

Roupas comuns/incomuns: destruindo e reparando a experiência nas roupas-arte contemporânea

Un/Ordinary Clothes: Destroying and Repairing Experience in Contemporary Clothes-Art

Maria Antonietta Trasforini¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4068-3662>

Tradução: Marcelo Ribeiro Vasconcelos²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7817-9694>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v19i46.2063>

[resumo] O artigo analisa o uso da roupa na arte contemporânea, desde a arte têxtil do século XX até a roupa como forma de arte contemporânea. A diferença é que a arte têxtil mantém os valores funcionais e distintivos da roupa, enquanto a arte contemporânea da roupa apaga quaisquer valores de uso para produzir significados relacionados à identidade, cultura e memória. As roupas-arte ocupam um espaço polissêmico que parece se desdobrar entre dois paradigmas sintéticos: a destruição ou esvaziamento da roupa, como exemplificado pela gigantesca instalação *Personnes*, de Christian Boltanski, de 2010, onde roupas vazias evocam a ausência do *corpo*; e a produção e reparação do sujeito, como exemplificado pela obra de Louise Bourgeois da década de 1990, que usou esculturas de roupas e tecidos para reconstruir um novo eu corpóreo e reparar sua autobiografia. Esse trabalho antecipa a Arte da Reparação, uma prática contemporânea com implicações filosóficas, políticas e culturais que aborda memórias coletivas de traumas, como os causados pelo colonialismo e pela guerra, bem como o tema da sobrevivência humana em um planeta dramaticamente danificado. Nesse contexto teórico, as roupas-arte surgem como uma prática contemporânea significativa de produção de significado, questionando a relação entre arte, experiência, cultura e memória individual e coletiva.

[palavras-chave] **Clothes-art. arte de reparar. experiência. gênero. habitus.**

1 Professora de Sociologia da Cultura e da Arte na Universidade de Ferrara (Itália). E-mail: mariaantonietta.trasforini@unife.it.

2 Doutor em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com período de doutorado-sanduíche na Columbia University of New York City. Atualmente é professor colaborador do Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL-U-FJF). E-mail: marcelo.ribeiro84@gmail.com. Lattes: lattes.cnpq.br/9392209125161424.

[abstract] The paper analyses the use of clothing in contemporary art, from twentieth-century textile art to clothing as a contemporary art form. The difference is that textile art retains clothing's functional and distinctive values, whereas contemporary Clothes-art erases any use values to produce meanings related to identity, culture, and memory. Clothes-art occupies a polysemic space that seems to unfold between two synthetic paradigms: the destruction or emptying of clothing, as exemplified by Christian Boltanski's gigantic 2010 installation *Personnes*, where empty clothing evokes the absence of the body; and the production and repair of the subject, as exemplified by Louise Bourgeois's 1990s work, which used clothing and tissue sculptures to reconstruct a new corporeal self and repair her autobiography. This work anticipates Repairing Art, a contemporary practice with philosophical, political, and cultural implications that addresses collective memories of trauma, such as that caused by colonialism and war, as well as the theme of human survival on a dramatically damaged planet. Against this theoretical backdrop, Clothes-art emerges as a significant contemporary practice of meaning production, questioning the relationship between art, experience, culture and individual and collective memory.

[Keywords] Clothes-art. repairing art. experience. gender. habitus.

Introdução

Na passagem da arte têxtil para a roupa arte³ ao longo do século XX, observa-se uma mudança do vestuário entendido como simultaneamente funcional e distintivo para peças cujo significado ultrapassa o próprio design têxtil. A roupa passa, assim, a operar como um pretexto, integrando-se à ampla produção de sentidos na qual a arte contemporânea assume papel central. Nesse contexto, a roupa-arte torna-se capaz de construir novos objetos culturais, narrativas e experiências⁴.

Do século XIX ao século XX, o status da arte têxtil já havia passado por múltiplas redefinições. Influenciada por hierarquias de valor e de gênero do século XIX, ela foi categorizada como “produto de trabalho” tradicional ou experimental, criado por mulheres que eram artesãs ou “proto-designers”. Essas obras eram geralmente produzidas em contextos domésticos ou “proto-industriais” e era frequentemente comparada com a arte “profissional”, cujos autores eram, na maioria das vezes, homens (Parker e Pollock, 1981, p. 68–70; Trasforini, 2007, p. 35–36; Pansera, 2002). Os exemplos vão desde o tradicional *patchwork* das mulheres norte-americanas (Becker, 1982) até a produção de objetos artísticos e tecni-

³ Nota do tradutor: O termo “roupas-arte” foi adotado como tradução de “clothes-art” para designar especificamente uma peça de vestuário que é, em si mesma, um objeto de arte. Esta escolha busca marcar o limiar descrito no texto, no qual o vestuário abandona suas funções utilitárias e simbólicas convencionais para operar como um suporte autônomo na arte contemporânea. A forma hifenizada preserva a referência ao conceito original e o distingue de outras categorias, como “arte têxtil” ou “moda conceitual”.

⁴ Este artigo é uma versão atualizada de dois dos meus trabalhos anteriores, publicados em 2010 e 2012, que examinaram a relação entre arte, vestuário e o conceito de ‘habitus’ de Bourdieu também como experiência (Trasforini, 2010; 2012). Diante da prática artística contemporânea da Repairing Art (Attia, 2019, 2020), considere interessante revisitar esses estudos.

dos pelo movimento inglês *Arts and Crafts*, liderado por William Morris, e pela arte têxtil da Bauhaus, na qual as artistas mulheres foram protagonistas indiscutíveis — por vezes, apesar de si mesmas. Ao longo do século XX, o vestuário artístico passou a se entrelaçar com as pesquisas e experimentações das vanguardas⁵, explorando não apenas os materiais têxteis, mas também novas formas de atribuir códigos e estabelecer relações metonímicas com o corpo. A “roupa artística” conta histórias, evoca emoções e transforma o vestuário em outra coisa. Ela se desvincula das referências à identidade, bem como das funções distintivas ou conotativas. Essa transição foi caracterizada pela predominância de artistas mulheres e marcou a passagem da arte têxtil para aquilo que denomino “roupa-arte”, abandonando o valor prático da vestimenta para navegar no mar aberto dos significados e mensagens possíveis⁶.

Arte metonímica: a vestimenta é o corpo

Ao longo do século XX, à medida que a arte têxtil se transforma em roupa-arte, o vestuário artístico assume a forma de metonímia⁷, com peças que desfocam os limites entre a roupa e o corpo. Isso significa que a roupa “substitui” o corpo, partindo de uma conexão marcada por fortes conotações (como gênero ou classe), estabelecendo novos sentidos. Alternativamente, a roupa é apresentada como expressão de uma identidade socialmente imposta.

Exemplos paradigmáticos incluem o trabalho de várias artistas fundamentais do século XX: os Vestidos Simultâneos de Sonia Delaunay; os vestidos surrealistas de Elsa Schiaparelli; o *Electric Dress* de Atsuko Tanaka, que representam o homo faber da modernidade industrial; e os monumentais *Abakans* de Magdalena Abakanowicz.

Criados entre 1914 e 1930, os Vestidos Simultâneos de Sonia Delaunay literalmente dão corpo à pintura, oferecendo uma resposta dinâmica e estética a uma época de grandes transformações sociais e culturais: “As geometrias e as cores produzem variações de forma por meio do movimento do corpo que as veste” (Panella, 2005, p. 30). A respeito do primeiro Vestido Simultâneo, de 1914, Blaise Cendrars afirmou: “Sur la robe, elle a un corps” (“Sobre o vestido, ela tem um corpo”), para descrever a troca vitalista entre corpo e vestimenta (Campitelli, 2005, p. 8). Seus experimentais *robes-poèmes* (vestidos-poema) refletiam uma época de deslocamentos geográficos e culturais que também afetavam as vanguardas artísticas das décadas de 1920 e 1930. Se a roupa é o único bem dos nômades, então os projetos

⁵ Durante o movimento futurista italiano dos anos 1930, a moda, o design de tecidos e as novas roupas foram expressões artísticas de “reconstruir o mundo” (Bentivoglio e Zoccoli, 1997). Balla, Marinetti, Thayaht e os Deperos (Fortunato e Rosetta) foram designers de roupas que desafiaram as tradições e instituições do passado (Braun, 1995, p. 34; Zoccoli, 1997, p. 140).

⁶ Não encontrei uma distinção tão clara na literatura existente como a usada neste texto. Em vez disso, adotei o termo “roupas-arte” (clothes-art) de Steinberg (2005), que o utilizou no catálogo da exposição de Paris intitulada ‘Art-Robe’.

⁷ A metonímia é uma figura de retórica que envolve a substituição de um termo por outro com o qual mantém uma relação de contiguidade. Por exemplo, o nome do recipiente é usado para indicar o conteúdo, ou o nome da causa assume o lugar do efeito. Enquanto a metáfora se baseia na semelhança, a metonímia se fundamenta na contiguidade. Nela, a expressão figurada coincide com a expressão literal que substitui, em termos de uma conexão material de natureza espacial, temporal, causal ou outra (Barthes, 1964; Henry, 1975; Muraro, 1981). Faço referência também em Trasforini (2010).

de Sonia Delaunay, com suas referências ao movimento e às influências interculturais, testemunham e provocam um mundo no qual as identidades compartilhadas já não eram mais garantidas (Felshin, 1995a, p. 29; Buckberrough, 1995; Panella, 2005).

Outro exemplo de metonímia explícita é o trabalho da estilista italiana Elsa Schiaparelli⁸, influenciada pelo conceito surrealista de “tomar os desejos como realidade” (Baudot, 2004, p. 3). Na tentativa de traduzir ideias surrealistas para o design de vestuário, ela colaborou com Salvador Dalí na criação de dois vestidos explicitamente metonímicos. O *Tear Illusion Dress* (1938) apresentava imagens de rasgos desenhados no tecido (Crane, 2000, p. 107), oferecendo uma abordagem que pode ser considerada ingênua, mas certamente incomum no contexto de pobreza e desigualdade social da época. O *Skeleton Dress* (1938), confeccionado em elegante seda preta, apresentava uma referência extravagante à morte, por meio do relevo de costelas e coluna vertebral de um esqueleto aparentemente subjacente⁹.

Abandonando toda a linguagem têxtil tradicional, o *Electric Dress* (1956), da artista japonesa Atsuko Tanaka, foi vestido pela própria artista na abertura da 2ª Exposição Gutai, em Tóquio. Composto por um impressionante emaranhado de lâmpadas coloridas e luzes de néon intermitentes, sua estrutura evoca a armadura de um antigo samurai. Antecipando as formas pós-humanas da década de 1990, o *Electric Dress* representa um corpo desprovido de qualquer identidade ou conotação relacional; trata-se agora de um corpo funcional apenas dentro de uma modernidade industrial e artificial triunfante.

Na década de 1960, os vestidos monumentais de Magdalena Abakanowicz também passaram a significar algo completamente distinto. Seus Abakans são figuras gigantescas e imponentes, feitas de tecidos compactos e sólidos que se assemelham a vestidos-contêineres e desafiam “qualquer noção de vestimenta como uma categoria discreta”. Com formas que evocam explicitamente a sexualidade feminina, eles se configuram como receptáculos evocativos de conteúdos metafóricos, históricos, autobiográficos e psicológicos (Felshin, 1995a, p. 28; Brenson, 1995). Essas obras parecem concluir definitivamente a metamorfose da arte têxtil em roupa-arte.

Uma breve digressão sobre o habitus como corpo cultural

As características metonímicas também podem ser observadas no conceito de habitus formulado por Pierre Bourdieu. Derivado etimologicamente do latim *habeo*, o termo remete a algo que se possui e, por extensão, indica disposição, comportamento ou atitude. Bourdieu utiliza esse conceito em diversas passagens de sua obra (Bourdieu, 1979; 1990; Bourdieu e Wacquant, 1992, p. 84–105) para descrever o princípio segundo o qual os agentes sociais agem, isto é, o sistema socialmente construído de disposições estruturadas e estruturantes, adquirido por meio da prática e orientado para funções práticas. Em outras palavras, trata-se do social incorporado. Além disso, Bourdieu define o habitus como uma

⁸ Em 2022–23, uma grande exposição intitulada ‘Shocking!’ O Mundo Surrealista de Elsa Schiaparelli foi organizada no *Musée des Arts Décoratifs*, em Paris.

⁹ Uma referência contemporânea ao Vestido Esqueleto é um manequim com cabeça de vidro usando vestido preto que protagonizou a obra *Flow My Tears*, da artista suíça Mai-Thu Perret, exibida na Bienal de Veneza de 2011.

espécie de mola pronta para agir, durável, mas não imutável. Isso permite explicar a constância das disposições, dos gostos e das preferências. Enquanto forma incorporada de socialidade, o *habitus* constitui o corpo cultural dos indivíduos, sua vestimenta cultural, sua cultura móvel e o imaginário — leve ou pesado — que carregam consigo, moldando seu corpo e, do ponto de vista fenomenológico, seu “ser social e cultural no mundo”. O conceito de *habitus* parece preservar a polissemia da roupa tanto como ação de habitar quanto como ação de ser habitado por “algo”, de um modo que pode ser definido como estruturalista¹⁰. De modo semelhante, o verbo “habitar” apresenta múltiplos significados: estar constantemente “dentro” — dentro de si mesmo, de uma casa, de um território, de um país ou de uma nação — e, ao mesmo tempo, ser habitado e contido pelo exterior.

Em um deslocamento de sentidos, o *habitus* — a incorporação cultural do indivíduo — parece substituir o eu físico (Airyung, 2005, p. 6), como sugere de maneira evocativa Virginia Woolf em um trecho de Orlando: “há forte fundamento para a opinião de que são as roupas que nos usamos, e não nós que as usamos; [...] elas moldam nossos corações, nossos cérebros e nossas línguas a seu bel-prazer.”¹¹

Roupas e corpos como campos simbólicos de batalha

A desclassificação das linguagens no mundo da arte a partir da década de 1970 produziu uma ampla liberdade de expressão, tanto no uso de materiais quanto de linguagens. Muitas práticas artísticas passaram a revelar as conexões e as simetrias/assimetrias de sentido entre vestimenta, identidade e corpo (Steinberg, 2005). Nesse período, a roupa na arte tornou-se um veículo de retórica cultural, narrando identidades, estereótipos, traumas e feridas, tanto pessoais quanto coletivas (Campitelli, 2005), além de amplificar mensagens psicológicas, sexuais e culturais. Como meio de expressão da identidade (de gênero, de grupo ou étnica), a roupa evidencia o caráter transitório e negociado de sua construção social, bem como seu papel como campo simbólico de disputa.

Exemplos disso podem ser observados nos *body-dresses* utilizados por diversas artistas feministas nas décadas de 1970 e 1980 para denunciar estereótipos de gênero, violência e controle social sobre o corpo feminino.¹²

Um exemplo notável é a instalação-perfomática *Vanitas* (1987), de Jana Sterbak, que apresentava um vestido hiperbólico feito de carne. Em *Flesh Dress for an Albino Anorectic*, a artista performou vestindo uma roupa confeccionada com carne verdadeira. Ao duplicar literalmente a carne do corpo (Valeriani, 2004, p. 208), a obra parece rejeitar o corpo cultural para se reconectar com seu interior “natural”, cru e desromantizado, composto por tecidos, nervos, sangue e gordura. Por meio de uma ação aparentemente naturalista, Sterbak encena

¹⁰ Na definição de Lacan, assemelha-se a ser definido pela linguagem ou, na análise de Lévi-Strauss, pela própria posição na cadeia de parentesco.

¹¹ Conforme citado por Felshin (1995a, p. 20).

¹² Aqui, examinei apenas alguns deles. Para uma ilustração mais abrangente do trabalho da primeira e da segunda gerações de artistas feministas (décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990), consulte Felshin (1995b). As artistas são: Sarah Charlesworth, Maureen Connor, Lesley Dill, Leslie Fry, Kathy Grove, Harmony Hammond, Miriam Schapiro, Mira Schor, Judith Shea, Elise Siegel, Mimi Smith e Yong Soon Min.

e denuncia de modo dramático a feminilidade ocidental como habitus de gênero e como sistema naturalizado de diferenças inscritas em um corpo saturado de cultura¹³.

No âmbito dos estereótipos e das imagens de gênero, a figura da noiva e seus vestidos constituem um tema recorrente na história da arte contemporânea, desde *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915–23), de Marcel Duchamp. Juntamente com o ready-made *Bottle Rack* (1914), essas obras ambíguas e esotéricas de Duchamp constituem o ponto de referência para a obra *The Bride Redressed* (1989), de Maureen Connor, na qual um corpo/suporte de escorredor de garrafas é coberto por um véu de noiva branco e impalpável. A respeito da relação entre roupa e identidade, Maureen Connor afirmou:

Suspeito, no entanto, que a relação entre roupa e identidade tenha sido, em certa medida, mal compreendida. Embora as identidades não sejam inatas, tampouco são escolhidas livremente. Com frequência, elas nos são impostas por necessidade ou circunstância, e geralmente cada uma delas carrega consigo exigências vestimentais que limitam estritamente as escolhas de roupa. Neste momento histórico, contudo, temos uma consciência ampliada da roupa, especialmente no que diz respeito à sua capacidade de representar a gama de identidades disponíveis” (Felshin, 1995b, p. 78).

Durante o prolongado período de alerta em torno da AIDS nas décadas de 1980 e 1990, muitos artistas gays e feministas criaram roupas para corpos ausentes. Essas obras/ vestimentas funcionavam como documentos literais da perda ou como verdadeiros *memento mori*. Ao mesmo tempo, constituíam gestos públicos de rejeição às imagens culturalmente impostas ou formas de resistência à transformação em objeto por aqueles que detêm o poder simbólico de construir os olhares culturais (Felshin, 1995a, p. 20).

Um dos exemplos mais conhecidos é *Wedding Gown* (1989), do artista norte-americano Robert Gober: um vestido de noiva vazio, isolado, que se assemelha a uma larva suntuosa e inacabada. Funcionando como símbolo tanto de papéis quanto de desejos e projetos individuais e coletivos, o vestido de noiva vazio também aparece em *Forgotten Dream* (2000), do artista afro-americano David Hammons. Nessa obra, Hammons denuncia as frustrações e os fracassos da inclusão e da integração social na sociedade norte-americana da década de 1990, ainda percebida como terra prometida. Aqui, o vestido de noiva branco emerge de uma tampa de bueiro cinzenta e permanece suspenso no teto.

Na década de 1990, as “vestimentas culturais” passaram a sinalizar identidades irreversivelmente hibridizadas e a denunciar ausências. Tratava-se de histórias e geografias marcadas por guerras, migrações e deslocamentos involuntários de mulheres e homens, assumindo a forma de verdadeiros habitus culturais (Trasforini, 2010). Exemplos disso podem ser observados nas performances e videoperformances da artista bósnia Maja Bajevic e da

¹³ Jana Sterbak também é conhecida pela sua enorme crinolina mecânica controlada remotamente (*Remote Control*, 1989), na qual ela se introduzia para simbolizar a transformação dos corpos das mulheres em objetos submissos na era moderna.

artista búlgara Daniela Kostova, que cortam, costuram ou vestem roupas portadoras de imagens simbólicas de suas origens — como o mapa da antiga Iugoslávia em *Dressed Up* (1999), de Bajevic, e os monumentos de Sófia em *Made in* (2004–05), de Kostova (De Cecco, 2006).

Na série fotográfica *Static Drift* (2001), a artista queniana Ingrid Mwangi — nascida em Nairóbi e residente na Alemanha — mapeia sua genealogia nacional e étnica sobre o próprio corpo, transpondo as fronteiras da Alemanha e da África para si mesma. Quando deslocadas de seus contextos habituais e inscritas em seu corpo, essas fronteiras geográficas evidenciam o peso do nacionalismo, da cor da pele e da identidade étnica, isto é, as relações entre colonizadores e colonizados, e entre opressores e oprimidos.

As roupas-arte contemporâneas oferecem linhas de interpretação múltiplas e multiculturais que se cruzam com categorias como roupas vazias ou preenchidas, roupas tatuadas no corpo¹⁴, roupas que duplicam o corpo e roupas ausentes ou intangíveis.

Entre os exemplos estão *A-Z Fiber Form Uniform* (1998–2008), de Andrea Zittel; os pequenos sapatos contendo fotografias (1998), de Yin Xiuzhen; *Landscape* (1993), de Beverly Semmes; *Hermès' Mistress* (1994–99), de Regina Franck; *V.I.P. (Voile Islamique Parisien)* (2004), de Majida Kattari; *She Said* (2004), da artista norte-americana Donna Rosenthal; *Liebes Kind* (2004), da artista alemã Gudrun Kampl; assim como as vestimentas de corpo inteiro *Mistress* (1994–99), de Regina Franck

Como já foi mencionado, as artistas mulheres parecem intérpretes mais convincentes do que os artistas homens. No catálogo da exposição realizada em Paris em 2005, organizada pela UNESCO e intitulada *Art-Robe: Women Artists at the Nexus of Art and Fashion*¹⁵, uma das curadoras enfatizou:

A roupa é um símbolo complexo e eloquente que personifica quem a veste. Como metonímia do corpo e símbolo da identidade sociocultural, a roupa sempre interessou aos artistas, que frequentemente a utilizam como material, meio e símbolo. Acima de tudo, porém, eles a utilizam como substituto do sujeito 'corpo'. As artistas mulheres, em particular, mantêm uma relação especial com o tecido, a alfaiataria e a moda, demonstrando uma extraordinária capacidade de explorar esse campo. Ao jogar com as diferentes camadas do corpo, elas se expressam sobre temas diversos como identidade, memória, cultura, diferença sexual e, por fim, moda (Airyung, 2000).

A relação entre arte e roupa na arte contemporânea configura-se, assim, como um campo polissêmico e um espaço teórico expandido. Metaforicamente, ela se estende entre dois paradigmas opostos que colocam em questão a relação entre a criação e a experiência da arte e a história individual e coletiva. Refiro-me a eles como os paradigmas do esvaziamento e da privação, por um lado, e do preenchimento e da reparação, por outro.

¹⁴ Veja também a série de fotos de roupas tatuadas intitulada *Chameleon* (2003), da própria Mwangi.

¹⁵ Esta exposição não é a única sobre este tema durante este período. Gostaria de mencionar outras duas: *DressCode: Das Kleid als künstlerisches Symbol*, realizada no *Historisches und Völkerkundemuseum* em St. Gallen, Suíça, em 2006–07, e *Reflecting Fashion: Kunst und Mode seit der Moderne*, que foi realizada no *Mumok* em Viena em 2012.

Christian Boltanski: a destruição e a sobrevivência da experiência

O conceito de “despir” e de “esvaziar as roupas” como forma de privação é exemplarmente encenado na instalação de grande escala *Personnes*, de Christian Boltanski, apresentada no *Grand Palais*, em Paris, em fevereiro de 2010 (Lequeux, 2010). O próprio título constitui um poderoso oxímoro, combinando os sentidos de “ninguém” e “pessoas”. Conhecido por sua releitura radical da memória do Holocausto por meio do uso de objetos, roupas e fotografias de pessoas deportadas e exterminadas nos campos de concentração nazistas, Boltanski reuniu milhares de roupas usadas e as dispôs em pequenos quadrados ordenados sob as vastas abóbadas *Art Nouveau* do *Grand Palais*¹⁶. Ao lado desse conjunto, ergue-se uma alta montanha de roupas, sobre a qual atua um gigantesco braço mecânico cego que, com um ruído surdo e obsessivo, seleciona aleatoriamente peças, ergue-as e as deixa cair novamente em um amontoado. Ao “esvaziar” as roupas de seus antigos proprietários, Boltanski cria uma obra monumental e assombrada, na qual os corpos ausentes surgem como fantasmas, remetendo à definição de fotografia de Roland Barthes: aqui, os objetos, assim como as fotografias, mostram a ausência do sujeito.

A roupa usada fala de alguém que esteve ali, mas que já não está mais. O cheiro e os vincos permanecem, mas não a pessoa [...] Tento sempre utilizar roupas do nosso tempo, para que sejam imediatamente reconhecíveis como coisas de hoje [...].¹⁷

Personnes encena a experiência da privação e da nudez, despojando a roupa de todas as suas funções conotativas. Essas características efêmeras e transitórias são típicas da moda na modernidade, mas não apenas dela. Ao retirar da roupa seu papel de individualização, o artista inverte a ação historicizante da moda, por meio da qual os códigos do vestuário são utilizados para classificar as pessoas segundo classe social, tempo e espaço, materializando a distinção social.

Trata-se de uma obra profundamente antibourdieusiana: *Personnes* redefine os códigos de distinção e de diferenciação de status ao jogar simbolicamente com as dimensões do aplainamento e da verticalidade. Na obra, o achatamento das estruturas e a disposição regimentada das roupas em pequenos quadrados evocam o cancelamento dos sinais identitários e o declínio. A verticalidade da pilha de roupas, sobre a qual o braço mecânico “pesca” aleatoriamente, evoca, por sua vez, a verticalidade do campo visual moderno¹⁸, a negação das hierarquias e o nivelamento aleatório operado pela morte. A obra também remete às responsabilidades históricas subjacentes aos campos de extermínio do século XX.

¹⁶ Usar roupas vazias e descartadas não é um conceito novo na arte contemporânea. Faz parte de uma tendência mais ampla de reutilizar e reaproveitar objetos descartados para dar-lhes nova vida através da arte (Vergine, 2006). Essa tendência pode ser vista em algumas obras da *Arte Povera* do final dos anos 1960, particularmente na peça mais conhecida de Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci* (Vênus dos Trapos), criada em 1967.

¹⁷ Boltanski, citado por Vergine (2006, p. 121).

¹⁸ Para mais informações sobre o debate entre historiadores da arte e críticos em relação ao contraste entre a ‘verticalidade do campo visual da modernidade’ e o ‘informe’, que desafia a primazia da visão ao apresentar de forma horizontal o que está ‘no chão’, consulte Didi-Huberman (2002).

Ao privar radicalmente as roupas de seus significantes (Barthes, 1964), retirando-lhes a capacidade de narrar histórias e produzir sentido histórico, Boltanski parece remeter indiretamente à definição de Walter Benjamin (1980 [1933]) acerca da destruição da experiência. Trata-se do fim do sujeito narrativo, uma destruição que, no entanto, permanece incompleta enquanto a história daquilo que foi destruído continua a sobreviver (Didi-Huberman, 2009).

É justamente nessa lacuna que Boltanski, por meio de sua obra, cria a possibilidade de uma experiência física intensificada: a sensação de frio e de desorientação, bem como o sentimento de estar diante de uma presença feita de ausência.

Um frio cortante cumprimenta o espectador, contrabalançado por uma luz de néon difusa por todo o espaço. Um deserto silencioso de roupas estende-se no chão diante de nós; fileiras de roupas empilhadas se abrem como caminhos para o olhar e para os passos a seguir. Antes vestidas, agora silenciosamente privadas do corpo, elas marcam a passagem de cada visitante. *Personnes* é a instalação mais radical e democrática de Boltanski, colocando o artista e o espectador em um mesmo plano. Ela convida o público a embarcar em uma viagem iniciática, a esquecer a entrada para alcançar o fim e a desmaterialização do corpo, superando o peso gravitacional da roupa [...] (Bonito Oliva, 2010, p. 44–45).

Longe de ser um objeto de contemplação, *Personnes* é uma verdadeira obra aberta: um espaço de travessia e de imersão, no qual o público simultaneamente “habita” a obra e é por ela “habitado”. De fato, o verbo “habitar” revela aqui toda a sua polissemia, designando tanto o estar “dentro” — de si mesmo, de uma casa, de um território, de um país, de uma nação ou de uma obra — quanto o ser contido e habitado pelo exterior. Em um sentido estruturalista, o verbo “habitar” remete à definição bourdieusiana de habitus (Bourdieu, 1979), discutida anteriormente, como um exterior “vestido” que molda e estrutura simultaneamente o interior.

Enquanto a roupa “cheia”, que cobre os corpos, é política — moldada pelas tecnologias modernas dos sistemas de signos e de poder que produzem corpos dóceis na modernidade (Foucault, 1988) —, a roupa vazia parece significar a “vida nua”, isto é, a ausência de suas dimensões política, social e comunicativa. Esse conceito emerge da desumanização da humanidade após Auschwitz (Agamben, 1995). Em *Personnes*, Boltanski explora o paradoxo entre destruição *versus* sobrevivência, enfatizando a noção de sobrevivência por meio da roupa enquanto signo. Quando a vida dos protagonistas parece irremediavelmente comprometida e a forma humana desaparece, o trapo permanece (Didi-Huberman, 2002)¹⁹.

¹⁹ As roupas descartadas remetem ao conceito de “vidas desperdiçadas” de Bauman (2003), representando a humanidade dos refugiados que fugiram da guerra e da pobreza, deixando para trás as roupas que vestiam quando chegaram.

De Louise Bourgeois à arte de reparação: reparar a própria história e a história coletiva

No extremo oposto do paradigma da roupa vazia e despersonalizada de Boltanski encontra-se o trabalho de subjetivação de Louise Bourgeois. Em suas obras têxteis da década de 1990, a artista utilizou roupas e esculturas de tecido para reconstruir, reparar e narrar repetidamente a sua autobiografia. Seu trabalho parece antecipar aquilo que hoje é amplamente definido como Arte de Reparação, uma prática com implicações filosóficas, políticas e culturais que aborda a memória de traumas coletivos — como os causados pelo colonialismo e pelas guerras — e o tema da sobrevivência humana em um planeta dramaticamente ferido.

Louise Bourgeois

Seu ato pioneiro de reparação — remendar esculturas de tecido — pode ser definido como um processo de “rememoração”, no qual a artista atua como narradora de si mesma, traçando e retrazendo o percurso de sua sobrevivência²⁰.

Nesse processo, ela utiliza tecidos e instrumentos de tecelagem e costura, como em suas esculturas em forma de agulha das décadas de 1940 e 1950 — tema que ela revisitou na série *Needle* dos anos 1990. Ela também transformou sua mãe em uma aranha tecelã gigante (as *Spiders* da década de 1990). Por meio dessas obras, Louise Bourgeois evoca a presença materna, representando-a como uma figura solitária, ameaçadora e, ao mesmo tempo, protetora, à semelhança do arquétipo da aranha que tece, produz e repara redes de relações (Legrand, 2008).

Assim, arte e vida parecem ser tecidas a partir do “fio do pensamento” que sustenta a filosofia da aranha (Rigotti, 2002, p. 47–58). A agulha é um instrumento de cuidado (Steinberg, 2005) e pode ser utilizada para construir uma mitologia pessoal por meio da incessante re-narração de seu *roman de famille*, com seu enredo interno continuamente revisitado. “Chamo-me Louise Joséphine Bourgeois. Nasci em 25 de dezembro de 1911, em Paris. Todo o meu trabalho [...] todos os meus temas encontram sua fonte na minha infância” (Boutoulle, 2008, p. 14).

Da década de 1990 aos anos 2000, Bourgeois esculpiu corpos como se fossem tecidos, criando figuras e roupas com uma construção primordial, na qual tecido e corpo se confundem: corpos nus vestidos com uma pele de tecido sulcada por costuras como cicatrizes.

Nesses híbridos de tecido — roupas, manequins e esculturas (Coignard, 2008, p. 27) —, o processo de costura assume a forma de um contínuo “faço-desfaço-refaço”, no qual a roupa funciona como a ego-pele do receptáculo, conforme definido por Anzieu (1985). Ao explorar materiais que vão do tecido ao ferro e ao mármore, Louise Bourgeois inscreve o par vestido-nu em um quadro antropológico de oposições primárias e binárias. Essas obras assumem a forma de corpos e objetos — como esculturas compostas por novelos

²⁰ Novamente segundo Didi-Huberman (2009), que retoma esse tema a partir de Benjamin, a impressão pela qual o narrador deixa sua marca é a memória épica, cuja transformação dá origem aos processos de rememoração nos romances modernos.

de lã, carretéis, fios e roupas suspensas — e são apresentadas como instrumentos de desconstrução tanto de sua arte quanto de sua biografia. As vestimentas acolhoadas aparecem em posições dolorosas e encerradas em vitrines, como memórias. Há também conjuntos de roupas usadas, outrora vestidas pela própria artista, agora confinadas em células, apoiadas em cadeiras ou penduradas em cabides e pregadores. Em sua nova configuração, elas testemunham um diário pessoal inacabado (Vettese, 1997, p. 36). Em suma, suas roupas são suas memórias. Como a própria artista afirmou a propósito de *Cell 1* (1991): “Eu preciso das minhas memórias. Elas são meus documentos” (Coen, 2004, p. 58).²¹

Esses documentos funcionam como instrumentos de uma tecnologia cotidiana e “baixa” do eu e do processo de subjetivação (Foucault, 1988), mas também expõem, desmontam e interrogam continuamente o próprio processo de criação artística.

Arte de Reparação

No contexto contemporâneo da Arte de Reparação, entendida como uma forma de “costura” política e coletiva, emergem, na realidade, duas abordagens distintas²²: a crítica pós-colonial associada à resistência e à resiliência, e a denúncia ecológica voltada à sobrevivência do planeta e da própria humanidade. O principal expoente da primeira é o artista franco-argelino Kader Attia, enquanto uma representante significativa da segunda é a artista inglesa Lucy Orta.

A pesquisa de Attia sobre a história europeia do século XX inicia-se com a descoberta de fotografias perturbadoras de rostos de soldados feridos na Primeira Guerra Mundial, cirurgicamente “reparados” por meio de técnicas experimentais, e prossegue com uma reflexão sobre a hibridização pós-colonial (Attia, 2017; 2019; Jones, 2016)²³. Assim como os rostos feridos e reparados são rostos “novos”, a história pós-colonial, precisamente por ser híbrida e não necessariamente reconciliada, configura-se como uma história “nova”.

A “recuperação” operada por Attia envolve artefatos “pós-coloniais” restaurados e incorporados a um novo tipo de arquivo/museu, criando uma nova memória e uma nova existência híbrida. Segundo o artista, a hibridização e a reutilização cultural constituem uma forma de existência reparada e não vitimizada — uma reapropriação que remete à definição de antropofagia de Oswald de Andrade: os ocupados, dominados e colonizados absorvem — comem e digerem — os símbolos da cultura dominante, produzindo algo novo nesse processo (Attia-Vanier, 2020).

²¹ A tecelagem era o negócio da família Bourgeois, que possuía uma pequena empresa especializada em restauro de tapeçarias perto de Paris, onde sua mãe era tecelã e onde a pequena Louise também trabalhava nas tapeçarias.

²² A arte de reparar objetos quebrados encontra sua expressão mais refinada na filosofia japonesa do *Kintsugi*: não esconder as partes quebradas, mas mostrá-las e destacá-las para enfatizar a beleza da imperfeição e dar aos objetos a chance de uma segunda vida. Muitos artistas contemporâneos fazem do reparo de objetos (e da roupa em particular) um ato político de consumo ético e sustentável. Veja, por exemplo: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/aug/22/back-for-good-the-fine-art-of-repairing-broken-things> (Visitado em julho de 2025).

²³ Veja também a entrevista com o artista por ocasião da exposição de 2017 *Reflecting Memory* na Galleria Continua, em San Gimignano: <https://www.galleriacontinua.com/artists/kader-attia-7/videos> (Acessado em agosto de 2025).

Inspirada por sua formação como designer têxtil, a artista inglesa Lucy Orta²⁴ — em parceria com Jorge Orta — cria arquiteturas corporais resilientes por meio de tecidos técnicos destinados a vestimentas “apocalípticas”. Essas construções coletivas assumem a forma de performances em grande escala que exploram temas como exclusão social, migração forçada, direitos humanos e desenvolvimento sustentável (De Cecco; Romano, 2002, p. 325–330; Belen, 2022). Nessas performances provocativas, encenadas em diversos eventos políticos internacionais, os indivíduos são frequentemente conectados uns aos outros por meio de suas roupas reconstruídas.

Conclusões

O esvaziamento abstrato dos corpos, no qual apenas as roupas permanecem, e — em sentido inverso — o preenchimento de corpos construídos com subjetividade parecem definir os polos analíticos da roupa-arte contemporânea. Embora as obras recorram a instrumentos diversos e alcancem resultados distintos, todas parecem mobilizar um processo baseado na memória²⁵.

Enquanto Boltanski utiliza seus “trapos” para recorrer à memória coletiva do século XX como um vasto arquivo a partir do qual reflete sobre o presente, Louise Bourgeois transforma seu passado pessoal e familiar em um *ready-made* experiencial (Bourriaud, 2002), por meio do qual constrói um novo corpo “vestido”. A pesquisa contemporânea em *Repairing Art* revela que remendar e reparar corpos, objetos e narrativas constitui um poderoso conector semântico da memória. O próprio ato de “costurar” e recosturar — literal ou metaforicamente — coloca em movimento o fio da narração, tecendo vínculos e construindo redes de fios, nós e vazios (Rigotti, 2002).

Concluo com a obra da artista coreana Kim Sooja²⁶, que reencena sua memória cultural por meio dos tecidos, tratando o próprio corpo como uma espécie de tecido imaterial através do qual pode “costurar” e “tecer” relações e conexões (Nakamura, 2000).

Em seus primeiros trabalhos, ela utilizou os *Bottari* — colchas tradicionais coreanas impregnadas de memórias, histórias e dores, mas também da força das mulheres. Juntamente com outros tecidos e roupas, esses objetos tornaram-se substitutos do corpo e testemunhas de sua ausência. Posteriormente, sua pesquisa tornou-se cada vez mais imaterial e mental, transformando-se em um instrumento de costura de conexões. Na série de videoperformances *The Needle Woman* (1999–2001; 2005), realizada em grandes cidades

²⁴ Consulte o site dos artistas: <https://www.studio-orta.com/en/artworks>.

²⁵ A narração artística, como memória literalmente impressa na roupa/no corpo, oferece exemplos de uma intensidade quase literal. A memória da participação na Guerra do Vietnã foi transformada pelo artista americano Kim Jones em uniformes militares usados pelo próprio artista na performance dos anos 1970 *Mudman*: uniformes como telas branqueadas sobre as quais reescrevem o trauma, refazendo os mapas das aldeias vietnamitas destruídas. Outra sobreposição literal da biografia sobre a roupa é a da artista francesa Annette Messager em sua *Histoire des robes* (1991), na qual ela expõe algumas de suas roupas do passado, dispostas em estruturas abertas como caixões, cobertas com fotos tiradas de seu álbum pessoal.

²⁶ Veja o site da artista: <http://www.kimsooja.com/> (visitado em setembro de 2025).

contemporâneas como Tóquio, Xangai, Cidade do México, Londres, Délhi, Nova York, Cairo e Lagos, a artista permanece imóvel, filmada de costas, em intensa concentração *zen*, cercada por multidões em movimento.

Nesse contexto, sua obra atualiza a definição de Michel de Certeau (1980) do “cotidiano performativo” como produtor de sentido²⁷: até mesmo a costura parece funcionar como uma linguagem.

Como muitas outras formas de arte contemporânea, a roupa-arte dos anos 1990 e início dos anos 2000, bem como sua evolução pós-colonial na *Repairing Art*, produzem novos significados e novas formas de consciência. São percursos e práticas que atravessam fronteiras e produzem espaços contraditórios e inquietos de identidades individuais e coletivas. Acima de tudo, constituem testemunhos de culturas irreversivelmente hibridizadas.

References

AGAMBEN, G. **Homo sacer**. Il potere sovrano e la nuda vita. Torino: Einaudi, 1995.

AIRYUNG, K. Art-robe: habits des pensées. In: **Art-Robe**: Women artists at the nexus of art and fashion. Exhibition organised by Unesco, 2005. Catalogue on <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001388/138861M.pdf> (site visited in September 2025).

ANZIEU, D. **Le Moi-peau**. Paris : Bordas, 1985.

ATTIA, KADER. **Reflecting Memory**. (interview) in <https://www.galleriacontinua.com/artists/kader-attia-7/videos>, 2017. (Visited in September 2025).

ATTIA, KADER. **The Museum of Emotion**. Catalogue of Exhibition curated by Ralph Rugoff. Hayward Gallery, London: Hayward Gallery Publishing, 2019.

ATTIA, K.; VANIER, A. Symptômes du politique: les recyclages de la colonisation. **Figures de la Psychoanalyse** n. 40, 2. 2020. p. 159-169. on line <https://shs.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2020-2-page-159?lang=fr> (Visited in September 2025).

BARTHES, R. **Éléments de sémiologie**. Paris: Editions du Seuil, 1964.

BAUDOT, F., Elsa Schiapparelli toujours vivante. **Elle**, Paris: Musée de la Mode et du Textile, 2004.

BAUMAN, Z., **Wasted Lives**: Modernity and its Outcasts. Cambridge: Polity, 2003.

BAUMANBECKER, H.S. **Art Worlds**. Berkeley: University of California Press, 1982.

²⁷De Certeau (1980) inclui entre as práticas de performance cotidianas o caminhar, que cria espaços; a leitura, que cria textos; e o narrar, que cria direcionamentos de sentidos nas histórias.

BELEN, V., Lucy Orta. Activismo Artístico en clave textile. **NEO2**, Mar/Abril 2022, n. 178 (PDF scaricabile dal sito dell'artista <https://www.studio-orta.com/en/bibliography> (Visited in September 2025))

BENJAMIN W. Esperienza e Povertà. In: RELLA, F. (ed.), **Critica e storia**. Venezia: Cluva, 1980 (orig. ed. 1933).

BENJAMIN, W.; TIEDEMAN, R. (ed). **Das Passagen-Werk**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

BENTIVOGLIO, M.; ZOCCOLI, F. Women Artists of Italian Futurism. **Almost Lost History**. New York: Midmarch Arts Press, 1997.

BONITO OLIVA, A. Christian Boltanski. Monumenti di vestiti. A Parigi l'Expo del dolore universale. In: **La Repubblica**, 13 febbraio, 2010.

BOURRIAUD, N. Post Production. **La culture comme scénario**: comment l'art reprogramme le monde contemporain. Dijon : Les Presses du Réel, 2002.

BOUTOULLE, M., Roman de famille. In : Louise Bourgeois. Paris : Centre Pompidou, **Hors-series de Connaissance des Arts**, 2008, p. 14-23.

BOURDIEU, P. **La distinction**. Critique social du jugement . Paris : Minuit, 1979.

BOURDIEU, P. La domination masculine. **Sciences Sociales**, n. 84 , 1990, p.3-31.

BOURDIEU, P. ; WACQUANT, L.J.D. **Risposte**. Per un'antropologia riflessiva. Torino: Bollati Boringhieri, 1992.

BRAUN, E. Futurist Fashion: Three Manifestoes. **Art Journal**. Vol. 54, n.1, 1995, p. 34-41.

BRENSON, M. Magdalena Abakanowicz's "Abakans". **Art Journal**. Vol. 54, n.1, 1995, p. 56-61.

BUCKBERROUGH, S. Delaunay Design: Aesthetics, Immigration, and the New Woman. **Art Journal**. vol. 54, n.1, 1995, p. 47-51.

CAMPITELLI, M. Corpo, moda, mente. In: CAMPITELLI M. (ed.) Corpo, moda, mente. **Natura naturans 10**, Exhibition Catalogue, Trieste: Juliet Editrice, 2005, p. 8-13.

COEN, V. Louise Bourgeois (o della giovinezza perenne). In: Andata e Ritorno. **Artiste contemporanee fra Europa e America**, Catalogue of Exhibition, Ferrara: XI Biennale Donna, 2004, p. 53-71.

COIGNARD, J. Etre Sculpteur. *In* : Louise Bourgeois, Paris : Centre Pompidou, **Hors-series de Connaissance des Arts**, 2008, p. 24-31.

CRANE, D. L'abito fa la donna. Stiliste, stilisti e cambiamenti sociali. *In*: TRASFORINI M.A (Ed.), **Arte a parte**. Donne artiste fra margini e centro. Milano: FrancoAngeli, 2000, p. 101-115.

DE CECCO,E.; ROMANO,G. **Contemporanee**. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi. Milano: Posmediabooks, 2002

DE CECCO, E. (Ed.), **Passaggi a Sud – Est. Sguardi di artiste fra storie, memorie, attraversamenti**. Catalogue of Exhibition, Ferrara: XII Biennale Donna, 2006.

DE CERTEAU, M. , **L'invention du quotidien**. Arts de faire, Paris: Gallimard, 1980.

DIDI-HUBERMAN, G. **Survivance des lucioles**. Paris: Minuit, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ninfa Moderna**. Essai sur le drapé tombé. Paris: Gallimard, 2002.

FELSHIN, N. Clothing as Subject. **Art Journal**, vol. 54, n.1, 1995a, p. 20-29.

FELSHIN, N. Women's Work: A Lineage, 1966-94. **Art Journal**, vol. 54, n.1, 1995b, p.71-87.

FOUCAULT, M., **Tecnologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault**. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988 .

HENRY, A., **Metonimia e Metafora**. Torino: Einaudi, 1975 (orig.ed. 1971).
JONES, D.H, From Commonplace to Common Ground: Facial Injury in Kader Attia's Continuum of Repair, **Journal of War and Culture Studies**, 2016 (ORE-Open Research Exeter) https://www.academia.edu/113231068/From_Commonplace_to_Common_Ground_Facial_Injury_in_Kader_AttiasContinuum_of_Repair (visited in September 2025).

LEGRAND, F, Naissance et renaissance de Louise Bourgeois. *In* : Louise Bourgeois. Paris : Centre Pompidou, **Hors-series de Connaissance des Arts**, 2008, p. 4-12.

LEQUEUX, E., Bienvenue dans le cercle de l'Enfer. *In* : **Christian Boltanski, Monumenta 10/ Grand Palais**. Paris : Beaux Arts ed., 2010, p. 7-9.

MACRI', T., **Il corpo postorganico**. Sconfinamenti della performance. Milano: Costa&Nolan, 1996.

MURARO, L., **Maglia o uncinetto**. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia. Milano: Feltrinelli, 1981.

NAKAMURA, K., **Kim Sooja's A Needle Woman**. In: <http://www.kimsooja.com/texts/kim-sooja-s-a-needle-woman>, 2000 (Visited in September 2025).

PANELLA, L. Colore contrasto, movimento: gli abiti simultanei di Sonia Delaunay. In: CAMPITELLI M. (Ed.), **Corpo, moda, mente**. Natura naturans 10. Catalogue of Exhibition, Trieste: Juliet Editrice, 2005, p. 30-31.

PAGE', S. e PARENT, B. Entretien avec Louise Bourgeois. In : BOURGEOIS, Louise. **Sculptures, environnements, dessins 1938-1995**, Catalogue, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (giugno-ottobre 1995), p.15-19, 1995.

PANSERA, A. (Ed.), **Dal merletto alla motocicletta**. Artigiane/artiste e designer nell'Italia del Novecento. Catalogue of Exhibition, Ferrara: X Biennale Donna, 2002.

PARKER, R.; POLLOCK, G. **Old Mistresses**. New York: Pantheon Books, 1981.

RIGOTTI, F. **Il Filo del pensiero**. Tessere, scrivere, pensare. Bologna: Il Mulino, 2002.

STEINBERG, C. Introduction. In: **Art-Robe: Women artists at the nexus of art and fashion**, Catalogue of Exhibition, 2005, p. 5. In: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001388/138861M.pdf>

TRASFORINI M.A. **Nel segno delle artiste**. Donne, professioni d'arte e modernità. Bologna: Il Mulino, 2007.

TRASFORINI M.A., Tagli d'habitus. Corpi culturali, linguaggi tessili e arte metonimica. In: MORA E. (Ed.), **Geografie della moda**. Milano: FrancoAngeli, 2010, p. 37-47.

TRASFORINI M.A., Abiti smodati. Dall'arte tessile alla clothes-art. In : PEDRONI, M.; VOLONTE' P. (Eds) **Moda e Arte**. Milano: FrancoAngeli, 2012, p. 171-186.

VALERIANI, L., **Dentro la trasfigurazione**. Il dispositivo dell'arte nella cibercultura. Roma: Meltemi, 2004.

VERGINE, L., **Quando i rifiuti diventano arte**. Trash, rubbish, mongo. Milano: Skira, 2006.

VETTESE, A., Fare lo scultore per distruggere il passato. **Il sole-24 ore**, 18 may 1997.

ZOCCOLI, F. The Applied Arts and Photography. In: BENTIVOGLIO M.; Zoccoli F., (Eds.) **Women Artists of Italian Futurism. Almost Lost History**. New York: Midmarch Arts Press, 1997, p. 139-162.

Revisor: Henrique Grimaldi Figueredo. Doutor em Sociologia (UNICAMP). E-mail: henriquegrimaldi.figueredo@ufjf.br.