, mas não suficiente”, como aponta César Guimarães, em nosso exame de qualificação. Assim, quando pensamos a roupa enquanto

¹⁴ Como assinalado por Mike Featherstone (1995), estamos envolvidos em uma cultura do consumo, a qual se conecta com o modo como consumimos e vivemos a cotidianidade. Os bens materiais e imateriais se tornam comunicadores de subjetividades e suas lógicas internas operam com princípios do mercado, porém, com certa autonomia diante dele. No século XX, principalmente após a década de 1960, ocorreu a introdução de novas técnicas de produção, as quais, por sua vez, criaram uma diversidade de produtos buscando abarcar os diversos segmentos de consumo, possibilitando a criação de mercadorias variadas como, por exemplo, um objeto para um determinado grupo de pessoas. Disponibilizou-se, pois, uma maior diversidade de produtos materiais e imateriais e foi estabelecida uma escolha a ser feita pelo consumidor. Paralelamente a esse movimento, a estetização da vida cotidiana ou a transformação da vida em obra de arte corroboram o desejo cada vez maior de cada pessoa possuir um estilo de vida, em uma estilização do modo de viver e de consumir. Se antigamente o estilo de vida se baseava na tradição, ele vem, na contemporaneidade, atrelado à novidade e aos bens disponíveis no mercado. Junto a isso, uma preocupação com a individualidade surge. Então, roupas e outras vertentes expressivas como a comida, a participação em determinados eventos como shows de rock, visitas a museus, assistência a óperas e/ou a jogos de futebol passaram a fazer parte uma escolha pessoal a favor de uma individualização.

textualidade visual, deve-se atentar pelo fato de que uma simbologia não segue atrelada a uma experiência particularizada, mesmo que, para vivermos e aparecermos, é necessário que compartilhem certos significados, que nos farão ser parte do mundo e também fora dele.

Nesse sentido, quando apontamos para a identificação do quadrinista enquanto roqueiro, punk, ligado a uma subcultura do *hardcore* do Espírito Santo, isso cria uma diferenciação daqueles que frequentavam a cena *hardcore* de Belo Horizonte, e também daqueles que talvez frequentassem a cena de forró ou de música eletrônica. Essa inserção em uma determinada cultura não é o que particulariza sua experiência, apesar de acreditarmos que é só vivenciando uma determinada cultura é possível que algo nos toque e nos abrace sensivelmente, fazendo com que significantes, mesmo que dotados de significados compartilhados, reverberem em nosso corpo.

Em um momento anterior, dissemos que a potencialidade da roupa enquanto imagem se dá pelo seu caráter de “mostração”, no que se dá sob os olhos do outro. Nesse quadrinho e na nossa conversa, a roupa é mediadora de experiências que não se conectam necessariamente a um mostrar ao outro, mas que se constroem em uma relação mais complexa, na qual o mostrar e viver, ou o mostrar e o aparecer, estão ligados à uma dimensão da experiência de vida.

Assim, notamos que, na HQ, o mostrar ao outro, o caráter de exibição da roupa é admitido da forma mais simples e sincera, em que os olhares são desejosos, o olhar de Batista para a camiseta, pensando o quanto queria aquela camiseta, ou mesmo quando ele a ganha e se sente a pessoa mais bem-vestida, ele até incorpora óculos escuros, demonstrando um caráter especial do que é estar vestido com aquela camiseta. O desejo, que, talvez, seja o aspecto sensível mais incorporado pelas estratégias da propaganda, é marcante, o desejo pelo o que é do outro, mas por ser vinculado a uma experiência pessoal significativa, detém um caráter singularizante e subjetivo. A vítima da moda é uma vítima tocada pelas suas próprias experiências sensíveis, fabricadas no encontro de corpos que importam, que compõem a tessitura da sua vida e o repositório de imagens que regam sua imaginação e imaginário.

VITIMA SENTIMENTAL DA MODA

AOS 16 ANOS FUI DE FÉRIAS PARA CARIACICA, NO ESPÍRITO SANTO, MAIS PRECISAMENTE, CAMPO GRANDE.

SOVEM

UAV!

TOCA DO DISCO

RONCETTI

UM APRASÍVEL BAIQUEIRO DO MUNICÍPIO ONDE HÁ MAIS SELVAGENS POR M² DO QUE METROS*

CHUITASCO NO POSTO

MENORES DE 18 ANOS

*UMA DIFÍCIL FIGURA DE LINGUAGEM ESSA, EU SEI.

FUI FICAR NA CASA DO MEU PRIMO WILSON, E ACABEI CONHECENDO BRUNO, ROBINHO, JEAN WALMITE, ANIMAL, MAICOU E PRINCIPALMENTE...

RAPAZ, VOCÊ VAI CONHECER O BRUNO. O CARA QUE MAIS TEM CDs DA GAUETA!

O GAIOLA DO MUKKA DI RATO

Gaiola

Mukka di Rato

EU NÃO ACREDITAVA QUE UM DISCO FOSSE TÃO PUNK, ENGAÇADO, TRAIUOSO E ~POP~ COMO ELE.

MICKEY! NÃO GOSTA! É! VO-CÊ!

ÓDIO

PAIXÃO ETERNA.

E OS MENINOS IAM EM SHOWS TODOS FINS DE SEMANA. TINHA M. CD'S, ADESIVOS E AQUELA MARAVILHOSA CAMISETA.

NA VERDADE, A CAMISA ERA DO BRUNO. E MEUS OCHOS ENCHIAM DE VONTADE QUANDO EU VIA ELA. EAI MINEIRO? BOTA PRA TOCAR?

CLARO

QUE CAMISA FODA

ERA DIFÍCIL ENCONTRÁ-LA, E DURANTE MINHAS FÉRIAS NÃO TEVE SHOW DA BANDA

BOM DIA, BOTA BEBEZ?

MAS TEM 8 DIAS QUE BEBEMOS SEM PATATI

BOTA BEBEZ O NONO!

PODO PRA VÊ UM SHOW

VOLTEI PRA BELO HORIZONTE COM AQUELA MÚSICA INCRÍVEL NA CABEÇA.

NO TRÊSCELO

CUIDADO, ESTAMOS SEM VITÓRIA O AÍRÉ PAVÍDO, PRA TESSA

AQUELA CAMISA

E UM DESEJO FRUSTRADO...

ENTÃO, NUM FETUADO, ESSES AMIGOS TENTAVAM FAZER A VISITA.

QUEM É?

CHEGAMO POIZTA, VAMO TOMAR UMA! VAMO TOMBAR!

MAICOU, BRUNO, WILSON E TOBINHO CHEGARAM EM BH PTUM DOS TOOLÊS MAIS LEGAIS DA MINHA VIDA.

VOÇÊS VIETAM?

COMEÇOU COM UM PASSEIO NO PATIQUÊ, COM TOBINHO DE CUECAS.

É UM SHOTT!

ACHO QUE NÃO HEINT?

CONTINUOU COM DOIS ENGRADADOS DE BAVÁRIA.

CHEIO

ASISTES A SET? CHEIO.

NAQUELA ALTURA, SÓ TOBINHO E BRUNO TINHAM MAIS DE 18.

GATRAFAS DE JUTUBEBA, COMIDAS DE GUETZILHA, MAÇOS DE CARLTON...

WILSON VOMITOU TOMANDO ISSO

MAÇOS DE CARLTON EVENTUALMENTE SUBSTITUÍDOS POR DETERGENTE LIGHT

PIZZA SAZUANDO NOSSAS VITRAS

E UMA NOITE DE SHOWS RUINS NO MANTUZ, CASA DE SHOW FUNDAMENTAL DA CIDADE.

QUEBOSTA NEME! É SIM

TOTAL S... TEM CERVEZA

DE FATO LEMBTO QUE NENHUM SHOW EMPOLGOU, PENA.

CABE BRUNO? TEMANDO GOSTAR DO SHOW

MASA BANQUINHA DE MERCHAN NOS GUARDAVA UMA SUPTICESA.

OLHA UMA CAMISA DO MIKEKA!

LINDA! ÚNICA! EU NÃO TINHA A GMA NA MAS PATECE QUE A SORTE SOTTIA PRA MIM.

QUETDECA!

DOZE REAIS

MAICOU COMPROU A CAMISA!

VOU DAR UMA CAMISA PRA UM AMIGO MUITO ESPECIAL

EU, EU, EU, EU, EU

MAICOU

QUE SE NÃO FOSSE ELE ESSA VIAGEM NÃO ESTAVA ACONTECENDO.

EU, POTE FANOT, EU, EU, EU

WILSON!

POIZTA, SÉTUO!

OS ANOS PASSAVAM E MINHA AMIZADE POR ESTE SIMPÁTICOS MALUCOS AUMENTAVA.

ATÉ QUE AOS 21 ANOS RECEBI PARTE DA TUTIMA NA MINHA CASA PARA MEU ANIVERSÁRIO.

E A CAMISA AGOTTA ETCA DE ROBINHO, BRUNO HAVIA DADO DE PRESENTE.

ELA JÁ NÃO TINHA O VIÇO, O TECIDO TINHA RELAXADO, MAS ETCA LINDA DE MAIS.

ESSE FOI UM ANIVERSÁRIO MUITO LOUCO, JUNTEI TUTIMA DE FACULDADE COM FAMÍLIA, AMIGOS E A COMUNIDADE GAY UICSA SEM PUDOTZ. CLASSE DE MAIS!

TÃO CLASSE QUE NESTA FESTA WILSON E LU, OUTRA PÍCIMA, FICAVAM GRÁVIDOS.

MESES DEPOIS, IGOR HAVIA NASCIDO, E NUMA DAS MINHAS IDAS AO ESPÍRITO SANTO PATTÁ VISITÁ-LOS CAÍ NUMA FESTA.

ONDE PTTA MINHA SUPTILIZA TOTAL E ABSOLUTA, TOBINHO ME DEU A CAMISA PARA VOCÊ BRÓDETZ.

EU CONTIVE MINHAS CÁGITMAS, MAS NÃO A COMEMORAÇÃO, BEBI COMO UM CAPIXABA!

A CORDEI COMO UM EVANGÉLICO OBRIGADO SENHOR!

FELIZ... VIVET É MUITO BOM...

ENTROLADO NO MEU MANTO SAGRADO.

BEM, A CAMISA ETA MINHA, EU ERA O MAIS BEM VESTIDO DA CIDADE.

FULOS

POR AQUI SENHORA

MAS SOU UM CATIA DE SOETE E MINHA VIDA SÓ MELHORAVA.

ALIAS SENHORA, O ANTONIO FALUNDES DISSE QUE

COMER TITANAS COM VOCE.

COM UMA 25 gr. NA MACA, PATTA NOVAMENTE PATTA FÉTIAS CAPIXARAS.

MEGALIZE!

PATTA ESPÍRITO SANTO!

NESSA VIAGEM, ANIMAL, INTIMAD MAIS NOVO DE WALMITI JÁ ESTAVA FAZENDO METIDAS COMO ADULTO.

FOI VOCE QUE BOTOU FOGO NO SOPA?

FOI MÃE, PORQUE?

E BEM, QUEM SOU EU SE NÃO UM CATIA QUE QUER O MELHOR PATTA O MUNDO.

QUERIA FUMAR UM BECA...

CALMA MEU JOVEM.

SALVA DO OS JOVEM

FUIDO TLIMIT EM PAZ COM A CERTECA DE TETIL FEITO O CEITO, BOTATI OS MAIS NOVO NA MACONHA.

BAH... NUNCA... MASSE

VOCÊS PODEM ME CRITICAR, MAS VEJAM COMO DEUS É DEZ...

HE, HE... OBTUGADO POR FAZER MINHA OSTA MEU FILHO...

INDO EMBORA PTA TODOVIA TUA PTA VOLTAR PTA BH, PATIAMOS NO SINAL.

CAMPO GRANDE É FORA

EIS QUE ME APARECE UM SORRIDENTE ANIMAL.

MARCOS! ESPERA!

ELE TINA A CAMISA DO CORPO E ME DA JUNTO COM O CD DO MUKERA "ACABAR COM VOCE!"

PITA VOCE, UACEVA... SALVA DE ANTEM!

DELITANTE, ENTREI NO ÔNIBUS, SEM ACREDITAR NA VIDA.

DESENHO DO GONZALVES

→ NÃO ACREDITAVA

AGORA EU ANDAVA BEM VESTIDO PELO MENOS DOIS DIAS NA SEMANA.

ELE NEM OLHA PATTA MIM...



Figura 7 – Vítima Sentimental da Moda

5. Considerações Finais

Esta dissertação foi escrita com base em movimentos perceptivos, que se deram pela nossa experiência durante esses dois anos de estudos. Se, em um primeiro momento, existia um interesse nas figurações dos corpos, essa disposição, em alguns regimes de visualidade, não foi totalmente desfeita ao longo de nosso processo. As dimensões do corpo e da visualidade permaneceram, mas adquiriram outro viés. Tornou-se interessante investigar situações nas quais a roupa era capaz de mediar uma experiência sensível singular, na qual o que importava era o que tocava o corpo de uma pessoa ordinária, talvez uma necessidade de se criar um entre-lugar que abria possibilidades de experiência, de aparência pelo corpo que não aquelas idealizadas dos produtos midiáticos, mas que também não seriam vinculadas à uma experiência artística que se diz emancipadora frente às determinações impostas. Isso que chamamos de entre-lugar, contudo, não é necessariamente um entre, pois está presente em todas as experiências, sejam elas de qual natureza for. Nós colhemos do mundo diferentes maneiras e formas de experimentá-lo.

Toda a dissertação foi escrita em conjunto com as circunstâncias que mediavam a experiência da pesquisa, ela quase um relato autoetnográfico afetivo, inclusive a escolha pelas conversas. É possível se questionar por que não buscamos relatos de pessoas desconhecidas, se não faríamos uma chamada pela Internet convocando aqueles que poderiam se dispor a conversar. Isso até foi proposto, mas se esvaiu durante o processo. A escolha por Bia e Batista é aleatória, é pessoal, mas se levarmos em conta que uma experiência nunca é só pessoal, pois estamos imersos em um mundo coletivo, talvez isso justifique a nossa escolha: uma escolha mediada pelo afeto da pesquisadora por esses simpáticos interlocutores. Primeiramente, decidimos gravar em áudio as nossas conversas, mas do decorrer da pesquisa, percebemos que elas não nos dava subsídios potentes para a sua inscrição. Entretanto, por um “*golpe do destino*”, expressão emprestada de nosso interlocutor Batista, criações artísticas cresceram, fazendo com que as experiências particulares se misturassem aquelas que estariam figuradas na história em quadrinhos ou na peça.

Os capítulos metodológicos e teóricos foram escritos em primeiro lugar e sofreram poucos ajustamentos ao longo do processo de escrita dos ensaios, o que acaba por deixá-los, de certa forma, distantes dos ensaios empreendidos, mas não completamente: os ensaios foram escritos tendo em vista o que havia sido estudado e elaborado anteriormente, mas, ao escrevê-los, algumas outras perspectivas teóricas foram convocadas, como se percebe ao longo dos últimos capítulos. De forma alguma eles se contrapõem ao que já havia sido

discutido, mas o complementam, criando maior coesão. Essa inserção se torna permitida nesse gesto ensaístico que buscamos e compõe parte da heresia pretendida por ele. Os ensaios são curtos, pouco recheados de citações, porém, não inconsistentes teoricamente em suas formulações.

Ancorando nossa pesquisa em uma perspectiva estética da comunicação, foi possível percorrer nosso caminho teórico-metodológico, apontado uma metodologia afetiva que indicava o modo como conduziríamos nosso objeto de pesquisa e a forma como que a afetividade se apresentava nas narrativas, tanto aquelas elaboradas em cada qual regime de visualidade, como também as narrativas composta pelos relatos gravados. A escolha pelo viés do sensível tomado pela perspectiva de Hannah Arendt e de Emanuelle Coccia apontou para uma dimensão na qual o ser e o aparecer se coincidem. Para Arendt, nossa existência pressupõe espectadores que compartilham conosco o mundo; para Coccia, isso não é diferente, mas sua perspectiva aponta para um lugar especial para o sensível. O ser do sensível, que é confundido por Coccia como imagem, se aloca em um vazio ontológico, que não se situa nem no sujeito cognoscente nem naquilo com o que ele mantém uma relação. É justamente nessa relação que o sensível subsiste, quando algo se torna fenômeno a ser percebido por nossos órgãos sensoriais.

Abordamos uma perspectiva na qual a comunicação se dá não somente por via cognitiva, mas também com o que o nosso corpo é capaz de transmitir e mediar sem, necessariamente, ser pela via intelectual. É possível encontrar um sentido que não esteja vinculado ao sentido sensato, mas ao sentido sensível que pode ocorrer por meio de fluxos, por reverberações de sensível que nos chegam pelos nossos órgãos perceptivos. A roupa, então, enquanto mediadora de experiências, é passível de ser apreendida em um aspecto que toca o corpo de maneira a criar vínculos conosco mesmo e com aqueles que compartilham a existência conosco. Esses vínculos podem se dar na forma de sentido, de afeto, e podem se materializar em objetos, em coisas materiais que são capazes de receber uma imagem e se tornar mágico, dotado de energia potente.

Os afetos podem passar por essas experiências. Talvez eles compartilhem um espaço semelhante àquele ocupado pelo ser do sensível, se ele é uma força potente que nos dá potência para o agir e o não agir. Eles também são mediadores de experiências que compõem a nossa existência no mundo, conectado-se a uma cultura na qual estamos submersos.

Se existimos no nosso aparecer ao mundo, se levarmos em conta que o nosso vestir compõe uma textualidade que interage com aqueles que estão a nossa volta, fazendo com que nosso aparecer enquanto ser vestido nos liga ainda a processos culturais engendrados, que

dizem da maneira pela qual estamos submersos em um mundo já codificado, é possível vincularmos nossa experiência a uma cultura visual. Porém, ao mesmo tempo, em uma busca por uma experiência singular, o nosso vestir ao outro e para nós mesmos não encontra toda a sua potencialidade nos aspectos já codificados, visto que uma experiência sensível não depende necessariamente de uma vinculação à algo já pré-determinado. Entretanto, ainda podemos dizer que é com esses processos constituintes de nossa cultura que agimos, que experimentamos o que existe à nossa volta. Em um mundo codificado, a experiência pode ser ou não codificada, tudo depende da forma com que nos aproveitamos do sensível captado no encontro, da forma com que as coisas estão dispostas e disponíveis para que nosso corpo aproveite.

Retomando os ensaios, Bia criou uma peça em homenagem à sua amiga assassinada e, nesse espetáculo, percebemos uma potência da roupa, principalmente uma potência imagética, uma potência visual cujos desdobramentos teóricos foram abordados no ensaio. Se, a princípio, pensávamos em abordar a experiência de Bia com o vestido de Ciça, o capítulo se tornou algo direcionado à potencialidade imagética da roupa, que se transformava em tela de projeção, em bombas, em crianças, em Ciça e em Bia. Percebe-se que esse capítulo é fortemente ancorado na perspectiva visual que a roupa é capaz de proporcionar, seja ela vestida por um corpo, seja ela investida de relações. Apesar de a peça ter um apelo fortemente afetivo, pouco o abordamos, pois decidimos explorar algo que se deu na conversa e que foi elaborado em conjunto pelas idealizadoras e equipe. Talvez criando uma confusão entre o que foi elaborado simplesmente por Bia, o que foi elaborado pelos seus parceiros e, ainda, o que foi elaborado pela pesquisa em questão.

Já no ensaio sobre a história em quadrinhos e a conversa com Batista, buscamos um viés mais afetivo. Partindo do título que ele escolheu para a sua HQ, buscamos apreender a forma pela qual ele cria sua história, esquadrinhando suas lembranças e tentando perceber o aspecto “sentimental” que propõe em seu título (com foco em sua escolha pela palavra “vítima”). Buscando uma relação entre o afeto e a experiência, empreendemos uma escrita que pretendia entender em que medida a experiência com seus amigos de adolescência configurou uma relação afetiva com aquela camiseta e, ainda, em que medida o afeto se relaciona às experiências de sua juventude, em que viagens, álcool, maconha, ou seja, um estilo de vida vinculado à subcultura *punk* era o que o ligava a esses amigos, sendo também o que fez com que ele criasse um elo ancorado fortemente pela aparência da blusa. Ela era “foda” e era do *Mukeka di Rato*, mas, ao mesmo tempo, ela foi passada pelos corpos de vários amigos e pelo de Batista, criando um desejo dele por aquela vestimenta.

Apesar de nossa pesquisa querer ter uma dimensão singular, ela acabou tendo uma dimensão ampla, na qual o que é particular e o que é coletivo não puderam ser muito bem distinguidos, talvez pela escolha metodológica e teórica. A existência particular não pode ser tomada em uma dimensão única, é sempre em conjunto que o corpo individual cria formas de vinculação. Uma experiência singular não se faz puramente sozinha, ela necessita do ambiente que a envolve para torná-la significativa. Ao final de nossa investigação, percebeu-se que as dimensões sensível e afetiva são potências que caminham em conjunto. Uma roupa, para além de sua codificação imposta pelo mercado, pela sociedade e pela cultura, detém uma potência, mas essa potência pode ser incorporada tanto às nossas experiências ordinárias, às experiências espetaculares ou ainda artísticas.

No atual momento de nossa escrita, devido à atual conjuntura política no Brasil, é interessante notar como as roupas se tornaram elementos dotados de uma enorme potência. Como já dissemos ao longo de nosso texto, roupas adquirem simbolizações, como a vestimenta preta durante o período vitoriano, que é símbolo de luto e da sobriedade da burguesia, a roupa branca vestidas às sextas-feiras em homenagem à entidade Oxalá, ou os colares (ilequês) que simbolizam a hierarquia nessa religião. Porém, atualmente, percebemos uma simbolização inflada das roupas verde e amarelas e vermelhas, devido a um crescimento de fluxos afetivos coletivos.

Esse fluxo se dá por um espaço de florescimento que se conforma na ambiência criada pela atual política, crise financeira brasileira, o aumento do desemprego, as operações de investigação de corrupção, que mostram cada vez mais uma enorme quantidade de políticos envolvidos em esquemas de corrupção, uma mídia polarizada, a emergência do vírus da zica e o agravamento das doenças causadas pelo mosquito *aedes egypt*, a investigação do presidente Lula e o vazamento de sua conversa com a atual presidente Dilma. Tudo isso, dito de forma rasa, faz com que percebamos uma tensão pairando no ar, fazendo com que fluxos de intensidades se mobilizem, deixando várias pessoas “à flor da pele”, exacerbando paixões e ódios, escapando a experiência singular do afeto e se tornando coletiva.

Historicamente, a cor vermelha está ligada ao Comunismo e ao Partido dos Trabalhadores. No momento atual de nossa crise política, há um forte descontentamento com a atual presidente eleita por esse partido. Ao mesmo tempo, a oposição, juntamente com parte da população, incorporou as cores verde e amarelo, da bandeira do país, e o uniforme da seleção brasileira, vinculando suas cores à direita, ao conservadorismo e à oposição ao atual governo. A aparência proporcionada pelas roupas com essas cores e esses afetos ordinários são conformados por esse sentimento de que algo está acontecendo e acabam por exacerbar a

simbolização dessas vestimentas. Isso se tornando ainda mais evidente, em todos os sentidos, quando se considera a ideia de que a vestimenta demarca uma luta coletiva, mas que é violenta, pois cria-se uma simbolização inflamada, na qual há uma total identificação entre a cor e seu posicionamento político.

Ora, o fato de se ter uma conhecida hostilizada, porque não vestia preto devido ao luto pelo Brasil, ou de relatos de pessoas agredidas fisicamente e verbalmente por usarem roupas de cor vermelha denotam essa potência inflamada. Se considerarmos a potencialidade de uma roupa, da imagem, de uma visualidade para alguns teóricos da imagem, a utilização dessas vestimentas, se coladas na identificação total de seus personagens e símbolos, causa violência. É preciso estarmos atentos a esses fluxos de energia, de que ordem for, pois, se uma vestimenta é capaz de gerar violência ou mesmo morte, é porque algo está sendo subtraído de nossas singularidades, estamos sendo sufocados por uma simbolização que não cria liberdade para agirmos.

Realizando essa digressão, finalizamos nossa dissertação apontando para a potência da experiência, do afeto e da experiência sensível na e pela roupa. Vestir vermelho, verde, amarelo, preto, lembranças ou uma camiseta furada e se mostrar ao mundo enquanto ser sensível, imagético e presente para ser apropriado por outros seres sensíveis denota uma potência, porém essa potência ora é libertadora ora é castradora. A direção que se toma depende da forma como aproveitamos do mundo no qual estamos submersos.

Referências Bibliográficas

- ABRIL, Gonzalo. *Cultura Visual, de la semiótica a la política*”. Plaza y Valdes Editores, 2013.
- ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma*. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *Tempo e História: crítica do instante e do contínuo*. In: *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 111- 128.
- AGAMBEN, Giorgio. *O amigo* In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, p. 79 – 92.
- ALPERS, Stevelana. *Introdução*. In: *A Arte de Descrever. A arte holandesa no século XVII*. São Paulo: EDUSP, 1999, 23-43.
- ARENDT, Hannah. *A natureza fenomênica do mundo*. In: ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010, p. 197 – 221.
- BENJAMIN, Walter. *Armários*. In: *Obras Escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012, p.123 - 127
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Petropolis: Vozes, 2012.
- CLOUGH, Patricia. *The affective Turn*. In: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J (org.). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University, 2010, p. 206 – 225.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- DUARTE, Eduardo. *As vertigens estéticas de um campo em configuração*. In: *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 89 - 103
- DUARTE, Eduardo. *Um estatuto científico para a experiência sensível*. In: *Experiência Estética e Performance*. Salvador: Edufba, 2014, p. 37 – 61
- FEATHERSTONE, Mike. *Estilo de vida e cultura de consumo*. In: *Cultura de Consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Livros Studio Novel, 1995, p. 119-125.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *O trabalho de Rememoração de Penélope*. In: *Limiar, Aura e Rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014, p.217 - 249

GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. *An Inventory of Shimmers*. In: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J (org.). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University, 2010, p. 1 – 25

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

LARROSA, Jorge. *O ensaio e a escrita acadêmica*. In: *Educação e Realidade*. 28(2):101-115. Jul/dez 2003.

LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos; GUIMARÃES, César. *Apresentação*. In: *Comunicação e Experiência Estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p.07- 09.

LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos; GUIMARÃES, César. *Experiência estética e comunicação: a partilha de um programa de pesquisa*. In: *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p.07 -15.

MASSUMI, Brian. *The Autonomy of affect*. In: *Cultural Critique, n.31, The Politics of Systems and Enviroments, part II, Autumm*, 1995. p. 83 – 109.

MENDONÇA, Carlos. *O lugar olhado das coisas*. In: *Visualidades hoje*. Salvador: Edufba, 2013, p. 283 – 304.

MENDONÇA, Carlos; FORMIGA, Herom. *Drama: O Social e o estético em performance*. In: *Experiência Estética e Performance*. Salvador: Edufba, 2014, p. 85-105

MITCHELL, W.J.T. *Showing Seeing: a critique of visual culture*. *Journal of Visual Culture* 1(2), 2002. P.165-181.

MITCHELL, W.J.T. *Mostrar o ver*. In: *Revista Interin.v.1, n.1, 2006*. Disponível em: <http://interin.utp.br/index.php/vol11/article/view/154>. Acesso em nov. 2015

PICADO, Benjamin. *Mutações do Riso: novas figurações da comicidade nas tirinhas diárias*. In: *Discursos Fotográficos*. Londrina, v.11, n.19, p35-57, jul/dez, 1025.

SHIMITT, Juliana. *Mortes Vitorianas: corpos, luto e vestuário*. São Paulo: Alameda, 2010.

SILVA, Denilson Lopes. *Sensações, afetos e gestos*. In: GONÇALVES, Osmar. *Narrativas Sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014, p.61 – 82.

SIQUEIRA, Marília Rocha de. *Veredas que partem de um ponto* In: *O ensaio e as travessias no cinema documentário*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

SOUZA, Patrícia Ricardo de. *Axós e Ilequês: rito, mito e a estética do candomblé*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=104957. Acesso em nov. 2015.

- STEWART, Kathleen. *Ordinary Affects*. Durham: Duke University Press, 2007.
- STEWART, Kathleen. *Atmospheric Attunements*. In: *Environment and Planning D: Society and Space*. vol. 29, 2011, p. 445-453
- STEWART, Kathleen. *Afterword: Wordling Refrains*. In: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J (org.). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University, 2010, p. 339 – 353.
- STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? In: *Remate de Males*, Campinas, (31.1-2), 2011.
- SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis. Afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006
- HALL, Stuart, EVANS, Jessica. *Introduction*. In: *Visual Culture: the reader*. London: Sage Publications, 1999. P.1-7.
- ZMIJEWSKI, Artur; WARSZA, Joanna. *Forget Fear*. Cologne: KW Institute for Contemporary Art, 2012.

Referências filmográficas:

- CADERNO DE NOTAS SOBRE ROUPA E CIDADES, de Wim Wenders, 1989
- INÚTIL, de Jia Zhangke, 2007
- MAS ISTO É MODA? SENTIDOS DO VESTIR CONTEMPORÂNEO, de Cristiane Mesquita e Malu Pedrosa, 1998. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=xuKQW9YxkI8> Acesso em ago. 2015.
- OS CATADORES E EU, de Agnès Varda, 2000.
- PHOENIX, de Christian Petzold, 2014.
- THE TRUE COST, de Andrew Morgan, 2015.