

Elogio aos trapos: a alegoria do Trapeiro e suas ressonâncias na moda e na prática artística de Vicenta Perrotta¹

An Ode to Rags: The Allegory of the Ragpicker and Its Resonances in Fashion and the Artistic Practice of Vicenta Perrotta

Tulio Sousa Costa

RESUMO

Este artigo investiga a figura do Trapeiro como alegoria da ruína e da marginalidade urbana, articulando suas relações com a moda e com práticas artísticas contemporâneas. Trata-se de um estudo teórico-analítico, baseado em revisão bibliográfica e estudo de caso, que tem como objetivo compreender como a estética do descarte e dos resíduos é ressignificada no campo da moda e da arte. A pesquisa parte da construção histórica do Trapeiro na modernidade, conforme autores como Charles Baudelaire e Walter Benjamin, destacando sua condição de sujeito errante que recolhe e reconfigura os restos da cidade. Em seguida, analisa-se a incorporação da estética dos farrapos na moda, a partir das reflexões de Flávio de Carvalho, evidenciando processos de valorização simbólica do que é socialmente rejeitado. Por fim, desenvolve-se um estudo de caso da artista brasileira Vicenta Perrotta, cuja prática de transmutação têxtil se baseia na coleta de resíduos industriais e na construção de uma tecnologia de si. Conclui-se que tanto o Trapeiro quanto a artista operam a partir da ressignificação dos restos, produzindo novas formas de existência, visibilidade e crítica social.

Palavras-chave: Trapeiro; Vicenta Perrotta; Transmutação têxtil.

ABSTRACT

This article investigates the Ragpicker figure as an allegory of ruin and urban marginality, articulating its relationships with fashion and contemporary artistic practices. This is a theoretical-analytical study based on bibliographic review and case study, aiming to understand how the aesthetics of waste and discarded materials are resignified within the fields of fashion and art. The research begins with the historical construction of the Ragpicker in modernity, drawing on authors such as Charles Baudelaire and Walter Benjamin, highlighting the Ragpicker's condition as a wandering subject who collects and reconfigures the remnants of the city. It then analyzes the incorporation of the aesthetics of rags into fashion through the reflections of Flávio de Carvalho, emphasizing processes of symbolic valorization of what is socially rejected. Finally, the article develops a case study of Brazilian artist Vicenta Perrotta, whose textile transmutation practice is grounded in the collection of industrial waste and in the construction of a technology of the self. The study concludes that both the Ragpicker and the artist operate through the resignification of remnants, producing new forms of existence, visibility, and social critique.

Keywords: Ragpicker; Vicenta Perrotta; Textile Transmutation.

¹ Trabalho orientado pelo Prof. Dr. Henrique Grimaldi Figueredo

1 PRÓLOGO

Minha relação com a insignificância, os pequenos objetos encontrados, o infraordinário — aqui neste escrito sintetizado como o “trapo” — começou antes mesmo de eu compreender o que era um Trapeiro, ou uma bixa-trapeira, como eu viria a me reportar. Talvez tenha começado em Herculândia, pequeno município do interior de São Paulo onde cresci: na prática simplória de minha mãe de encontrar, recolher e guardar clipes de papel encontrados na cidade, que ela interpreta quase como uma resposta divina aos questionamentos da vida, ou nas ferrarias encontradas por meu pai em ferros-velhos, reconstituídas por ele em ferramentas laborais.

Talvez tenha começado anos depois, quando cheguei em São Paulo, em 2012, recém-formado em Design de Moda, acreditando que trabalho e estudo seriam suficientes para sustentar um sonho de vida possível na cidade grande. Trabalhando por jornadas intermináveis em uma confecção no bairro do Bom Retiro por um salário mínimo, percebi rapidamente que a indústria da moda pouco tinha a ver com o desejo que me levou até ela. Havia algo profundamente melancólico em ajudar a produzir, diariamente, “vestidos que ninguém queria comprar”. Foi nesse contexto que incorporei a prática de Isabel Divina, minha mãe, de recolher clipes de papel encontrados e comecei a me interessar pelos fragmentos encontrados no cotidiano daquilo que foi deixado para morrer, para ser esquecido: sobras têxteis, materiais precários, objetos abandonados e pelas vidas — imigrantes, dissidentes, corpos queer e empobrecidos — que, assim como os fragmentos, pareciam existir à margem daquilo que o capitalismo entende como sucesso.

Em 2014, durante uma disciplina como aluno especial que eu cursava para tentar ingressar no mestrado em Têxtil e Moda da Universidade de São Paulo (USP), os professores Fausto Viana e Isabel Italiano propuseram um projeto intitulado *A delicadeza do abandono*, uma proposta de intervenção em espaço público, baseada na composição de uma peça têxtil que deveria ter sua decomposição observada e registrada ao longo dos dias. O trabalho nunca foi concluído. Durante muito tempo, li essa interrupção como fracasso. Hoje, percebo que foi justamente ali que esta pesquisa germinou. Entre objetos acumulados no ateliê, projetos inacabados, exaustão laboral, caminhadas pela cidade e a criação de uma forte rede afetiva, fui, em 2017, apresentado conceitualmente à figura do Trapeiro — esse personagem histórico que recolhe os restos da modernidade e produz, a partir deles, novas possibilidades de sentido. Mais tarde, em minha dissertação de mestrado em Artes Visuais na Unesp, encontrei na imagem da

“bixa trapeira-colecionadora” uma maneira de nomear essa relação entre corpo, cidade, fracasso, coleta e escrita de si (COSTA, 2023).

Conforme a pesquisa em artes visuais foi evoluindo, fui fazendo as pazes com a moda, e comecei a perceber algumas ressonâncias entre o Trapeiro e a esta área interdisciplinar e complexa que me é tão cara. Este artigo nasce, portanto, de uma aproximação afetiva, artística e teórica aos trapos. Não apenas os trapos materiais — retalhos, resíduos, objetos e fragmentos encontrados —, mas também os trapos simbólicos: os corpos considerados inadequados, os percursos interrompidos, as existências que escapam às normas de produtividade e sucesso. Ao investigar as relações entre o Trapeiro, a moda e a prática artística de Vicenta Perrotta, reconheço também fragmentos de minha própria trajetória. Talvez porque exista algo profundamente político em recolher aquilo que foi deixado para trás e insistir em encontrar beleza justamente onde não parece haver.

2 INTRODUÇÃO

O presente artigo busca investigar a figura do Trapeiro — personagem urbano que recolhe e coleciona os objetos abandonados da modernidade — como uma alegoria da experiência urbana moderna e suas possíveis relações com a moda e a arte contemporânea. Partindo da compreensão do Trapeiro como sujeito que recolhe e ressignifica os restos encontrados no território urbano, o estudo propõe analisar como a estética do descarte, historicamente associada à pobreza e à exclusão social, é apropriada, transformada e reconfigurada em diferentes campos culturais.

O interesse por essa temática emerge da minha pesquisa artística e da articulação entre estudos urbanos, teoria crítica e práticas vinculadas ao campo da moda, compreendendo o vestuário como linguagem simbólica capaz de expressar e tensionar relações entre a sociedade e as artes visuais, atuando como campo de invenção de subjetividades. Nesse sentido, a pesquisa busca refletir sobre como elementos tradicionalmente associados à precariedade — o desgaste, os trapos, o improviso, a gambiarra — podem ser deslocados de seu contexto original e reinscritos enquanto valor estético.

O objetivo geral do artigo consiste em analisar a figura do Trapeiro como operador simbólico da ruína e investigar de que maneira sua lógica de coleta e ressignificação dos restos se manifesta tanto na moda quanto em práticas artísticas contemporâneas. Como objetivos

específicos, pretende-se apresentar a construção histórica e conceitual do Trapeiro, discutir sua relação com a estética dos farrapos na moda e, por fim, analisar a vida e obra da artista Vicenta Perrotta como estudo de caso.

A relevância desta pesquisa reside na necessidade de compreender a moda e a arte para além de sua dimensão estética, considerando-as campos atravessados por questões sociais, políticas, econômicas e simbólicas. Ao investigar a transformação dos resíduos em valor, o estudo contribui para o debate sobre precariedade, visibilidade e produção de sentido na contemporaneidade, bem como para a difusão do conceito do Trapeiro, ainda pouco discutido no campo teórico.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de caráter teórico-analítico, baseada em revisão bibliográfica e análise interpretativa. Inicialmente, realiza-se um levantamento de autores que abordam a figura do Trapeiro e suas reverberações nas teorias da modernidade. Em seguida, desenvolve-se uma análise das relações entre moda e estética do descarte. Por fim, um estudo de caso é conduzido a partir da entrevista concedida para o Museu da Pessoa (2023), registrada em vídeo, da artista Vicenta Perrotta, buscando compreender aproximações conceituais com a filosofia do Trapeiro em sua prática.

O artigo está estruturado em três partes principais: a primeira dedica-se à apresentação da figura do Trapeiro e suas características históricas e simbólicas; a segunda estabelece relações entre o Trapeiro, a moda e as artes visuais; e a terceira analisa a prática da artista Vicenta Perrotta em ressonância com as características previamente discutidas.

3 O TRAPEIRO COMO FIGURA DA MODERNIDADE E DA RUÍNA

O Trapeiro — também denominado *Chiffonnier*, em francês, e *Ragpicker*, em inglês — constitui um personagem histórico que atravessa toda a cronologia da humanidade, e cujos primeiros registros remontam ao século XIII, na prática de vendedores ambulantes da Idade Média que caminhavam pelas ruas anunciando seus produtos e serviços aos gritos para atrair compradores (Boileau *apud* Silva, 2017).

Ao longo da história, o Trapeiro, além do tradicional *Chiffonnier*, teve algumas denominações francesas vinculadas a sua categoria: “*Locquetier* (farrapeiro), *Pattier* (vendedor de coisas velhas), *Drillier* (pedaços de joias) e *Biffin* (gancho)” (Silva, 2017, B_2 p. 3). Sua

presença não passou despercebida aos olhares atentos de escritores, pintores, poetas e ilustradores, sobretudo a partir do início da modernidade, conforme descreve Benjamin (2020, p. 21): “o trapeiro fascinou sua época. Os olhares dos primeiros investigadores do pauperismo recaíam sobre ele com a pergunta muda: até onde irão os limites da miséria humana?”.

Uma síntese cronológica do trapeiro, apresentada na exposição virtual *Les Chiffonniers*² do Musée Historique Environnement Urbain, mostra uma gravura do séc. XV, de autoria desconhecida, apresentando o *Chiffonnier-ferrailleur* (Figura 1). Louis Paulian (*apud* Silva, 2017, B_2, p. 5) aponta que, desde 1698, existiam decretos que proibiam a circulação dos trapeiros pelas ruas após o amanhecer. Louis Sébastien Mercier (*apud* Silva, 2017, B_2, p. 8) enaltece o ofício do trapeiro como fundamental para a imortalidade dos escritos preciosos da mente humana, visto que suas coletas, seus trapos, se tornaram a matéria-prima das páginas dos livros dos grandes pensadores da época.

Figura 1 - Cris de Paris / Le chiffonnier-ferrailleur [Gritos de Paris/O Catador de Trapos e Comerciante de Sucata], *circa* 1500, Anônimo



Fonte: © BnF, Pavillon de l’Arsenal
(<https://www.mheu.org/fr/chiffonniers/cris-de-paris.htm>).

² A exposição virtual “Les Chiffonniers” pode ser consultada no site do Musée historique environnement urbain. Disponível em: <http://www.mheu.org/fr/chiffonniers/>. Acesso em: 15 jul. 2026.

Em 1828, a função do trapeiro é regulamentada em Paris por decreto real (Silva, 2017, B_2, p. 10). Em 1857, Charles Baudelaire (2019, p. 340), talvez o maior difusor desse personagem, escreve o poema “*Le vin des chiffonniers*” (O vinho dos trapeiros), que pode ser interpretado como uma leitura de si enquanto trapeiro-poeta pelo desapego em relação aos bens materiais e pela abordagem da temática do herói moderno: “Arte e vida em Baudelaire possuem a seguinte imbricação: o artista cria a imagem do herói, em uma relação estreita com a vida, e ele a transforma em arte e poesia.” (Meireles, 2024, p. 253). Benjamin (2020, p. 81) corrobora este pensamento ao analisar a obra de Baudelaire:

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas suas ruas, e é também ele que lhes fornece a sua matéria heróica. Assim, no tipo ilustre do poeta transparece um outro, vulgar, de que ele é cópia. O poeta é penetrado pelos traços do trapeiro, que tantas vezes ocupou Baudelaire. [...] Trapeiro ou poeta — a escória interessa a ambos; ambos exercem, solitários, a sua profissão, a horas em que os burgueses se entregam ao sono.

Nas leituras baudelairianas e benjaminianas, o Trapeiro emerge como sujeito que recolhe os resíduos, os restos e os abandonos produzidos pelo progresso moderno, operando uma ressignificação simbólica do que foi descartado. Conforme descreve Silva (2017), trata-se de um sujeito marginal, situado fora da lógica produtiva dominante, mas dotado de uma sensibilidade singular capaz de atribuir novos sentidos aos fragmentos da cidade. O pintor francês Édouard Manet, incentivado pelo próprio Baudelaire, registrou, entre 1859 e 1870, alguns personagens urbanos, dentre eles o trapeiro (Figura 2).

Figura 2 - Édouard Manet. *The Ragpicker* [O trapeiro], circa 1865-70. Óleo sobre tela, 195 × 131 cm. The Norton Simon Foundation, Pasadena, Estados Unidos



Fonte: [© The Norton Simon Foundation](https://www.nortonsimonfoundation.org/).

O fotógrafo francês Eugène Atget catalogou os pequenos comerciantes e vendedores da velha Paris, documentando também o trapeiro (Figura 3). Entre 1902 e 1904, os trapeiros foram representados em cartões-postais como figuras típicas da Paris daquela época. Em 1928, Georges Lacombe registrou a vida dos trapeiros no documentário *La Zone: Au Pays des Chiffonniers* (A zona: no país dos trapeiros). Em 1949 é criada a fundação Les chiffonniers d'Emmaüs (Os trapeiros de Emmaus), que acolhe e qualifica, ainda hoje, cidadãos que resistem e sobrevivem de trapos. O trapeiro é um catador: de latas de alumínio, de papelão, de cobre e outros materiais recicláveis que possuem valor comercial.

Figura 3 - Eugène Atget, *Chiffonnier*, 1899–1901, Fotografia, 22,2 × 18,1 cm



Fonte: [© The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.](#)

As ferramentas do Trapeiro são seus estandartes:

três ferramentas simples e vulgares: uma vareta com um gancho na ponta, para revirar e vasculhar os trapos e montes de lixo; um saco ou cesto de palha para carregar os itens recolhidos; e uma lanterna ou lampião para iluminar os caminhos escuros das madrugadas na Cidade. (Silva, 2017, B_2 p. 3)

Contemporaneamente, o trapeiro se apresenta das mais diversas formas na vida cotidiana. No início do século XXI, a figura do trapeiro foi registrada nos documentários *Les Glaneuses et la Glaneuse* (2000) e *Les Glaneuses et la Glaneuse: deux ans après* (2002), dirigidos por Agnès Varda. No primeiro, intitulado *Os catadores e eu* em sua distribuição brasileira, a cineasta apresenta uma visão poética sobre os catadores. O filme parte de um quadro célebre do pintor Millet, *Des glaneuses (As respigadoras)*, de 1857, e por meio dele descreve as novas práticas dos respigadores na França. O ato de respigar consiste em recolher os alimentos esquecidos na colheita. Os respigadores seriam, então, os trapeiros do campo. O segundo documentário, como o próprio nome sugere, foi realizado dois anos depois, após a

repercussão do primeiro filme. Ela entrevista novamente alguns personagens da primeira montagem e incorpora novos trapeiros à narrativa.

Apesar dos registros sobre o trapeiro serem proeminentemente franceses, o personagem também foi trabalhado por dois autores brasileiros. De modo direto, João do Rio, escritor, jornalista e cronista carioca, escreve a crônica “Pequenas profissões”, apresentada no livro *A alma encantadora das ruas*, e relembra não só o Trapeiro como outros pares do trabalho miserável existente nas ruas da cidade no início do século XX:

Todos esses pobres seres vivos tristes vivem do cisco, do que cai nas sarjetas, dos ratos, dos magros gatos dos telhados, **são os heróis da utilidade, os que apanham o inútil para viver, os inconscientes aplicadores à vida das cidades** daquele axioma de Lavoisier: nada se perde na natureza. A polícia não os prende, e, na boêmia das ruas, os desgraçados são ainda explorados pelos adelos, pelos ferros-velhos, pelos proprietários das fábricas...

— As pequenas profissões!... É curioso!

As profissões ignoradas. Decerto não conheces os trapeiros sabidos, os apanha-rótulos, os selistas, os caçadores, as ledoras de *buena dicha*. Se não fossem o nosso horror, a Diretoria de Higiene e as *blagues* das revistas de ano, nem os ratoeiros seriam conhecidos.

— Mas, senhor Deus! é uma infinidade, uma infinidade de profissões sem academia! Até parece que não estamos no Rio de Janeiro...

— Coitados! Andam todos na dolorosa academia da miséria, e, vê tu, até nisso há vocações! Os trapeiros, por exemplo, dividem-se em duas especialidades — a dos trapos limpos e a de todos os trapos. Ainda há os cursos suplementares dos apanhadores de papéis, de cavacos e de chumbo. Alguns envergonham-se de contar a existência esforçada. Outros abundam em pormenores e são um mundo de velhos desiludidos, de mulheres gastas, de garotos e de crianças, filhos de família, que saem, por ordem dos pais, com um saco às costas, para cavar a vida nas horas da limpeza das ruas. [...] (do Rio, 2013, p. 45, grifo nosso).

No contexto brasileiro, o trapeiro pode ser entendido como sinônimo da figura do catador de materiais recicláveis. Ainda que os Trapeiros tenham se popularizado no século XIX com o aumento do valor dos materiais descartados (Benjamin, 2020), mesmo motivo pelo qual os catadores recolhem determinados materiais ainda hoje, há uma diferença fundamental entre esses dois agentes. Silva (2017) argumenta que, enquanto o catador encontra-se submetido de maneira mais direta às opressões do capitalismo tardio, tendo sua prática atravessada por processos de alienação, racionalização do sofrimento e esvaziamento da potência subversiva, o Trapeiro preserva uma dimensão poética e subjetiva na relação com os objetos recolhidos.

Essa dimensão subjetiva é descrita por Manoel de Barros (2010, p. 410) no poema “O catador”:

Um homem catava pregos no chão.
Sempre os encontrava deitados de comprido,
ou de lado,
ou de joelhos no chão.
Nunca de ponta.
Assim eles não furam mais — o homem pensava.
Eles não exercem mais a função de pregar.
São patrimônios inúteis da humanidade.
Ganharam o privilégio do abandono.
O homem passava o dia inteiro nessa função de catar pregos enferrujados.
Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.
Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.
Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser.
Garante a soberania de Ser mais do que Ter

Nesse sentido, o Trapeiro opera como alegoria de uma marginalidade ainda dotada de possibilidade crítica, ao passo que o catador revela os limites impostos pela lógica econômica contemporânea. É a partir desta premissa, isto é, de sua capacidade de subjetivação, que tomamos o Trapeiro como conceito neste artigo.

A tese e as reflexões de Silva (2017) são centrais para esta pesquisa. Ao evocar o personagem do Trapeiro, ou ao adjetivá-lo como Trapeiro-colecionador, o autor propõe uma compreensão da alteridade urbana a partir da coleta de trapos e objetos descartados, entendidos como fragmentos de memória e experiência. Tal abordagem contribui para pensar o Trapeiro não apenas como vítima da exclusão, mas como sujeito que produz subjetividades e narrativas alternativas sobre a cidade.

A tríade fundadora de sua existência é o Caminhar, o Coleccionar e o Cotidiano (Silva, 2017). Além disso, se observa uma relação de troca afetiva existente entre os corpos naturais e imateriais, ou seja, entre o sujeito Trapeiro e os objetos encontrados, sua coleção, que se fundem formando uma unidade: um ser Trapeiro. Silva (2017), ao descrever o Trapeiro-colecionador, elucida essa constatação:

Eis um homem, ele é suas coisas. Constitui-se delas; das coisas colecionadas, encontradas, recolhidas. Constitui-se dos pedaços dos Outros, dos pedaços de Outros. Pedaços e coisas que já não significam, mas um dia significaram. Memórias. Esse homem é suas coisas e seus pedaços, as coisas dos Outros, os pedaços de/dos Outros, memórias dos Outros. (Silva, 2017, B_1, p. 5)

A leitura do Trapeiro pode ser aprofundada a partir das reflexões de Benjamin (2024) sobre a alegoria e a ruína. Para o autor, a ruína não deve ser compreendida apenas como sinal de decadência, mas como forma privilegiada de acesso à história. Contrária à visão linear do progresso, a ruína revela o caráter fragmentário e descontínuo da experiência histórica, expondo as fissuras e contradições da modernidade. Em diálogo com Benjamin, Paola Berenstein

Jacques (2012, p. 19), escreve que a “experiência errática afirma-se como possibilidade de experiência urbana, uma possibilidade de crítica, resistência ou insurgência contra a ideia do empobrecimento, perda ou destruição da experiência a partir da modernidade”.

Nesse contexto, a alegoria se constitui como um modo de leitura que opera por meio da fragmentação e da justaposição de restos. Diferentemente do símbolo, que pressupõe unidade e totalidade, a alegoria benjaminiana constrói sentido a partir do incompleto, do residual e do disperso (Benjamin, 2024). O Trapeiro, ao lidar diretamente com os resíduos da cidade, aproxima-se dessa lógica alegórica, transformando o lixo em signo e o fragmento em narrativa.

Assim, o Trapeiro pode ser compreendido como um agente da ruína, alguém que não apenas habita os restos da modernidade, mas que também os reorganiza, produzindo novas possibilidades de leitura do mundo. Sua prática evidencia aquilo que o progresso tenta ocultar: os vestígios, os excessos e os fracassos que sustentam a ordem social.

No contemporâneo, essa figura encontra ressonâncias em práticas que se apropriam do descarte como matéria de criação, deslocando-o de sua condição de inutilidade para um campo de produção estética e simbólica. É nesse ponto que se torna possível estabelecer aproximações entre o Trapeiro, a moda e determinadas práticas artísticas.

4 TRAPOS, MODA E ESTÉTICA DO DESCARTE

Meu primeiro contato com essa possível relação entre o Trapeiro e a moda se deu com a leitura do livro *Produção estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida*, de Rosane Preciosa, em 2009, mas eu só identifiquei essa aproximação ao relê-lo para a escrita deste artigo. Em sua escrita provocativa, Preciosa (2005) apresenta um catador de papéis em Curitiba como primeira imagem do livro, e, em outro momento, introduz “Dona Efigênia, que circula a tempos pelas ruas de Curitiba com seus trajes de papel por ela mesma confeccionados” (Preciosa, 2005, p. 74), que ela chama de performance improvisada. A relação entre o Trapeiro e a moda, nesse caso, não poderia ser mais clara, e pode ser compreendida a partir da incorporação histórica da estética dos farrapos no vestuário e nos modos de vida de personagens e artistas urbanos.

Esta possível relação também está presente nos escritos de Flávio de Carvalho, em especial nos ensaios “O homem em farrapos”, “O rei em farrapos” e “A moda em farrapos”,

originalmente publicados em 1956 como artigos para o jornal o *Diário de São Paulo*. Reunidos na publicação *A moda e o novo homem*, os textos de Carvalho (2010) oferecem uma leitura histórica e sociológica da moda, partindo da tese de que o fenômeno da moda se processa de baixo para cima. Para o autor, a moda nasce nas camadas populares e marginalizadas e, ao ser apropriada pelas elites, converte-se em tendência legitimada (Da Rosa, 2018).

A descrição proposta por Flávio de Carvalho (2010, p. 85) do “homem em farrapos”, entendido como “um desclassificado, posto de lado pela sociedade, totalmente sem classe, submetido permanentemente à dor, à miséria e ao desprezo”, estabelece um diálogo direto com a caracterização do Trapeiro apresentada por Silva (2017, B_1, p. 5): “é inútil à sociedade, mesmo assumindo seu papel social [...], um colecionador em sofrimento, de sofrimentos [...], um corpo que ressenete a cidade e que se encontra fadado ao isolamento”. A aproximação entre essas duas leituras permite compreender o Trapeiro como uma figura-limite, cuja existência evidencia as contradições da ordem social e urbana.

Nesta perspectiva, nota-se um elogio (ou apropriação?) dos modos de vida do Trapeiro no campo da moda. É possível observar alguns estilistas utilizando alegorias do Trapeiro nas últimas cinco décadas, em maior ou menor grau, como referência em suas coleções: a estilista japonesa Rei Kawakubo, quando debutou em Paris na década de 1980 com sua marca *Comme des Garçons*, apresentou uma coleção “com o visual pobre de uma roupa em frangalhos” (Baudot, 2008, p. 326) para demarcar a sua estética vanguardista. Apesar da roupa apresentar um rigor absoluto, a falta de acabamento em pontos estratégicos e o desgaste proposital desafiavam a ideia de perfeição e redesenhavam a silhueta, usando o tecido como material escultórico.

Figura 4 - Comme des Garçons Outono/Inverno 1982



Fonte: Divulgação © Linda Spierings by Peter Lindbergh.

Hussein Chalayan, para a coleção “The Tangent Flows”, desfile de conclusão da sua graduação pela Central Saint Martins realizado em 1993, enterrou roupas de seda por alguns dias e desenterrou-as pouco antes de apresentá-las na passarela, apodrecidas, em farrapos e tingidas pela ferrugem, representando a passagem do tempo (Da Rosa, 2018).

Figura 5 - Vista de obras de Hussein Chalayan na exposição *Dirty Looks: Desire and Decay on Fashion* (Looks sujos: desejo e decomposição na moda), no Barbican Art Gallery, Reino Unido, 2025-26



Fonte: © David Parry/Barbican Art Gallery – [Costume Society](#).

A coleção de primavera/verão da alta-costura de John Galliano para a Christian Dior, definida pela crítica como “Homeless Chic” ou “Haute Homeless” (em tradução livre, “Sem-teto chique” ou “Alta costura sem-teto”), foi inspirada nas pessoas em situação de rua que ele via dormindo às margens do Sena todas as manhãs a caminho do trabalho, nos bailes de trapos dos anos 1930, na nostalgia vitoriana de *la boue* e em Egon Schiele. Apresentada em janeiro de 2000, causou tumultos em frente à *maison* Dior devido à temática polêmica, o que não impediu que a estampa de jornal, possivelmente remetendo ao material que tal população se utiliza para forrar o chão e se cobrir nas ruas, virasse um clássico da marca.

Figuras 6 e 7 - Desfile da coleção de alta-costura Christian Dior, primavera/verão 2000, por John Galiano



Fonte: <https://www.showstudio.com/projects/tumblr-takeover-alexander-fury/day-6>.

Vivienne Westwood, na coleção masculina outono/inverno 2010, apresentou um “tributo” à população em situação de rua, levando para a passarela o punk característico da marca, mas também representando quase literalmente estes modos de vida. Os modelos emulavam um caminhar e gestos grotescos, simulando uma marginalidade associada às ruas, e carregavam “acessórios” característicos desta população, como carrinho de mercado e colchão de espuma enrolado. O chão da passarela foi forrado com papelão, matéria-prima bastante comum para a configuração de moradia temporária desses sujeitos. É possível notar a presença do papel-jornal em vários *looks*, assim como no desfile da Dior citado anteriormente.

Figuras 8 e 9 - Desfile da coleção masculina Vivienne Westwood outono/inverno 2010



Fonte: WWD.com.

As incursões de Demna e Duram Gvasalia na marca Vêtements, e Demna na Balenciaga, apresentavam looks com referência a Slavik, ucraniano que vive em situação de vulnerabilidade social e que se tornou ícone de estilo por suas composições visuais formuladas com roupas encontradas no lixo. Slavik foi registrado entre 2011 e 2013 pelo artista e fotógrafo Yurko Dyachyshyn, até desaparecer nas ruas da Ucrânia. Na interpretação da vida como obra de arte ou da criação de subjetividade do Trapeiro, Slavik é um exemplo claro de como pessoas em situação de rua podem criar novos imaginários, mesmo em condições adversas.

Figura 10 - À esquerda, look da marca Vêtement e, à direita, look original de Slavik



Fonte: <https://www.izar.world/en/blog/what-is-the-story-of-fashion-behind-a-homeless-man>.

Nos escritos de Carvalho (2010), essa dinâmica é analisada a partir da ideia de que a moda se constitui como um movimento que emerge das camadas marginalizadas e, posteriormente, é absorvido pelas elites. A figura do “homem em farrapos”, descrita pelo autor como um sujeito desclassificado e socialmente excluído, torna-se, paradoxalmente, referência estética. Essa operação evidencia um deslocamento simbólico no qual aquilo que é inicialmente percebido como sinal de miséria passa a ser reinterpretado como expressão estética. Nesse sentido, a moda não apenas incorpora o trapo, mas o reinscreve em um novo regime de visibilidade.

A estética do farrapo não nasce na moda, mas é capturada por ela. Rasgos, desgastes, remendos, irregularidades e sobreposições que no corpo do Trapeiro denunciavam a exclusão, ao serem deslocados para o corpo legitimado pelo sistema da moda passam a operar como signos

de estilo. Trata-se de um movimento ambíguo: ao mesmo tempo em que revela uma sensibilidade para o que foi historicamente invisibilizado, também corre o risco de esvaziar sua dimensão política, convertendo-o apenas em superfície estética.

Essa dinâmica já se apresenta de forma embrionária em Carvalho (2010). Ao descrever o “homem em farrapos”, o autor não apenas identifica uma condição social, mas também aponta para uma potência estética latente. A irregularidade do traje e seu caráter “indisciplinado” rompem com a rigidez das formas normativas e introduzem uma outra possibilidade de relação com o vestir — menos orientada pela ordem e mais aberta ao acaso, ao imprevisto, ao uso.

Nesse sentido, a moda que se aproxima do trapo não o faz apenas como citação formal, mas como contato com uma lógica outra: uma lógica do fragmento, da recomposição, daquilo que não se apresenta como acabado. É nesse ponto que a estética do descarte se aproxima da alegoria benjaminiana. Assim como a ruína, o trapo não é a totalidade, mas o resto. E é precisamente nessa condição de resto que reside sua potência de significação.

Ao longo da história recente da moda, essa operação se repete sob diferentes formas. Coleções que evocam o desgaste e apresentam desfiados ou falta de acabamento propositais, excesso de camadas, desestruturação das silhuetas ou aspecto de abandono não apenas dialogam com o imaginário da marginalidade, mas também revelam uma fascinação recorrente pelo que escapa à norma. No entanto, permanece a tensão: quem pode vestir o trapo sem ser lido como miserável? Em que momento o signo da exclusão se converte em signo de distinção? E em uma leitura mais ampla, evocando o dandismo, é possível evocar a vida como obra de arte pela perspectiva da precariedade?

Essas questões não encontram resposta única, mas apontam para um campo de disputa simbólica. A moda, ao se apropriar da estética do descarte, não apenas reflete a realidade social, mas a reorganiza, seleciona e reencena. O trapo, quando deslocado para a passarela, torna-se imagem. E, nesse deslocamento, algo se perde, mas algo também se revela. É nesse limiar entre perda e revelação que se encontra o espaço para pensar práticas que não apenas representam o trapo, mas operam a partir dele. Práticas nas quais os gestos de recolher, recompor e transformar não são metáforas, mas procedimentos. É nesse ponto que a figura do Trapeiro encontra uma ressonância contemporânea na obra de Vicenta Perrotta.

5 VICENTA PERROTTA E A TRANSMUTAÇÃO TÊXTIL

Vicenta Perrotta é uma artista investigativa, questionadora, de vanguarda e militante. É natural de Campinas (SP). Além da questão do reaproveitamento de materiais e da sustentabilidade, observa-se uma potência de articulação social e de engajamento político em seu trabalho, presente nas práticas realizadas no Ateliê TRANSMoras, projeto do qual é fundadora e que nasceu em uma ocupação na Moradia Estudantil da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Na prática artística de Vicenta Perrotta, o gesto do trapeiro constitui um modo de existência. Sua produção parte diretamente do contato com restos da indústria, como retalhos e tecidos descartados ou doados por já não terem valor dentro da lógica produtiva. Sua pesquisa é fundamentada no que conceitua como “transmutação têxtil”, entendida como uma ferramenta de emancipação ecológica e subjetiva, que utiliza a arte da moda e a transformação de resíduos para gerar impacto social e promover a inclusão e a emancipação (Pedrosa; Muniz, 2024).

No entanto, o que está em jogo em sua prática de arte e vida não é apenas a reutilização de materiais, mas uma operação mais profunda de transformação social. Ao recolher esses resíduos, a artista não apenas os reorganiza formalmente em objetos vestíveis, mas os reinscreve em uma narrativa que atravessa o corpo, a memória e a experiência urbana. Trata-se de uma série de processos nos quais matéria e sujeito se transformam simultaneamente e criam juntos uma crítica à experiência urbana contemporânea. Tais sujeitos são denominados por Jacques (2012, p. 19) como “errantes”, em processos entendidos como “errâncias urbanas”:

Os errantes são, então, aqueles que realizam errâncias urbanas, experiências urbanas específicas, a experiência errática das cidades. A experiência errática afirma-se como possibilidade de experiência urbana, uma possibilidade de crítica, resistência ou insurgência contra a ideia do empobrecimento, perda ou destruição da experiência a partir da modernidade.

Essa indissociabilidade entre obra e existência aparece de forma explícita quando a artista afirma que, em determinado momento, já não é possível separar o seu trabalho de sua própria constituição como sujeito. A investigação de si e a produção artística tornam-se processos entrelaçados, nos quais a criação não se apresenta como resultado final, mas como percurso. Nas palavras de Nicolas Bourriaud (2011, p. 14) “a arte moderna, e é essa sua principal virtude, nega-se a considerar o produto acabado e a vida a ser vivida como sendo separados. *Práxis* é igual a *Poiésis*. Criar é criar a si mesmo”. Nesse sentido, sua prática se

aproxima daquilo que pode ser entendido como uma tecnologia de si: um conjunto de operações pelas quais o indivíduo se transforma a partir de sua relação com o mundo.

Ao concretizar em sua obra uma relação com o mundo, o artista moderno altera o curso de sua vida, transforma-a, corrige-a, sugere como modelo a ser investido. Ele ocupa assim a posição outrora ocupada pelo filósofo pré-socrático: sua obra se apresenta às *hypomnematas*³, cadernetas pessoais nas quais os gregos anotaram casos e reflexões no intuito de aperfeiçoarem suas virtudes morais e se guiarem ao longo da vida, e se guiarem ao longo da vida, instrumentos de uma “tecnologia de si” (Bourriaud, 2011, p. 17-18).

Tal como o Trapeiro, Vicenta, por meio da experiência da corporeidade trans, reflete sobre o espaço público. É na cidade que recolhe seus materiais, mas também é nela que se inscreve politicamente. Jacques (2012, p. 20) descreve essas ações como “narrativas errantes”:

Essas narrativas errantes são narrativas menores, são micronarrativas diante das grandes narrativas modernas; elas enfatizam as questões da experiência, do corpo e da alteridade na cidade e, assim, reafirmam a enorme potência da vida coletiva, uma complexidade e multiplicidade de sentidos que confronta qualquer “pensamento único” ou consensual, como promovido hoje por imagens midiáticas luminosas e espetaculares da cidade.

A insistência de Perrotta em ocupar o espaço público evidencia uma dimensão fundamental de sua prática: a disputa por visibilidade e a invenção de uma imagética travesti nos espaços públicos. Ao questionar para quem o espaço público é, de fato, acessível, a artista desloca o debate do campo da estética para o campo da existência, não vendo a “cidade somente de cima, a partir da visão de um mapa, mas de dentro” (Jacques, 2012, p. 24), utilizando-se da experiência errática como ferramenta, como “exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical” (Jacques, 2012, p. 23).

O espaço público, nesse contexto, constitui uma dimensão fundamental da prática artística de Vicenta Perrotta, uma vez que é nele que se estabelecem tanto as relações de exclusão e pertencimento quanto as possibilidades de resistência e visibilidade. Ao ocupar a cidade com seu corpo, suas roupas e suas ações performáticas, a artista tensiona os dispositivos

³ “Na sua acepção técnica, os *hypomnemata* podiam ser livros de contabilidade, registros notariais, cadernos pessoais que serviam de agenda. O seu uso como livro de vida, guia de conduta, parece ter-se tornado coisa corrente entre um público cultivado. Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. (Foucault, 1992, p. 134-135)”. Para maior esclarecimento sobre esse conceito, recomenda-se a leitura do texto integral.

que regulam quem pode circular, permanecer e ser visto em determinados espaços, reivindicando, assim, o direito à cidade. Um exemplo significativo dessa ocupação pode ser observado no trabalho *TRANSCLANDESTINA 3020*, apresentado na 36ª Bienal de São Paulo, desenvolvido por Manaura Clandestina em parceria com Perrotta.

A obra foi construída de maneira colaborativa, envolvendo profissionais vinculados à moda, à música e ao cinema, resultando em uma instalação composta por peças têxteis, fotografias e um vídeo documental-ficcional que registra o processo criativo do grupo (Nino, 2025). Integrando a programação pública de abertura da Bienal, realizada em 6 de setembro de 2025, o trabalho foi ativado por meio de uma performance-desfile nas dependências do Pavilhão. A ação iniciou-se com a descida da rampa do terceiro para o segundo pavimento por quatro mulheres transexuais vestindo uniformes e acessórios que evocavam trajes de trabalhadores aeroportuários. Em seguida, outras personagens se incorporaram à cena, ocupando gradualmente o espaço destinado à banda e à instalação.

Figura 11 - Performance/desfile *TRANSCLANDESTINA 3020* na 36ª Bienal de São Paulo, imaginada e organizada por Manauara Clandestina com participação de Vicenta Perrotta



Fonte: © Iza Guedes / Fundação Bienal de São Paulo

Posteriormente, foi exibido o filme documental produzido para a Bienal, apresentado em um monitor integrado à obra. O vídeo aborda o processo de criação do desfile, enfatizando a participação de uma equipe técnica majoritariamente composta por pessoas LGBTQIA+ racializadas. A estética futurista do trabalho, associada ao ano de 3020 no título da obra, projetava uma imaginação de futuro construída a partir de corpos historicamente marginalizados. Após a exibição do filme, iniciou-se uma apresentação musical, enquanto as modelos anteriormente retratadas no vídeo voltavam a ocupar a rampa, descendo-a individualmente em desfile.

A potência simbólica dessa ocupação produziu um deslocamento significativo no espaço institucional da Bienal. A presença de corpos trans, racializados e dissidentes atravessando a monumentalidade branca e modernista do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, permitiu compreender o trabalho como uma espécie de síntese da proposta curatorial da mostra: a humanidade entendida não como categoria fixa ou universal, mas como prática coletiva, relacional e continuamente construída, ou, como sintetiza o título da Bienal: a humanidade como prática.

O trabalho engajado de Perrotta, me remete a crítica que Paco Vidarte (2019, p. 155) faz sobre o conceito de solidariedade:

precisamos também recuperar a solidariedade das garras da caridade direitizada e católica, resgatar a solidariedade da armadilha escura das ONGs, libertá-la das aparências de virtude compassiva, cristã, humanista, deixar de confundi-la com um não sei quê de magnanimidade, bom coração, empatia e esmoleiro altruísmo-porta-de-igreja.

Nesse interesse em operar a partir da coletividade, Vicenta Perrotta desenvolve, com frequência, trabalhos em diálogo com outros artistas e criadores. Entre essas colaborações, destaca-se sua participação no projeto MASP Renner, desdobramento contemporâneo do projeto MASP Rhodia, idealizado por Pietro Maria Bardi durante sua gestão no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). O projeto original consistia na criação de vestimentas desenvolvidas em parceria entre artistas e estilistas, aproximando moda, arte e experimentação estética. Em sua edição mais recente, realizada entre 2017 e 2022, Perrotta foi convidada a desenvolver um trabalho em colaboração com o artista Randolpho Lamonier.

Na obra conjunta, intitulada *Transformer*, tornam-se evidentes algumas das questões centrais presentes na prática artística de Perrotta, especialmente aquelas relacionadas à crítica das normatividades corporais e dos códigos sociais estabelecidos (Pedrosa; Muniz, 2024). O

traje, composto por um conjunto de camisas e concebido para ser vestido simultaneamente por diferentes pessoas, apresenta mangas excedentes que podem servir tanto aos braços quanto às pernas, deslocando as funções tradicionais da roupa e desorganizando a leitura normativa do corpo. A peça aponta para uma concepção expandida de coletividade, na qual o vestuário deixa de operar como elemento de individualização para tornar-se dispositivo de encontro, compartilhamento e reorganização das formas de estar junto.

Figura 12 - Randolpho Lamonier | Vicenta Perrotta. *Transformer*, 2022. Tecidos de algodão e sintéticos, sarja flanelada, tricoline e tweed, botões de plástico e de pressão de metal, zíperes de metal e sintético, 150 × 162 × 42 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, doação dos artistas, coleção MASP Renner, 2022, MASP.11409



Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; © Cássia Tabatini.

A coleta dos materiais e a construção das peças produzidas pela artista não se dão, portanto, de forma neutra. Esses processos são atravessados por experiências de violência,

exclusão e resistência. Em entrevista concedida ao Museu da Pessoa, a artista reconhece que sua trajetória é marcada por processos que a deslocam continuamente das normas sociais, fazendo com que seu corpo seja lido como inadequado e perigoso. No entanto, é precisamente a partir dessa condição que sua prática se constitui.

Ao afirmar que “busca beleza de onde ela lhe foi tirada” (Perrotta, 2023), a artista explicita uma operação central para esta pesquisa. Assim como o Trapeiro inventa valor para os restos, Perrotta constrói imaginários a partir do que foi descartado — não apenas materialmente, mas também simbolicamente.

Essa operação de ressignificação não se limita apenas aos objetos têxteis construídos, mas se estende ao próprio corpo. Ao vestir suas criações, o corpo não se adapta à roupa — é transformado por ela. As peças não seguem uma lógica industrial de padronização; ao contrário, rompem com a ideia pré-definida de corpo, abrindo espaço para outras formas de existência e outros mundos possíveis:

O excesso de padronização, que deixamos que se instale em nossas vidas, ameaça estagná-la. Se nos salvaguarda das sucessivas desestabilizações a que o próprio fato de estar vivo nos expõe, nos enrijece de tal forma que viver vira sinônimo de sobreviver. Cercamo-nos de fórmulas estereis, que já se esgotaram completamente, mas ainda nelas nos apegamos por medo de incorporar o imprevisto e acolher o desafio que é viver se transformando (Preciosa, 2005, p. 30).

Há, portanto, uma recusa explícita da moda enquanto sistema normativo. Quando a artista afirma não fazer croquis ou não se reconhecer dentro da lógica tradicional da moda, ela não está apenas descrevendo um método, e sim rejeitando um modelo. Sua prática não busca se inserir no sistema, mas tensioná-lo a partir de suas margens, a partir da perspectiva do fracasso e de uma futuridade coletiva, como nos aponta Jack Halberstam (2020, p. 132)

O fracasso, obviamente, está associado ao capitalismo. Uma economia de mercado precisa ter ganhadores e perdedores, jogadores e pessoas que assumem riscos, vigaristas e vítimas; capitalismo [...] exige que todo mundo viva em um sistema que iguala sucesso com lucro e conecta fracasso com incapacidade de acumular riqueza, mesmo que lucro para alguns signifique certas perdas para outros.

A transmutação têxtil pode ser compreendida, então, como uma prática que articula estética, política e existência. Ao transformar resíduos em vestimentas e vestimentas em dispositivos de subjetivação, Vicenta opera uma inversão fundamental: aquilo que era resto se torna linguagem.

Assim como o gesto do Trapeiro, a prática de Perrotta não diz respeito apenas ao recolher e coletar, mas à reorganização do mundo a partir de um olhar ferino do Trapeiro, ou seja, ao olhar crítico para os seus arredores e uma nova proposição ética e estética para a vida cotidiana.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, buscou-se compreender a figura do Trapeiro como uma alegoria capaz de tensionar as narrativas lineares da modernidade, especialmente no que diz respeito à produção, ao consumo e à organização simbólica dos objetos e dos corpos. Ao recolher aquilo que é descartado, o Trapeiro vai além da sobrevivência, produzindo uma outra leitura e escrita do mundo feita a partir dos restos, dos fragmentos e daquilo que não se encaixa material e simbolicamente no capitalismo.

Nesse sentido, sua aproximação com a noção de ruína permitiu compreender que o que é deixado para trás não desaparece, mas permanece como vestígio, como matéria disponível para outras formas de significação. A ruína, assim como o trapo, não encerra um fim, mas inaugura a possibilidade de recompor o mundo a partir de suas falhas.

A relação estabelecida entre o Trapeiro e a moda evidenciou um campo de tensões no qual o descarte pode ser simultaneamente apagado e celebrado. Ao incorporar a estética dos farrapos, a moda revela tanto sua capacidade de absorver aquilo que está à margem quanto sua tendência a deslocar e neutralizar os sentidos originais desses signos. O trapo, ao atravessar esse campo, deixa de ser apenas índice de precariedade e passa a operar como linguagem, ainda que, nesse processo, corra o risco de se distanciar das condições de quem o produziu.

É nesse ponto que a prática de Vicenta Perrotta se apresenta como um deslocamento significativo. Diferentemente de uma apropriação estética distanciada, sua produção se constrói a partir de uma relação direta, material e existencial com os vestígios têxteis. Ao recolher resíduos da indústria e transformá-los em vestimentas — e, consequentemente, em modos de vida —, a artista modifica a condição desses materiais ao mesmo tempo em que atravessa um processo contínuo de transformação de si e das relações que estabelece com o mundo.

A transmutação têxtil, tal como desenvolvida por Vicenta, ultrapassa o campo da técnica ou linguagem visual. Trata-se de um modo de produzir existência, no qual o corpo, a memória

e a matéria se entrelaçam, criando autonomia. O lixo deixa de ocupar a posição de descarte para converter-se em matéria poética, econômica e política, alterando também os regimes de visibilidade que definem quais corpos podem aparecer, circular e permanecer na cidade.

Se o Trapeiro benjaminiano recolhe os restos da cidade para produzir constelações de sentido, Vicenta pode ser compreendida como uma espécie de Trapeira contemporânea. Sua prática reorganiza fragmentos, converte resíduos em linguagem e faz emergir outras formas de habitar o mundo. Em ambos os casos, a criação nasce daquilo que foi recusado, demonstrando que os restos podem constituir o ponto de partida para novas condições de existência.

Dessa forma, conclui-se que a potência do Trapeiro não reside apenas em sua dimensão histórica, mas em sua capacidade de atravessar o tempo como figura crítica da modernidade. Ao ressurgir em práticas contemporâneas, como a de Vicenta Perrotta, ele evidencia que os restos continuam a falar, e que talvez seja justamente a partir deles que se tornem possíveis outras narrativas, outros corpos e outras formas de vida.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: LeYa, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BAUDOT, François. **Moda do século**. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de José Barrento. São Paulo: Autêntica, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de José Barrento. São Paulo: Autêntica, 2024.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CARVALHO, Flávio de. **A moda e o novo homem: dialética da moda**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2010.

COSTA, Tulio Sousa. **Uma bixa trapeira-colecionadora: modos de vida e a escrita de si**. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2023.

DA ROSA, Victor Luiz. O homem em farrapos: experiência da moda em Flávio de Carvalho. **GALÁxia. Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura**, [S. l.], n. 38, pp. 181-192, maio 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/33727>. Acesso em: 18 jan. 2026.

DO RIO, João. **A alma encantadora das ruas: crônicas**. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Tradução de Bhuvi Libanio. Recife: Cepe, 2020.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

MEIRELES, Tulipa Martins. **Michel Foucault e a estética da existência**: o cuidado de si e a coragem da verdade cínica. Editora UFPel: Pelotas, 2024.

NINO, Aldones. Manaura Clandestina. In: **36. Bienal de São Paulo** – Nem todo viandante anda estradas: da humanidade como prática. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2025. p.108-109.

PEDROSA, Adriano; MUNIZ, Leandro (orgs.). **Arte na moda**: MASP Renner. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2024.

PERROTTA, Vicenta. **A norma retalha** (entrevista). Museu da Pessoa, 2023. Disponível em: <https://museudapessoa.org/historia-de-vida/-a-norma-retalha-/#video-integra> Acesso em: 10 maio 2026.

PRECIOSA, Rosane. **Produção estética**: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

SILVA, Ricardo Luis. **Elogios à inutilidade**: a incorporação do Trapeiro como possibilidade de apropriação e leitura da Cidade e sua alteridade urbana. 2017. 904 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017.

VIDARTE, Paco. **Ética bixa**: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. Tradução de Pablo Cardellino Soto e Maria Selenir Nunes dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2019.