ISSN: 2594-4630
Vol. 5, n. 3

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

DOSSIÊ ESPECIAL I ENCONTRO DE GTs DO COLÓQUIO DE MODA

DOI: 10.5965/25944630532021218

FIGURINOS IMORAIS[1]

Immoral Costumes

Trajes Inmorales

Heloísa Helena Pacheco de Sousa[2]

1 Artigo desenvolvido durante a pesquisa de doutoramento em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo (USP), onde a pesquisadora é bolsista CAPES, com orientação da Prof. Dra. Elisabeth Lopes.

2 Encenadora, crítica de teatro e pesquisadora. Licenciada em Teatro pela UFRN, mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição e doutoranda em Artes Cênicas pela USP com pesquisas sobre proposições pedagógicas para composições de figurinos na cena contemporânea. Lattes: http://lattes.cnpq.br/2679981820675426 ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1392-3870E-mail: heloisa_pds@usp.br

RESUMO

Este artigo elabora reflexões sobre os trajes da performance “A Public Cervix Announcement” (1990) de Annie Sprinkle (EUA) e os figurinos das encenações “Manga Rosa” (2015) de Lua Menezes para a Bololô Cia. Cênica (RN/Brasil) e “StabatMater” (2019) de Janaína Leite (SP/Brasil), pensando em como se apresentam as aparências desses corpos em cena e como elas dialogam e tensionam os julgamentose violências sobre corpos de mulheres, a partir de vigilâncias moralistas. A escolha dessas obras ocorre pelas semelhanças estéticas que existem na concepção de seus figurinos, a partir das peças de roupas, da exposição de partes do corpo e de um diálogo com a temática do erotismo, do íntimo e da autobiografia. Além disso, é importante destacar que as três artistas em cena são mulheres brancas, cisgêneras e ocidentais, dessa forma, o modo como elaboram o corpo de mulher se relaciona com suas experiênciassubjetivas e sociais e não universaliza a experiência de ser mulher em uma sociedade.

Palavras-chaves: Figurino. Moralidade. Gênero.

Abstract

This article analysis the costumes of the performance “A Public Cervix Anouncement” (1990) by Annie Sprinkle (USA) and the plays “Manga Rosa” (2015) by Lua Menezes from Bololô Cia. Cênica (RN/Brazil) and “Stabat Mater” (2019) by Janaína Leite (SP/Brazil), considering how the appearances of the bodies are presented on stage and how they dialogue and tension the judgments and violences concerning the women’s body, arising from moral vigilances. The choices for these pieces were by their aesthetic similarities in their costumes designs, in the pieces of clothes that they present, in the exposition of the body parts and in their dialogue with themes such as erotism, intimacy and autobiography. Besides that, it’s important to highlight that these three artists in scene are white, cisgender and western women, so, they elaborate the women’s body related to their social and subjective experiences and it does not universalize the experience of being a woman in a society.

Keywords: *Costumes design. Morality. Gender.*

Resumen

Este artículo elabora reflexiones sobre el vestuário de la performance “A Public Cervix Annoucement” (1990) de Annie Sprinkle y el vestuário de los escenarios “Manga Rosa” (2015) de Lua Menezes para Bololô Cia. Cênica y “Stabat Mater” (2019)de Janaína Leite, reflexionando sobre cómo aparecen en escena las apariciones de estos cuerpos y cómo dialogan y tensam los juicios y la violência sobre los cuerpos de las mujeres, a partir de vigilias moralistas. La elección destas obras se quedan por las similitudes estéticas que existen en el diseño de sus vestuários, desde las prendas de vestir, la exposición de partes del cuerpo y um diálogo con el tema del erotismo, la intimidad yla autobiografia. Además, destaco que las tres artistas en escena son mujeres blancas, cisgeneras y occidentales, por lo que la forma em que elaboran el cuerpo deuma mujer está relacionado com sus vivencias subjetivas y sociales y esto no universaliza la experiencia de ser una mujer en la sociedad.

Palabras-clave: *Vestuario. Moralidad. Género.*

1 INTRODUÇÃO

Nasci e cresci em uma cidade no litoral nordestino, onde o calor é predominante. Quando criança, estudava no turno matutino em uma escola somente para meninas cujo uniforme consistia em um vestido branco. Ao chegar em casa, retirava o uniforme, tomava um banho e passava o resto do dia em casa brincando e vestindo apenas uma calcinha. Em certa idade, lembro de minha mãe falar comigo que a partir do dia seguinte eu iria precisar vestir roupas (shorts e camiseta) para ficar em casa, porque eu estava crescendo e os homens que viessem até nossa residência poderiam me olhar de modo diferente e isso não era bom, isso não era algo que eu iria querer. Não sei em que medida essa memória narra toda a realidade do fato e obviamente que, para minha mãe, isso era uma colocação normal e necessária para instituir o momento em que meu corpo se tornava imoral aos olhares masculinos e que as vestes se tornariam estratégias de proteção da minha infância diante de possíveis violências. No entanto, essa situação criou um rasgo em mim, pois me apresentava as situações que eu poderia viver e destacava o quanto homens com os quais eu convivia poderiam simbolizar uma ameaça ao meu corpo.

No livro “Dress and Morality” (2003), a autora e historiadora da moda inglesa Aileen Ribeiro traça um panorama histórico sobre a relação entre a moral e as vestes ocidentais desde as civilizações antigas até o século XX. Seguindo um recorte eurocentrado, mas que reverbera nos corpos que habitam as Américas em decorrência das influências da cultura europeia em nosso território através de um processo de colonização e apagamento das culturas que estavam aqui presentes. A autora revela como foram construídos pensamentos e práticas que moldavam a moral da sociedade europeia, exigindo certas aparências dos corpos seguindo paradigmas religiosos e expressando o que seria reconhecido como uma evolução espiritual daqueles sujeitos. Segundo Ribeiro (2003), a moral é uma variável associada aos hábitos e costumes de uma sociedade que sugere aquilo que deve ser reproduzido, a fim de construir uma unificação social e cultural. Em busca de uma identificação com o coletivo e uma sensação de pertencimento, passamos a reproduzir esses padrões morais compreendidos como um modo correto de agir, sem necessariamente perceber suas origens.

Muitas relações estabelecidas entre a moral, as roupas e as imagens dos corpos eram permeadas por dogmas judaico-cristãos, a partir da estruturação dessas instituições religiosas, que reforçaram ideias que buscavam identificar e aprisionar os gêneros em papéis sociais hierárquicos e reduzir as individualidades.

Dessa forma, as vestimentas que compõem as aparências com as quais os corpos se relacionam, tornam-se fundamentais para o estabelecimento dessa ordem moral em uma sociedade. Ou seja, a roupa tem mais peso psicológico e de pertencimento do inconsciente coletivo do que um peso funcional, quando segue um padrão social pré-estabelecido. Ao mesmo tempo em que estruturas religiosas e políticas limitam as individualidades, elas enfatizam desigualdades de gênero, raça e

classe social, determinam as aparências adequadas para cada grupalidade de modo a exercer poder sobre os corpos. Dessa forma, constrói-se uma visão moralista sobre as roupas, embora:

> This kind of moral indignation is based on what society deems to be acceptable in any given situation. It has been well defined by the art historian Quentin Bell, as 'sartorial conscience'; clothes are not 'immoral' in themselves, but they become so when worn in inappropriate situations (RIBEIRO, 2003, p. 12). [3]

A pesquisa elaborada pela autora traz evidências de como as vestes delineiam e punem o gênero feminino, ao mostrar como os corpos de mulheres ocidentais e europeias foram estigmatizados como sendo pecaminosos, inferiores e imorais. Nesse sentido, tenta-se cobrir o corpo compulsivamente, ao mesmo tempo em que se exige que ele exponha sua beleza, em virtude de um exercício da cisgeneridade e de uma heterossexualidade compulsórias. De todas as formas, os corpos de mulheres são tidos como territórios do homem e o binarismo torna-se fundamental para reforçar as estratégias de poder, hierarquia e submissão.

Trazendo as narrativas, ilustrações e mitologias bíblicas, a autora mostra ainda como os corpos de mulheres eram associados a imagens demoníacas e caricaturizadas, além da elaboração de repetitivo uso de uma linguagem que inferioriza a mulher, o que constrói um espaço ideológico para práticas misóginas, transfóbicas e homofóbicas a partir da negação e/ou submissão do que era compreendido como feminino em qualquer corpo. Figuras bíblicas como a Virgem Maria, Eva e Maria Madalena, por exemplo, constroem um imaginário sobre os papéis sociais das mulheres, permeando inconscientes e performando os gêneros. Exige-se desses corpos que desempenhem papéis submissos, de contínuo sofrimento, subserviência ao deus-*pai*-todo-poderoso e que só ganha sentido existencial quando se torna mãe ou esposa de alguém, renegando simultaneamente sua própria sexualidade. Essas exigências contraditórias se manifestavam nos julgamentos pelo uso de certas vestimentas não autorizadas que deixavam determinadas partes do corpo à mostra, que evidenciavam sua própria silhueta ou que pareciam modificar as formas naturais do corpo. Tudo isso aliado a uma condenação com a preocupação sobre a imagem, nomeadas de vaidades ou luxúrias que poderiam revelar pessoas sem humildade.

> Most Biblical references are about female modesty and the importance of dressing in a sober manner; 'Favour is deceitful and beauty is vain; but a woman that feareth the Lord, she shall be praised' (Proverbs XXXI), which is echoed by St. Paul in his commandment to women

3 "Esse tipo de indignação moral é baseado naquilo que a sociedade julga ser aceitável em qualquer situação dada. Isso tem sido bem definido pelo historiador da arte Quentin Bell, como 'consciência indumentária'; roupas não são 'imorais' por si mesmas, mas findam se tornando quando usadas em situações inapropriadas". (Tradução da autora).

> to ‘adorn themselves in modest apparel, with shamefacedness and sobriety’ (I Timothy II, 9). (RIBEIRO, 2003, p. 25).[4]

Segundo literaturas e sermões cristãos apresentados pela autora, havia uma associação direta entre a mulher e o pecado, percebendo-a como mais suscetível a esses erros e, também capaz de influenciar homens no mesmo caminho. Na repetição dessas narrativas, percebe-se como a sociedade ocidental elabora uma linguagem que compreende as categorias mulher e feminino como ofensas, autorizando a violência sobre os corpos que se expressarem desse modo. Importante compreender que quem a autora nomeia de moralistas são homens do clero, da política, da literatura e até da filosofia. Ou seja, homens que podiam se expressar e dominavam a linguagem para manutenção do seu *status* e exercícios de poder. A pesquisa de Ribeiro (2003) mostra que, quando as mulheres começam a também se expressar pela escrita, as críticas e questionamentos as ordens vigentes passam a ganhar mais força.

No decorrer dos séculos, essa moralidade vai variando, seja através de uma atualização das limitações e cerceamentos aos corpos, ou através de tensões criadas por movimentos feministas que exigiam o poder da mulher sobre o próprio corpo. No entanto, esse percurso histórico realizado pela autora nos mostra como a assunção do corpo da mulher como objeto sexual, a eliminação de sua condição de sujeito e suas possibilidades de expressão foram construções longas e contínuas.

2 VESTIR-SE COMO ATO DE GÊNERO

Essa construção a respeito da imagem corporal que uma mulher deve seguir, a partir das vestimentas e acessórios, dialoga com a ideia de performatividade do gênero desenvolvida pela pesquisadora estadunidense Judith Butler (2003). Em um sistema de hierarquização binária e heteronormativa, a mulher precisa atuar de determinadas formas, a fim de ser socialmente reconhecida como tal e seguir seu lugar de sujeição. Relevante destacar que mesmo obedecendo às normas do gênero, corpos de mulheres estão sendo sempre marcados pela violência. Para Butler (2003), os gêneros não correspondem a uma expressão da originalidade ou da natureza, ao invés disso, constituem-se de atos performativos que delineiam a cisgeneridade e a heteronormatividade a fim de estruturar sistemas de opressão.

> Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na *superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativas*, no sentido de que a essência ou identidade que

4 A maioria das referências bíblicas falam sobre a modéstia feminina e a importância de se vestir de maneira sóbrias, ‘a formosura é falsa e a beleza é fútil; mas uma mulher que teme ao Senhor, ela deve ser louvada’ (Provérbio XXXI), que foi ecoado por São Paulo quando ordena que as mulheres ‘se adornem de maneira modesta, com vergonha e sobriedade’ (I Timóteo II, 9). (Tradução da autora).

> por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem *status* ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. (BUTLER, 2003, p. 194).

A autora argumenta dizendo que o gênero é um projeto a ser seguido para a sobrevivência cultural e, "portanto, como estratégia de sobrevivência em sistemas compulsórios, o gênero é uma performance com consequências claramente punitivas" (BUTLER, 2003, p. 199). Dessa forma, podemos compreender que há uma série de regras a serem obedecidas para que o gênero se exerça sobre os corpos. E sobre essas regras, ela diz que:

> Os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos não haveria gênero algum, pois não há nenhuma 'essência' que ele expresse ou exteriorize, nem tampouco um ideal objetivo ao qual aspire, bem como não é um dado de realidade. (BUTLER, 2003, p. 199).

A partir dessas colocações, podemos pensar que *vestir-se* também configura um ato de gênero que se constitui sobre a superfície do corpo. Nas relações sociais, os sujeitos interagem a partir de suas aparências e determinar os modos como os corpos devem se apresentar em sociedade torna-se uma demanda essencial para a produção desses sistemas.

Relacionando com a pesquisa de Aileen Ribeiro (2003), a moral das vestes torna-se uma estratégia de vigilância desses atos de gênero, em que se exige obediência as correspondências com os dois únicos gêneros possíveis para uma sociedade conservadora. Essa moral sobre as vestes vai desde a recusa as extravagâncias, vaidades e aparências em uma abordagem religiosa cristã, como também a uma exigência de que homens e mulheres executem papéis sociais opostos, heterossexuais e binários em que um corpo precisa ser o avesso do outro e qualquer sinal de fluidez ou intersexualidade precisa ser fortemente negado e punido. Tal norma é fortemente expressada quando designamos gêneros e outras qualidades às peças de roupas, seus recortes e cores.

Dessa forma, as vestimentas como componentes essenciais dessas performances de gênero podem se tornar possibilidades punitivas e cerceadoras das individualidades ou ainda podem se tornar campos de desobediências de gênero e das vigilâncias opressoras que impedem as existências em suas multiplicidades não-binárias. Ou seja, a moralidade finda sendo uma estratégia de poder sobre os sujeitos, de circunscrição das sexualidades, enquanto, que as vestimentas e a moda podem ser dispositivos para que se exerçam esses padrões. Importante destacar que diante dessa moral das vestes, há uma contradição evidente, quando em conclusão todos os corpos de mulheres são violentados de algum modo, independente se obedecem ou

não às normas aceitáveis dos gêneros. A moral das vestes fiscaliza todas as formas de feminilidade em todos os corpos de diferentes genitálias, autorizando ou proibindo seus trânsitos e expressões.

Quando as mulheres rediscutem suas vidas políticas e cotidianas, elas também o fazem na cena. Na arte da performance, elas reivindicam seu espaço de expressividade, extrapolam as limitações de fala sujeitas às personagens, frequentemente criadas por dramaturgos e expõem suas superfícies. Se para a convenção social em torno da moral, combinamos de não exibirmos nossas genitálias, por mais que apresentemos todas as outras partes do corpo; na cena, onde esses padrões são desarticulados, a nudez total ou parcial torna-se estratégia de discussão e produção de pensamentos sobre si e o coletivo a partir dos olhares que os espectadores trazem aos espaços de apresentação. Há um jogo entre o corpo vestido e despido que tornam genitálias visíveis por elas mesmas e problematizam a moralidade. Erotismo, violência e autoafirmação são provocados nesta exposição de si.

A seguir, apresento a leitora e ao leitor três obras cênicas que convergem com essa discussão. E que mesmo seguindo códigos da cisgeneridade feminina, ao invés de apenas obedecê-los seguindo os padrões de adequação aos espaços, corpos e interações, elas provocam limites e desmoralizam olhares quando articulam corpos nus, seminus ou vestidos de roupas que configuram uma intimidade.

3 DIANTE DE UMA VAGINA

Na performance “Public Cervix Anoucement” (1990) de Annie Sprinkle, a artista e sexóloga estadunidense convida o público a observar seu canal vagina, abrindo-o com um espéculo e oferecendo lanternas e binóculos para que a plateia pudesse ver de onde saíram um dia. Em uma sala ambientada com móveis que recriava um quarto e vestida com roupas íntimas, a performer deixa sua vulva despida e realiza um duplo movimento quando abre as pernas e a vagina para os olhares dos espectadores. O traje da performance consistia em peças já descritas em outra obra artística de Sprinkle, “Anatomy of a Pin-Up” (1988), uma fotografia que descrevia os detalhes da aparência que uma mulher deveria ter para alcançar esse padrão *pin-up* e consequentemente, produzir uma “feminilidade pornográfica” como ressalta Paul B. Preciado (2017) ao discorrer sobre as obras da artista.

A performance foi exibida pela primeira vez em 1990 em Nova York. Dois anos depois é reapresentada em Cleveland (EUA) durante um show intitulado “Post Post Porn Modernist” e interditada pelo departamento de ética da polícia, segundo a pesquisadora de cinema pornográfico estadunidense Linda Williams (2017). Os olhares sobre o corpo da mulher não podem ser questionados, é necessário que ela desempenhe o papel social designado a elas. A artista, então, expõe o interno do corpo de uma mulher e provoca a violência de adentrar o canal vagina seja pelo espéculo ou pelo olhar.

A partir da obra de Sprinkle, pode-se questionar:

> Será que ela representa uma nova permutação do agente feminino que vai além de uma das oposições binárias mais perturbadoras do feminismo – além, por exemplo, da oposição que coloca a pornografia como algo hostil às mulheres, à arte, e além daquela oposição que coloca a mulher como impotente vítima do poder sexual masculino e assim colonizada em seus desejos? (PRECIADO, 2017).

A artista coloca em cena seu corpo junto a peças de roupas categorizadas como íntimas, ou roupas interiores, e, além disso, se despe de parte dessas peças, tornando o íntimo à mostra e provocando jogos entre o que é exposto e o que é ocultado. As presenças, ausências e escolhas das vestimentas revelam em cena relações com o corpo, mas também convida a relações com o olhar do espectador. O que precisa ser visto e questionado a partir da imagem, que sensações são evocadas, que problematizações podem surgir quando a cena supera os moralismos cotidianos e nos convoca a esse encontro, para muitos, inusitado por estar em um espaço diferente do privado.

Paul B. Preciado (2017) ainda ressalta que existe, nesta obra, uma ação performativa que permite uma discussão entre o público e o privado a partir das sexualidades e dos gêneros impostos aos corpos. Roupas são categorizadas como íntimas à medida que escondem as genitálias dos olhares externos, e as genitálias em si são compreendidas como intimidades, principalmente, quando se diz respeito às vulvas e vaginas.

Apesar do caráter íntimo, ainda há uma relação de não pertencimento desses orifícios aos próprios corpos que os possuem. Sprinkle faz um recorte, se veste com as roupas que denotam sensualidade, atividade pornô ou sexual, mas se despe de apenas uma peça e torna visível uma parte específica em uma posição corporal entre o ato sexual e a análise clínica.

Através dessa escolha, ela torna aquilo que é privado como público; ao mesmo tempo em que assume controle sobre a ação e domina novamente a si mesma. As vestimentas que a artista usa na performance seguem as expectativas comuns de aparência e gênero impostas ao corpo de mulheres profissionais do sexo ou apenas de mulheres diante de uma atividade sexual. Ao retirar apenas uma dessas peças e abrir sua vagina ao olhar do espectador em um ato performativo e estético, ela reelabora a moralização sobre a imagem e convoca ao diálogo reiniciado pelo olhar comumente invasivo e punitivo.

4 DIANTE DE UMA SILHUETA

Em “Manga Rosa” (2015) do grupo potiguar Bololô Cia. Cênica, a atriz e dramaturga cearense Lua Menezes apresenta uma encenação baseada em seus

próprios diários e nos da escritora francesa Anais Nïn (1903-1977). As narrativas apresentadas são carregadas de erotismo e discussões sobre as limitações impostas às vivências e experimentações sexuais e amorosas de uma mulher. Nesta obra, os relatos autobiográficos de mulheres que vivem suas sexualidades são postos em cena aliados a camadas de tecidos que se revezam sobre o corpo da atriz, sempre sublinhando sua silhueta até a consagração final e festiva da nudez, onde a vulva também se despe dos estigmas da castidade diante de uma pequena fogueira instaurada no centro do espaço. Uma retomada da dança, da bruxaria e da ancestralidade feminina condenada.

A artista também utiliza roupas íntimas e camisolas para compor os figurinos, que lembram os modelos das décadas de 1930. Além da proposta cenográfica, onde objetos antigos são colocados no espaço cênico recriando um quarto com fortes tons rosados e amadeirados, em estratégia semelhante à de Annie Sprinkle em sua performance.

A elaboração do fetiche por peças de roupas íntimas ditas femininas tem forte influência do *Frederick's of Hollywood*, uma marca estadunidense de lingeries criada por Frederick Mellinger em 1947, famoso por distribuir catálogos com imagens de mulheres vestidas com as peças vendidas pela marca e que prometia a recriação de um corpo ideal a partir de calcinhas, sutiãs, modeladores e outros itens que tornavam o corpo de mulher mais sensual.

A ideia de sensualidade vendida pela publicidade da marca redefiniu os padrões ocidentais de feminilidade com uma silhueta em formato de ampulheta. A busca por atingir esse padrão levava ao consumo e popularização dos itens. Neste ponto, o capitalismo, a publicidade e as normas de gênero convergem na tarefa de definir os corpos nos binarismos já elucidados neste texto. Ao definir e disseminar esses padrões pela vestimenta, além da objetificação contínua do corpo da mulher, temos um movimento que propõe o ato de esculpir os corpos para aproximá-los do que seria "naturalmente" uma mulher ideal, embora essa naturalidade seja cada vez mais inacessível e fabricada.

Seja pela imagem ou pelos movimentos, o corpo da atriz e seus figurinos, na obra teatral "Manga Rosa", remetem a esses padrões de beleza e sensualidade cultuados pela sociedade, embora a dramaturgia escrita por Lua Menezes reivindique outros olhares para esse mesmo corpo, quando suas narrativas sugerem liberdade em suas vivências ao invés de conformismo com os aprisionamentos ao qual está suscetível. O corpo exposto desse modo no século XXI, não mais rascunha uma imoralidade tão agressiva e rechaçada quanto em outros momentos da história, embora ainda possa trazer à tona as questões sobre o direito ao desejo, ao sexo e ao orgasmo, em uma discussão entre a poesia e erotismo.

A obra que estreou no ABOCA Espaço de Teatros, em Natal (RN), no ano de 2015, recebia críticas em relação a carga erótica que o corpo de Lua Menezes trazia para a cena, ainda mais sendo um corpo que atendia as expectativas padronizadas de beleza da sociedade. Nesse sentido, a própria artista questionava se o corpo, além de muitas coisas, não é também erótico; se a nudez, além de muitas coisas,

não é também erótica. E as respostas sendo afirmativas, torna-se político pontuar a potência erótica desses corpos, destituídas das autorizações violentas as quais estamos adaptados.

A relação entre as vestimentas, a sexualidade e os silenciamentos e impedimentos das vivências sexuais de uma mulher, pode ser elaborada retomando as pesquisas de Aileen Ribeiro (2003). A autora diz que a ênfase em certas partes do corpo é vista como uma atitude imoral, associadas inclusive as ideias que enfatizavam a fraqueza das mulheres e sua delinquência moral, ou seja, perspectivas misóginas disseminadas desde a literatura medieval.

Dizia-se que tudo o que as mulheres vestiam ou faziam era para atrair os homens ao pecado, assim como os decotes e a exposição dos seios se configuravam como "armadilhas" para os homens (RIBEIRO, 2003, p. 47). Lua Menezes, que também é terapeuta sexual, destaca o quanto, durante a história escrita pelos homens, as mulheres são apresentadas como passivas em relação a tudo, mas aparecem como ativas quando se trata da sexualidade, no sentido de incitar o outro.

Em "Manga Rosa", a tensão sobre as vigilâncias moralistas não se dá apenas nas escolhas dos figurinos, mas nas relações que as aparências corporais estabelecem com a dramaturgia posta em cena, quando corpo e palavra partem de uma mulher e ela torna-se enunciadora de si mesma, as narrativas vigentes adquirem outra perspectiva e sugerem uma revisão dos olhares.

5 DIANTE DE UMA VULVA

Em "Stabat Mater" (2019), a atriz, diretora e dramaturga paulista Janaína Leite realiza uma obra na qual divide o palco com sua própria mãe e trata de maternidade e sexualidade, inspirando-se no texto homônimo da filósofa búlgaro-francesa Julia Kristeva.

Nessa palestra-performance, a atriz veste um *body* modelador seguindo a cor da sua pele, por baixo de uma camiseta social retirada ao decorrer da ação. Além disso, é notável uma barriga falsa, remetendo à condição de grávida, e a exposição da vulva quando a peça que cobre esta parte do corpo é solta para que se realize uma dança erótica.

Nesse caso, não temos um espaço de quarto como nas obras anteriores, mas uma sobreposição de objetos e formas que elaboram um espaço onírico onde a artista dialoga com suas memórias, sonhos, traumas, arquivos e reflexões sobre suas experiências de vida na condição de mulher, filha e mãe. A sobreposição presente nos elementos cenográficos é visível também em seus figurinos; a imagem da vulva com pelos e da gravidez junto com uma máscara branca e cabelos compridos em peruca provocam o lugar da mãe, recobrada na história como uma figura virgem e assexuada.

Em "Stabat Mater" a composição do figurino, assinado por Melina Schleder, com roupas íntimas parecem ser dispositivos para indicar ao espectador que estamos

adentrando em um universo pessoal, em uma abordagem autobiográfica em que o olhar (moralista) sobre este corpo produz discursos a serem problematizados.

Aileen Ribeiro já destaca a motivação de sua pesquisa como um interesse por compreender como as roupas foram sendo entendidas como sexualmente perturbadoras (RIBEIRO, 2003, p. 12). Mas, o que as roupas perturbam não são apenas os olhares sobre os corpos incitados sexualmente por essas imagens, mas também a ordem de gênero vigente e as estratégias de dominação do corpo, seja por instituições religiosas ou políticas, ou pela fusão das duas o que representa uma ameaça ainda maior ao exercício democrático e livre sobre os próprios corpos e suas sexualidades.

No ápice da objetificação dos corpos das mulheres, neste caso cisgêneras e brancas, se dá pela apropriação da vagina como orifício a ser protegido e usado somente para fins reprodutivos e/ou violentos. “If the ideal Christian woman is chaste and modest, even more perfect is the virgin, who is specially close to God and must dress to please Him”. (RIBEIRO, 2003, p. 27).[5]

6 CONCLUSÃO

Analisando as três obras cênicas, suas aproximações estéticas e especificidades discursivas, podemos destacar que há uma diferença entre apresentar o corpo completamente nu no palco e exibir a nudez de apenas partes dele; a tensão entre a presença da nudez e da vestimenta no mesmo corpo, traz outras cargas eróticas e de problematização, mostra a incompletude, a ausência, a escolha milimétrica de exposição. Algo que foi retirado, porém, nesse caso não pelo outro em um ato invasivo e criminoso de estupro; mas retirado por si mesma como ato performativo e de fala.

Esses figurinos imorais se desviam da lógica comum das normas sobre as aparências dos corpos da mulher, seja através das roupas íntimas ou transparentes que revelam o que está por baixo, seja pela assunção da nudez em si ou ainda por possíveis secreções que cubram a pele da atriz ou performer. As artistas se utilizam de experiências estéticas para expor e tensionar os olhares e os discursos sobre o corpo, as vigilâncias moralistas, as violências sexuais e de gênero, além da objetificação de si mesmas.

Tanto os estudos de gênero quanto as pesquisas sobre a moda revelam as relações diretas entre corpo, vestimenta e sexualidade. Mesmo com a mudança constante da perspectiva moralista sobre essas aparências, ainda não alcançamos uma diluição completa desses estigmas, preconceitos e violências, embora estejamos vivendo uma crescente desobediência das performances de gênero seja na cena, seja nas ruas.

Questionar a moralidade das vestes indica exigir outras posturas e pensamentos sobre os corpos, reconhecendo a multiplicidade incontável de gêneros

5 Se a mulher cristã ideal é casta e modesta, ainda mais perfeita é a mulher virgem, que está especialmente próxima de Deus e deve se vestir para agradá-lo”. (Tradução da autora).

e sexualidades que se manifestam nas próprias vivências individuais, além da interdição dos atos violentos e punitivos sobre os corpos que não seguem os padrões determinados e que se tornam bases para a manutenção de sistemas opressores.

Por operar em dimensões simbólicas e artísticas, esses figurinos não chegam a desconstruir, de fato, as limitações dos gêneros, mas desestabilizam narrativas, constroem e revelam superfícies para que dramaturgias feministas possam criar abismos nas certezas.

O que determinamos como obsceno, imoral ou um atentado ao pudor, em certas situações refletem um direcionamento do olhar voltado para uma vigilância dos corpos e cerceamento das sexualidades; enquanto torna urgente que nos debrucemos com seriedade sobre a educação estética, sexual e emocional da sociedade.

Ao invés de proteger as existências, essas categorias autorizam as violências físicas e estruturais, com ênfase para os corpos das mulheres. Enquanto as expressões artísticas que rediscutem esses lugares são constantemente censuradas, outras violências que não operam na dimensão do simbólico são naturalizadas como parte dos processos sociais que vivemos. Para finalizar, recupero as ações da artista potiguar Sunsarara que através da grafitagem vem rebuceteando as paredes da cidade de Natal (RN), resistindo aos constantes apagamentos ou coberturas das vulvas desenhadas por ela e que parecem dialogar com as palavras de Annie Sprinkle, Veronica Vera e outros autores em seu Manifesto Pós-Pornográfico Modernista de 1989.

> *Nós compreendemos nossas genitais como parte sem separação dos nossos espíritos.*
> *Nós utilizamos palavras explicitamente sexuais, imagens, performances para comunicar ideias e emoções.*
> *Nós denunciamos censura sexual como antiarte e desumana.*
> *Nós nos fortalecemos através desta atitude de otimismo sexual.*
> *E com este amor pelos nossos seres sexuais nós nos divertimos, curamos o mundo e o suportamos (SPRINKLE, VERA, [et al], 1989).*[6]

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão das identidades. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

PRECIADO, Paul B. Cartografias ‘queer’: O ‘flâneur’ perverso, a lésbica topofóbica e a puta multicartográfica, ou como fazer uma cartografia ‘zorra’ com Annie Sprinkle. Trad. de Davi Giordano e Helder Thiago Maia. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. ISSN: 2316-8102. Disponível em: https://performatus.com.br/traducoes/cartografias-queer/. Acesso em: 24 jul. 2021.

6 Revisora: Esp. Ocirema Cristina da Silva Pacheco de Sousa. Licenciada em Letras pela UFRN e especialista em Linguística e Ensino de Língua Portuguesa na mesma instituição. E-mail: ociremasousa@outlook.com; Lattes: http://lattes.cnpq.br/4990941057424147

RIBEIRO, Aileen. **Dress and morality.** Oxford: Berg Publishers, 2003.

SPRINKLE, Annie; VERA, Veronica [et al.]. O manifesto pós-pornográfico modernista (Estados Unidos, 1989). Trad. de Julia Pelison. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. ISSN: 2316-8102. Disponível em: https://performatus.com.br/traducoes/manifesto/ Acesso em: 24 jul. 2021.

WILLIAMS, Linda. “Uma agente provocadora: a pornografia e a arte da performance de Annie Sprinkle”. Trad. de Leonardo Soares. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. ISSN: 2316-8102. Disponível em: https://performatus.com.br/traducoes/annie-sprinkle/ Acesso em: 24 jul. 2021.

Data de submissão: 30/04/2021
Data de aprovação: 06/08/2021
Publicado em: 08/09/2021