The background of the entire page is a detailed anatomical drawing of a human torso, showing the ribcage, spine, and internal organs. A semi-transparent red rectangular box is overlaid on the upper portion of the drawing. The entire image is covered with a bokeh effect of out-of-focus red circles of various sizes, creating a layered and artistic visual. The text is centered within the red box.

O TERCEIRO CORPO  
UM DIÁLOGO ENTRE A VESTIMENTA E O CORPO  
OZENIR ANCELMO

OZENIR ANCELMO

**O TERCEIRO CORPO:  
Um diálogo entre a vestimenta e o corpo**

Dissertação apresentada ao instituto de  
Artes da Universidade de Campinas, para  
obtenção do Título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara

CAMPINAS

2007

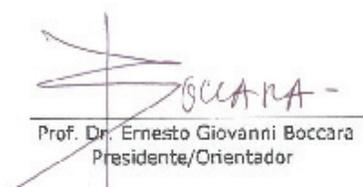
**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

An21t	Ancelmo, Ozenir. O terceiro corpo – um diálogo entre a vestimenta e o corpo. / Ozenir Ancelmo. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.
Campinas,	Orientador: Ernesto Giovanni Boccara. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Instituto de Artes.
	1.Corpo. 2. Vestimenta. 3. Performance(Arte). 4. Processo Criativo. 5.Instalações(Arte). 6. Artes plásticas. I. Boccara, Ernesto Giovanni. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.
	(lf/ia)

Título em inglês: "The third body - a dialogue between body and vestments"  
Palavras-chave em inglês (Keywords): Body- Vestments – Performance (Art) –  
Creative Process - Installation (Art) – Fine arts  
Titulação: Mestre em Artes  
Banca examinadora:  
Prof. Dr<sup>a</sup> Fernanda Carlos Borges  
Prof. Dr<sup>a</sup> Beatriz Ferreira Pires  
Data da defesa: 26 de Junho de 2007  
Programa de Pós-Graduação: Artes

## Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela  
Mestranda Ozenir Ancelmo - RA 036847 como parte dos  
requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a  
Banca Examinadora:



Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara  
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Fernanda Carlos Borges  
Membro Titular



Profa. Dra. Beatriz Helena Fonseca Ferreira Pires  
Membro Titular

**À minha mãe (*in memoriam*), por todo seu amor**

## Agradecimentos

Quero agradecer às pessoas amigas que colaboraram para a realização deste projeto. Desde o início, pude contar com a ajuda e incentivo de todos. Isto só me faz caminhar cada vez mais no caminho do Coletivo.

Agradeço especialmente ao meu orientador Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara pela grande generosidade, pelo apoio e principalmente pelo impulso na direção da arte.

À Daniela Nunes Figueira, coordenadora amiga, por abrir espaço para que eu pudesse me dedicar à minha dissertação.

Ao Armando Pecorare, amigo, que mesmo atribulado se dispôs a me ajudar na pesquisa musical.

Às amigas Ana Laura Marchi e Munira Sizanoski, pelo apoio e compreensão de minha ausência temporária.

À Dra. Beatriz Ferreira Pires, amiga que esteve na minha banca de qualificação, e cuja presença é sempre um bálsamo.

Ao Edoardo Belleza Colombino, aluno amigo que editou as músicas.

E a muitos outros amigos que me incentivaram durante o percurso.

Quero agradecer a colaboração de Cecília Esteves, a Çiça, amiga ilustradora, que fez as ilustrações maravilhosas que estão nesta dissertação.

Agradeço à Fernanda Raquel, atriz/performer, amiga de outras esferas, que esteve ao meu lado todo o tempo nesta trajetória, pelo encontro. Desde o início, esta história tinha que ser com você.

Agradeço à Paola Charry, nova amiga, por entrar na minha vida.

Obrigada Maurício, meu companheiro de jornada, pelo ombro amigo e repouso nas horas difíceis.

Obrigada minha irmã Olair, presente em todos os momentos da minha vida, e suas filhas, Fernanda, Roberta e Camila, minhas amadas sobrinhas, amigas eternas.

A todos vocês, muito obrigado.

*“[...] Sentir tudo de todas as maneiras,  
Viver tudo de todos os lados,  
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,  
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos  
Num só momento difuso, profuso, completo, longínquo [...]”*

*Álvaro de Campos*

## RESUMO

A criação do figurino/vestimenta para a performance, forma de expressão escolhida para esta proposição de trabalho, foi o subsídio para esta dissertação de mestrado, tendo todo seu processo documentado. O foco está no processo de criação, o qual poderá contribuir para futuros trabalhos que envolvam a criação de figurinos, seja para o teatro, a dança, performance ou qualquer forma de expressão que pressuponha uma ação cênica.

Partindo da relação existente entre vestimenta-figurino e corpo-ator/performer, tendo como fundamentação a investigação da artista plástica Lygia Clark, onde o espectador interage com os objetos e esta intervenção se torna a obra e, a filosofia mestiça de Michel Serres, que enuncia que o corpo é um campo de forças onde fica impresso a aprendizagem, este trabalho pretende enquanto processo, imprimir uma concepção holística de criação em que não exista separação entre a parte e o todo, ou entre figurino-ator-personagem. O que se configura no terceiro corpo.

Esta pesquisa visa a convergência entre as Artes Cênicas e as Artes Plásticas através da vestimenta-figurino, território expressivo a ser estudado. A vestimenta-figurino vai sendo esculpida através das ações do corpo: sujeito na criação e objeto do criador.

As vestimentas serão expostas em uma instalação onde a *performer* interferirá com as mesmas. Trata-se aqui de reconstituir e totalizar o corpo através da ação artística, de contaminar de arte o espaço social. Um exercício para desenvolver um sentido expressivo, um despertar da percepção da vitalidade criadora.

## ABSTRACT

Creating patterns/garment for performance, way of expression chosen for the proposition of this work, was the subsidy for this master's thesis, which reports all the process of creation. The focus is on the creation process, which will make contribution to future researches that involve creation of patterns, either for the theater, the dance, performance or any other way of expression that presuppose some scene action.

Starting from the relationship between garment-patterns and body-actor/performer, and being based firstly upon the researches of the plastic artist Lygia Clark, in which the spectator interacts with the objects and this intervention turns into the work of art, and secondly upon Michel Serres's "blended" philosophy, which suggests that the body is a field of strengths where learning is inculcated, this work, as a process, intends to establish a holistic conception of creation in which there is no separation between the part and the whole, or between patterns-actor-character, which is configured in the "third instructed".

This research aims to the convergence between Scene Arts and Plastic Arts through the garment-patterns, which is the expressive field to be studied. The garment-patterns is sculpted through body actions: subject in the creation and object in the creator.

The garments will be exhibited in an art installation where the performer will interfere with them. It is a matter of recomposing and expressing the body as a whole through artistic action, or of infecting the social space with art. An exercise to develop expressive sense, an awakening of the creative vitality.

## SUMÁRIO

<b>Apresentação.....</b>	<b>01</b>
<b>1. Fundamentos.....</b>	<b>06</b>
<b>1.1 Filosofia Mestiça de Michel Serres.....</b>	<b>06</b>
<b>1.2 O Diálogo entre Vida e Arte de Lygia Clark.....</b>	<b>14</b>
<b>2. O Processo Criativo.....</b>	<b>19</b>
<b>2.1 As vestimentas.....</b>	<b>19</b>
<b>2.2 A performance.....</b>	<b>39</b>
<b>2.3 A pesquisa musical.....</b>	<b>44</b>
<b>2.4 Os materiais utilizados.....</b>	<b>45</b>
<b>3. O Terceiro Corpo.....</b>	<b>47</b>
<b>3.1 Território individual.....</b>	<b>47</b>
<b>3.2 Corpos misturados.....</b>	<b>56</b>
<b>Conclusão.....</b>	<b>63</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>67</b>

### Anexo

<b>I -Laicidade - Michel Serres.....</b>	<b>71</b>
<b>II - Caderno de referência.....</b>	<b>76</b>
<b>III – Estampas.....</b>	<b>79</b>
<b>IV – Fotos da performance.....</b>	<b>81</b>



## APRESENTAÇÃO

Esta dissertação de mestrado nasce da inquietação do artista-ser humano que me habita. Fazedora de novas formas, remodeladora de velhas aspirações, inventora de visões que ganham forma de tecido. Novas, velhas, outras formas, mas formas que, silenciosamente e antes timidamente, querem criar espaço-oportunidade para o experimento de sabores especiais e comuns naqueles que se ‘des-cobrem’ com as vestimentas criadas por mim.

O velado desejo (e cada vez mais lúcido) de despertar esse ser humano em mim para sua integralidade e sua potencialidade maior tem me acompanhado durante minha vida de artista. Expressar em sua tessitura primeira, o corpo, uma forma de aproximar-se a esse mistério da vida em nós que me encanta e me desafia.

No ponto a ponto da linha que tece e das mãos que se permitem modelar o espírito da vida que me atravessa, encontro o meio de propiciar a mim e ao outro (quando sugerida a forma) um momento de intimidade comigo/consigo mesmo para apreender minha/sua intransferível experiência no aqui e agora.

Depois de *arlequinizar* mais de 29 anos por esta cartografia de texturas, cores e formas, me disponho a modelar em voz alta o que aspira o movimento das minhas mãos: a busca do ser integral; do reconhecimento/ sentimento/conhecimento do todo em mim, você e nós. Ser integral que se presencia no coletivo dos seres e se veste de indivíduo. Ser que se veste no coletivo e se presencia no indivíduo. Nesse fazer, redimensionar quem cria essa vestimenta, o por quê e o para quê da criação. Minha busca é apalpar algo mais profundo neste fazer vestimentas, pois pressinto que as mesmas abrigam potenciais que vão além de serem somente a casca de um corpo.

Chegamos ao tecido primevo, desta e de todas as outras experiências, o tecido fértil desta experimentação: o corpo. Conhecer o corpo, ouvir o corpo, sentir o corpo, como o Arlequim<sup>1</sup> o fez com o mundo, constitui a tarefa por excelência deste processo de criação para a partir deste chão enraizar um novo espírito sugerido pela vestimenta.

A vestimenta como meio para alterar a experiência-consciência que a pessoa tem do seu próprio corpo. Quando colocamos a vestimenta no corpo podemos ser transportados para uma nova consciência através de um novo sentir corporal. A capacidade de oferecer, através do ato criativo, na peculiaridade do tecido e suas dobras e redobras, oportunidades de quebrar a hipnose da *normose*.<sup>2</sup>

E nesta tarefa-descoberta, estabelece-se um diálogo entre o corpo e a matéria prima, o tecido que o envolve, na busca de uma complementaridade, de comunicação. Linguagens peculiares manifestadas por caminhos que foram descobertos. E assim se descortina o processo de criação das vestimentas, atento ao diálogo do corpo que experimenta com o corpo que cria, tece e modela.

No exercício de relatar esta pesquisa, descubro, que esse ímpeto que me move, de querer revelar o sentido no meu fazer, faz parte de um movimento coletivo, que apesar de minoritário ainda, ressoa em diferentes formas no mundo atual. Macro-transição que atravessa a humanidade, aonde o resgate de valores sobre o sentido da vida e sua preciosidade, começa a emergir devido à constatação empírica da insustentabilidade do cenário mundial em seus aspectos sociais, ambientais, econômicos, políticos e etc.

Sustentada por estes outros corpos, sinto-me encorajada a buscar naquilo que faço cotidianamente, a construção de roupas, extrapolar o fazer utilitário das mesmas. Utilizando a técnica já tão incorporada no uso das tesouras, das régua, fitas métricas e todo o arsenal de que me valho, fazer com que as vestimentas possam ser

---

<sup>1</sup> Trata-se do Arlequim do conto Laicidade de Michel Serres. (ver anexo).

<sup>2</sup> WEIL, Pierre. Normose: a patologia da normalidade. São Paulo: THOT, 1997.

um meio a aguçar um despertar de consciência no indivíduo que começa, acredito, pelo seu próprio corpo.

E poderia brincar com variações desse tema, em uma projeção mental, poderia criar roupas que tivessem a capacidade de ter a forma da pessoa, roupas que tivessem esse conforto único, essa junção de forma da pessoa e qualidade. Ou então criar roupas diferenciadas por um toque pessoal: o cheiro, coisas próprias, acabadas pela pessoa. Ainda, roupas que tivessem surpresas nela de formas lúdicas.

Mas a aventura incursionada aqui foi a da criação de vestimentas que nasceram a partir do encontro entre dois corpos (performer e figurinista), num jogo onde cada uma das partes, complementa a outra.

Constatamos que as vestimentas, representações de nossos corpos (inteiros, fragmentados, justapostos) ao terem contato com o corpo, são sentidas, dialogam com este e ambos são transformados. Ultrapassam as barreiras culturais como *corpus* comum, transformando-se, no que chamamos aqui, num *Terceiro Corpo*, que é a parte e o todo deste processo.

O Terceiro, conforme a filosofia mestiça de Michel Serres, é o resultado da soma do indivíduo mais o aprendizado, ou seja, um indivíduo transformado. Na filosofia dos corpos misturados, Michel Serres afirma que o corpo assimila e retém novas aprendizagens, incorporadas ao indivíduo, fundidas em suas atitudes ao ponto do mesmo acreditar que nada mudou para ele.

Michel Serres passa a ser o ponto de partida para nossa pesquisa, evidenciando que o corpo é um lugar de conhecimento. Experimentando diversas posturas corporais, refletindo sobre os avanços alcançados durante os movimentos, percebendo os limites, foram feitas várias descobertas nesse sentido. O corpo que dialoga, que sente, que expressa em sua interação com o tecido/objeto foi o alicerce para a criação das vestimentas.

Documentamos todo o processo criativo que deu formas às vestimentas. O tecido/matéria que envolve o corpo da *performer* foi modificado e moldado de acordo

com seus movimentos e expressões. A forma que este tecido adquire corresponde aos anseios da proposição artística aqui colocada. A mudança de texturas e relevos foi ocorrendo até que a roupa-corpo da *performer* fosse modelada: vestimenta-personagem.

O processo de criação destas vestimentas foi baseado no conceito de Obra de Arte Coletiva, proposto por Lygia Clark. A artista considerava uma obra como Obra de Arte somente após a interferência do espectador, quando este manipulava, experimentava, sugeria outras formas de uso e exposição da obra. A investigação de Lygia visa tratar o espectador não somente como receptor, mas também como participante da obra de arte. Assim as vestimentas não foram prontas para o ato da performance, sugeridas apenas pela figurinista, mas a *performer* participou ativamente de sua construção. O ato de criar que se torna obra, *work in progress*, como a vida.

Corpo e obra se misturam. Sempre atenta ao corpo, vestindo o corpo, estava preocupada em observar sua linha externa, seus contornos, sua forma exterior. Neste trabalho, tivemos a oportunidade de conhecer e explorar melhor esse corpo. Afinal, que corpo é esse? Para conhecê-lo tivemos que despi-lo e 'entrar' dentro dele, numa viagem extraordinária. Sabemos tanto da anatomia do corpo e tão pouco de sua capacidade sensorial. Para compreendê-lo, é preciso conhecê-lo. Explorando este corpo, entrando em contato com seu interior físico, suas membranas, seus órgãos, seus músculos, seus nervos, seu sistema nervoso.

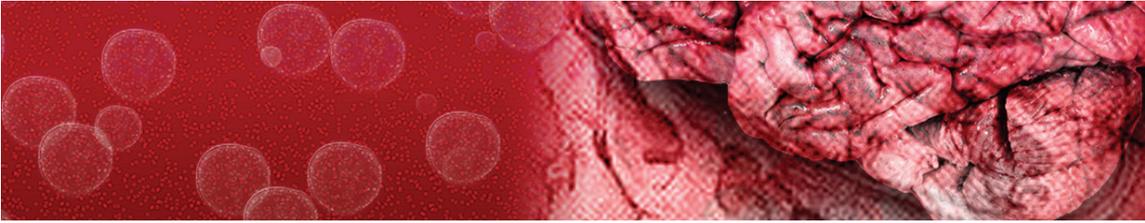
Sua capacidade de absorção, sua porosidade, todos os canais de ligação com o mundo externo, toda informação entra no corpo e fica impresso. Não somente na pele, mas dentro, nas paredes internas e nos órgãos. Fascinada cada vez mais por este mundo habitado por cada um de nós, nosso corpo, universo que contém todo saber, ao invés de lugares visitados no mundo, resolvi mergulhar neste mundo interno e visitar lugares não conhecidos anteriormente por mim.

O resultado dessas experimentações (corpo/vida/performer) é que deram forma ao figurino. O tecido que envolve o corpo da *performer* se modifica de acordo com seus movimentos. A mudança de texturas, da forma, vai ocorrendo até que roupa-

corpo da *performer* seja modelado: figurino-personagem. Neste sentido, o figurino é parte integrante, participa de todo o processo. Colabora para a construção do personagem, da obra. Não é mais um elemento posterior, roupa. Está intimamente ligado, parte viva, orgânica de todo o processo. O figurino deixa de ser marginal e está imbricado diretamente no processo criativo. Ele se constrói no corpo: sujeito na criação e objeto do criador. Na flexibilidade da interação é que ele se esculpe, seu devir depende dos encontros, do contato.

O figurino criado a partir do resultado das experimentações será exposto em forma de instalação e haverá a performance “Viagem ao centro do Corpo” na Galeria de Artes da Unicamp, onde a *performer/atriz*, Fernanda Raquel, interferirá com as peças visando a interação do corpo com as vestimentas, num hibridismo que resultará em convergência entre as artes plásticas e as artes cênicas.

A exposição em forma de instalação foi escolhida por permitir a aproximação do espectador com a obra. Muitas vezes, dependendo do propósito da instalação, o espectador poderá interagir e ter sua própria experiência ao interferir com a obra, podendo até mesmo, alterá-la. Esta forma de exposição proporciona ao espectador, através de sua ação, disposições corporais dinâmicas que se operam no instante vivido durante a relação estabelecida com a obra de arte. Porém aqui, por se tratar de uma dissertação de mestrado, o público poderá somente após o término da defesa da dissertação, ‘entrar’ na instalação e experimentar as vestimentas.



## 1. Fundamentos

### 1.1. Filosofia Mestiça

*“Porque Arlequim se veste com tecidos mesclados, marchetados, listrados, manchados? Por ter imitado a todo mundo e a seus mestres, adquiriu deles as formas e as cores. A densidade e profundidade de suas roupas e o mosaico superficial de sua capa fornecem uma certa idéia da imensa memória corporal. (...) Ao despir-se e restabelecê-los, Arlequim recorda-se dos gestos (das pessoas, no sentido de máscaras ou disfarces) que o esquema corporal armazena. Vestido para sempre com esses gestos, jamais nu, ele não consegue ir ao fundo da memória e atingir o esquecimento total e primordial.”<sup>3</sup>*

A sociedade moderna e suas práticas e valores peculiares pautados pela visão mecanicista da realidade imprimiu nas diversas expressões da vida humana a marca da separatividade. E do todo, privilegiou-se a parte.

O impasse a que chegamos atinge neste momento uma dimensão generalizada reverberando em todos os aspectos deste mundo interdependente. A tensão crescente é experimentada desde as micro-realidades das famílias até as arenas políticas e econômicas do mundo globalizado. A progressiva expansão da sociedade industrial moderna vai encurralando a humanidade em um limiar crítico onde a mudança de cenário faz-se preeminente ou sucumbiremos a um colapso de alcance global.

Entre as diversas conseqüências da hegemonia da razão no nosso modo de viver, perceber e fazer a realidade, a separação da mente do corpo dando a supremacia da razão sobre o sensível, instaura em nós uma cisão dilacerante retirando-

nos do nosso sentir autóctone como seres dotados de uma corporeidade viva. É assim que identificamos que a marca da era da racionalidade se faz sentir, para o nosso objeto de pesquisa e criação, ignorando o corpo como lugar de conhecimento, cindindo em nós nossa integralidade.

Nesse sentido vamos ao encontro de Michel Serres e sua filosofia mestiça. Frente a uma filosofia crítica, marcada pelo ideal de purificação, estamos habituados a separar corpo e mente. Serres afirma uma filosofia mestiça, marcada por uma prática híbrida. Uma filosofia que acolhe a diferença e faz dela seu objeto. Continuamos a achar natural que homens briguem e lutem com o objetivo de afirmar cada um a sua superioridade sobre o outro. O lugar mestiço não é, para Serres, um meio-termo entre dois pontos, entre o certo e o errado, o sujeito e o objeto. Ele é, antes, o mundo em torno de nós, é um meio que ocupa a totalidade do volume no qual vivemos. A filosofia dos corpos misturados de Michel Serres afirma a inclusão do mestiço em nosso mundo, mestiço que fundamente as nossas práticas, as nossas ciências, o nosso ambiente.

Na filosofia mestiça, o foco está nas variações, nas bifurcações, nos desvios e encontros que caracterizam não só as ciências humanas, mas ciências de um modo geral, bem como todas as nossas práticas. Hoje, a ciência nos cerca, molda nossos hábitos e nossas culturas. Compreender, entender e sondar as origens da ciência torna-se fundamental para a construção de um futuro mais humano. Vivemos mergulhados no mundo, distraídos pela informação e pelo mercado e esquecemos do caráter transcendente de nossas próprias temporalidades.

A filosofia de Michel Serres busca ser universal, fora do mundo daqueles que desejam dominar. Preza a liberdade de pensamento, pretende salvaguardar o mundo junto com todos os homens. Para isso,

*“... não é preciso, de modo algum, filosofias duras, armadas até o pescoço para partilhar o espaço com o que há de tão duro quanto elas, mas pensamentos doces, que possamos partilhar entre nós”<sup>4</sup>*

---

<sup>3</sup> SERRES, Michel. Variações sobre o corpo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. pag. 79.

<sup>4</sup> SERRES, Michel. Hermes: uma Filosofia da Ciência. Rio de Janeiro: Graal, 1990. pag. 34

Para Serres o corpo não está dissociado da mente, pelo contrário, ele ocupa um papel primordial. Obtendo novos conhecimentos, nossa própria postura corporal se vê modificada. O corpo, capaz de metamorfosear-se, coloca-se no lugar do outro. Somente a partir deste prisma é que as diferenças podem ser discutidas e poderemos, quem sabe, somá-las e transformá-las numa outra realidade.

*“Em qualquer atividade a que nos dedicamos, o corpo é o suporte da intuição, da memória, do saber, do trabalho e, sobretudo, da invenção. Um procedimento maquinal pode substituir qualquer operação do entendimento, jamais as ações do corpo.”<sup>5</sup>*

*E Serres complementa:*

*“Específico, particular e original, o corpo todo inventa; (...) O corpo é genial.”<sup>6</sup>*

A proposta de Michel Serres é uma superação desta fragmentação que a ciência clássica nos levou, originando-se da divisão cartesiana e da visão mecanicista do mundo. Sua proposta nos leva de volta à idéia de Unidade expressa na Grécia antiga, onde a ciência, a arte, a filosofia e a religião não se encontravam separadas.

Para Michel Serres não existe nenhum aspecto no conhecimento que não tenha primeiramente passado pelo corpo. Ele refere-se não somente ao conhecimento intersubjetivo, mas também ao objetivo. O corpo é dotado de uma presença e uma função cognitivas próprias e nele reside a origem do conhecimento. O corpo recebe, emite, conserva, transmite; estes são dons do corpo. Crianças imitando caretas, sussurrando sons, gesticulando de mil formas, como em um eterno desvendar de si mesmo. Os sentidos desenvolvendo-se progressivamente na percepção do ambiente que invade e convida.

---

<sup>5</sup> SERRES, Michel. Variações sobre o corpo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. pag.36

<sup>6</sup> idem: pag.17

## O claro-escuro

Sabor, saber, sabedoria. O corpo se deixa penetrar pelo saber. Paulatinamente o corpo vai assimilando e depois imita, armazena, recorda e recria. O saber renasce desse corpo que processa a vida e a morte. Serres diz que absorvermos da sombra e da luz, e o conhecimento resulta desse processo constante de digestão entre claro e escuro no corpo. Corpo que se sabe e se desconhece, que é certo, mas indeciso, que vai e fica; pois essa capacidade de deixar-se perpassar sem limites, de perder-se e voltar, de morrer e ressuscitar é húmus fresco para sua evolução.

*“Nossa evolução e, talvez, a evolução de toda a vida consiste nessa dureza amedrontadora, tímida e temerária; não ficar na própria casa em repouso, sair em direção ao mundo das coisas, desalojar-se? Nascer implica expor o frágil ao rigor, o morno ao gelado, o flexível ao rígido, o terno à violência; isto é conhecer.”<sup>7</sup>*

Corpo como local privilegiado para a formação do conhecimento. Na inteireza deste corpo, a dança com os outros corpos. Subitamente algum corpo rompe, abre a comporta e agarra uma nova invenção para si, logo adiante isso se mistura entre outras ondas e se torna inspiração para outro corpo. Stanley Keleman complementa:

*“Nós, como criaturas auto-reflexivas, absorvemos, retemos e devolvemos ao mundo aquilo que absorvemos. Usamos e transformamos o mundo. Estamos também inseridos num mundo maior. A realidade, em seu sentido mais profundo, é a organização de todas as formas de vida que se modelam. Portanto, como a alma da vida, somos bomba de pressão ligando todas as camadas de existência nos mundos conhecido e desconhecido – do átomo à célula, da célula ao macrocosmo do universo”.<sup>8</sup>*

O conhecimento parece ser apreensível através desse processo intrínseco de fusão flexível entre os corpos que aprendem e reproduzem.

---

<sup>7</sup> idem: pag.24

<sup>8</sup> KELEMAN, Stanley. Anatomia Emocional. São Paulo: Summus, 1992. pag.26

Em sua insistência por revelar o corpo, Michel Serres nos traz a atenção para o corpo como suporte da memória. O corpo, sem dificuldades, abriga as informações vivenciadas de forma única por ele, armazenando-as detalhada e vividamente. E assim,

*“o corpo do mundo desempenha o papel de memória.(...) As posições constituem os primeiros alfabetos.(...) Antes de qualquer técnica de aprendizagem e transporte de signos, o corpo continua a ser o primeiro suporte da memória e da transmissão.”<sup>9</sup>*

O fluxo de informação entre o interior e o exterior através de um corpo com uma estrutura física e vívida ao mesmo tempo, proposta amplamente difundida pelo também filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), que compreendia que estas ações não se tratavam de aspectos opostos e sim, complementares. Merleau-Ponty assinala que tudo o que sabemos do mundo, mesmo o que provém da ciência, sabemos a partir da nossa visão pessoal de mundo, ou de uma experiência vivida por nós. Sem este pressuposto, esta troca de fluxo entre as informações biológicas e as fenomenológicas, os símbolos da ciência nada significariam. E ele complementa:

*“Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se quisermos pensar na própria ciência com rigor, apreciar exatamente o seu sentido e seu alcance, convém despertarmos primeiramente esta experiência do mundo da qual ela é expressão segunda.”<sup>10</sup>*

No teatro vemos Antonin Artaud que declara em seu manifesto sobre o Teatro da Crueldade, que “a expressão ‘crueldade’, é empregada como um sentimento desprendido e puro, um verdadeiro movimento do espírito, que seria calcado sobre o gesto da própria vida”<sup>11</sup>, uma busca do vivo em nós, de nossa profunda humanidade, do abandono aos automatismos tão característicos de nosso mundo atual. O teatro de Artaud sugere uma forma de diálogo que se caracteriza não apenas no sentido discursivo, onde a linguagem das palavras dão lugar à linguagem dos signos, cujo

---

<sup>9</sup> SERRES, Michel. Variações sobre o corpo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. pag.77-78

<sup>10</sup>MERLEAU-PONTY, Maurice, Fenomenologia da percepção. in DUARTE, João Francisco. O Sentido dos Sentidos. A educação do sensível. 2004. pag.12.

<sup>11</sup> ARTAUD, Antonin. O teatro e seu Duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006. pag.113

aspecto objetivo é o que mais nos atinge de imediato. Em seu teatro, a característica mais marcante é a idéia de espetáculo integral, onde Artaud diz que é “através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos”<sup>12</sup>.

Sua proposição é uma ruptura da linguagem teatral vigente em sua época, a qual ele considerava uma linguagem morta por não levar em conta o sentido da física em seu teatro. Física, lugar de conflagração de sentimentos, de sensações humanas expressas em gestos concretos. “O gesto é sua matéria e sua cabeça”.<sup>13</sup>

O teatro da crueldade não é um conceito, mas um conjunto de práticas, onde a composição, a criação, se faz na própria natureza, no espaço real, como resultado de uma série de choques, atritos cênicos, evoluções de todo tipo, atingindo com isso tanto o público quanto quem as pratica. Essa prática é o que Deleuze chama de Corpo sem Órgãos (CsO). Um CsO é feito de tal maneira que só pode ser ocupado, povoado por intensidades.

### **Corpo e movimento**

Após recuperar a característica nata do corpo como lugar de conhecimento privilegiado, lugar onde se descobre e se guardam paisagens singulares para novamente se redescobrir, podemos deter-nos a olhar o corpo e uma de suas propriedades animadas pelo sopro da vida: o movimento.

Em movimento, a vida, os corpos, as resultantes. Todos metabolizando infinitas trocas que se sucedem infinitamente e permitem materializar peculiaridades. Escolhas, preferências, negações, liberdades. O corpo dispõe de sua vontade, capacidade e natureza. O corpo em movimento se sente a si mesmo.

*“O corpo em movimento federa os sentidos e os unifica nele. (...) a partir do ouvido externo, eles enviam preciosos sinais de segurança e equilíbrio ao ouvido interno. (...)do sentido dos gestos e do movimento para invadir inicialmente o corpo e depois o ambiente, com uma harmonia que celebra sua grandeza e que,*

---

<sup>12</sup> Idem: pag 113-114

<sup>13</sup> Idem: pag 129

*posteriormente, se adapta transbordante ao próprio corpo que a emite.”<sup>14</sup>*

*E assim*

*“os cinco sentidos reunidos pelo sentido do movimento.”<sup>15</sup>*

E se por um lado, este corpo atravessa o espaço com o movimento de suas partes, por outro, este corpo é atravessado em seu espaço interno por variados movimentos, presenças. Michel Serres toca agora esse corpo por dentro.

### **O corpo-casa**

*“Não é um corpo visível, exposto ao vazio, mas exatamente esse corpo esférico móvel e elástico no interior do qual repousa o organismo simiesco(..). se protege dentro de um útero arcaico, invisível, elástico, confiável, cujo contorno variável contém e protege todo o seu corpo, que repousa no interior das agarras e dos apoios que velam por ele(...)”<sup>16</sup>*

A metáfora do corpo-casa se impõe com clareza de ninho quando se lê Michel Serres. Ele se refere à quantidade de capas de sobrevivência, de fundações externas e internas que criamos para encontrarmos refúgio antes de ousar entregarmos ao mundo. E assim o corpo com ele mesmo, esqueleto, órgãos, peles, nervos. O corpo que inventa distanciamento necessário para se seguir de sua natureza de permeabilidade e forma. Acolhimento necessário que permanece em nós brindando a coexistência do dentro e do fora, do eu e do outro, da multiplicidade que reina e da alteridade em exuberância.

O Arlequim salta novamente à nossa frente reunindo o espaço-tempo-realidade do corpo que sabe. O corpo tem o poder de apreender as coisas do mundo de modo direto, sensível, anterior às representações simbólicas que permitem os processos de raciocínio e reflexão. Um saber direto, corporal.

---

<sup>14</sup> SERRES, Michel. Variações sobre o corpo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. pag.15

<sup>15</sup> Idem: pag.17

<sup>16</sup> Idem: pag.10-11

*“O mundo, antes de ser tomado como matéria inteligível, surge a nós como objeto sensível”.<sup>17</sup>*

Através de nossa percepção e sensibilidade aprendemos ao longo da vida sempre a partir de nossa visão pessoal, do que vivemos e experimentamos, sem isso, os símbolos e a representatividade de todas as coisas nada significariam. Contrapondo toda a fragmentação imposta pela ciência moderna, a abordagem neste trabalho, é exatamente a favor da integridade desse corpo, para que este seja ponto de partida para todos os saberes e conhecimentos de que dispõe o ser humano.

Para citar novamente Michel Serres:

*“... não sou nada mais do que as outras coisas, acrescidas dos outros homens do mundo. Nesse momento, e apenas nele, eu passo a compreender.(...) absorvo essas características e, mais do que as imito, digiro-as , incorporo-as numa mestiçagem (...) O outro faz com que minha carne se misture a ela própria: além do animal que também habita em mim, em meu corpo entram todos os outros e, sobretudo, o outro; misturado, mestiçado, perpassado, perdido em meio a essa grande multidão que me anula, desapareço como uma pequena nuvem de vapor. (...) Nós-coisas preparamos o caminho para nós outros, nós-animais abrimos o caminho em direção ao nós, dentro em breve inteligentes.”<sup>18</sup>*

*“Sem essa mistura, sem a simulação e as metamorfoses que ela produz não existe conhecimento nem ciência”<sup>19</sup>*

---

<sup>17</sup> DUARTE, João Francisco. O Sentido dos Sentidos. A educação do sensível. 2004. pag.13

<sup>18</sup> SERRES, Michel. Variações sobre o corpo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. pag.56-57

<sup>19</sup>SERRES, M. idem:pag.56

## 1.2 O diálogo entre Vida e Arte de Lygia Clark

*“Arte, para mim, só é válida no sentido ético-religioso, ligada internamente à elaboração interior do artista no seu sentido mais profundo, que é o existencial”.*<sup>20</sup>

Voltemos à percepção da sociedade na qual estamos inseridos e onde estamos veiculando nossos saberes e sabores. Curiosamente, foi no setor têxtil que ocorreram os primeiros avanços impulsionados pelo poder da máquina a vapor no decorrer do século XIX, na Revolução Industrial. Inovações na fiação do algodão estimularam invenções que levaram as indústrias a desenvolverem máquinas capazes de produção em massa.

Com a implantação dessas novas tecnologias, variados aspectos dos ofícios e afazeres foram totalmente modificados, redimensionando relações entre as coisas e as pessoas. As profissões ganharam novas formas e impuseram características que até atualmente se fazem sentir. O imperativo da predominância do *logos* sobre a vida gerou uma fragmentação no fazer do artesão que agora se via diante das velozes máquinas.

Assim, se identifica uma ruptura significativa neste momento na história do fazer artístico, no qual os artesãos perdem o controle do processo de produção e vêem sua expressão individual sufocada. É assim que Lygia Clark passa a fazer parte desta dissertação-criação. A autora vem unir com linhas fortes estes tecidos que se separaram recriando novamente a fusão entre os mesmos e dando espaço-tempo para a poética deste encontro.

*“É uma proposição dirigida ao homem, cujo trabalho, cada vez mais mecanizado, automatizado, perdeu toda a*

---

<sup>20</sup>Catálogo publicado por ocasião de exposição. Lygia Clark. Barcelona: Fundação Antoni Tapies; Paris: Reunião dos Museus Nacionais; MAC; Galerias Contemporâneas dos Museus de Marseille; Porto: Fundação de Serralves, Bruxelas: Sociedades da Exposição do Palácio das Belas Artes, 1998. pag.111

*expressividade que tinha anteriormente, quando o artesão dialogava com sua obra”.*<sup>21</sup>

Lygia Clark foi uma artista que sempre buscou em suas investigações aproximar a vida do cidadão comum à arte. Queria despertar o potencial criativo que todo ser humano carrega em si. Para isso, chegou a utilizar técnicas que podemos chamar terapêuticas, pois seus clientes se dispunham a viver as experiências propostas por ela, e se deixavam levar por suas provocações até que brotasse neles algum sinal de desbloqueio de sua expressão pessoal.

### **Objetos Relacionais**

Lygia cobria o corpo de seu cliente com objetos, os quais denominou *Objetos Relacionais*. Estes objetos poderiam ser um saco plástico cheio de ar, pedras, sacos cobertos com areia, luvas com superfícies diferentes, enfim, qualquer coisa era um meio de sensibilização. A presença de Lygia durante as sessões também era imprescindível como elemento constitutivo do trabalho. Ela diz em um de seus depoimentos a respeito da ‘Estruturação do Self’:

*“as sensações são trazidas, revividas e transformadas no local do corpo através do Objeto Relacional ou do toque direto das minhas mãos”.*<sup>22</sup>

Corpo e objeto se relacionam e se misturam. Tornam-se um corpo único.

Todo o trabalho da artista foi notadamente marcado por seu interesse em suscitar no outro o impulso da criação através do corpo, considerado como um campo de forças que absorve da realidade uma potência criadora.

---

<sup>21</sup> Catálogo publicado por ocasião de exposição. Lygia Clark. Barcelona: Fundação Antoni Tapies; Paris: Reunião dos Museus Nacionais; MAC; Galerias Contemporâneas dos Museus de Marseille; Porto: Fundação de Serralves, Bruxelas: Sociedades das Exposição do Palácio das Belas Artes, 1998. pag.153

<sup>22</sup> ROLNIK, Suely. “Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia” In Catálogo publicado por ocasião da exposição “Lygia Clark- da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro.” França: Musée des Beaux-Arts de Nantes e Brasil : Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. pag. 20

*“O que encontramos aqui, é um corpo que se abre às forças da vida que agitam a matéria do mundo e as absorve como sensações, a fim de que estas por sua vez nutram e redesenhem sua tessitura própria. Saber do mundo, nesse caso, é colocar-se à escuta desta sua reverberação corporal, impregnar-se de suas silenciosas forças, misturar-se com elas e, nesta fusão, reinventar o mundo e a si mesmo, tornar-se outro. Plano de imanência onde corpo e paisagem se formam e reformam ao sabor do movimento de uma conversa sem fim.”<sup>23</sup>*

Para Lygia, a obra de arte só poderia ser considerada como tal, quando houvesse a intervenção do outro. A obra de arte não poderia mais admitir qualquer tipo de posição de exterioridade. Essa sua busca incessante de fazer com que a arte esteja inserida nas nossas vidas, que através da arte podemos nos relacionar melhor com o mundo em que vivemos, nos faz refletir sobre nossa condição de artistas/agentes.

Como podemos continuar nessa direção? Trazer a arte para nosso cotidiano e possibilitar cada vez mais o acesso às pessoas para que possam experimentar e deixarem que ela entre e faça parte de suas vidas? Desentorpecer o espectador e fazer com que cada um descubra em si seu potencial criador?

A proposta de Lygia Clark, que começou nos idos de 1963 com *Caminhando*, se faz ainda hoje atual e necessária.

*“De que adianta contaminar de arte o cidadão comum se este não possui em sua alma a possibilidade de afirmar sua existência, a potência criadora da vida? Sem a transformação desse personagem, o projeto moderno em sua ânsia de religar arte e vida fracassa enquanto estratégia de interferência efetiva na cultura”.*<sup>24</sup>

Assim como Lygia, precisamos buscar estratégias para avançar neste caminho de sensibilização do indivíduo. Contribuir para a transformação da paisagem humana, aproximando-nos cada vez mais de nossos valores esquecidos e de nossa subjetividade.

---

<sup>23</sup> Idem.: pag. 89

<sup>24</sup> Idem: pag 38

## Fusão sujeito-objeto

Lygia Clark foi uma artista que viveu em uma época de grandes transformações sociais no mundo. Um mundo que se agitava em busca de avanços em todas as áreas da vida, um mundo no qual ela participava ativamente com suas proposições artísticas na busca de um diálogo mais íntimo com seus espectadores e pelo qual ela pôde constatar que após a fusão sujeito-objeto só restava a cada um de nós um diálogo com o próprio corpo. Um diálogo existencial.

Diálogo que resgata inegavelmente o sentido que se dá ao ato, objeto, processo. Percepção aguda para apreender a sintonia fina do que está realmente acontecendo. Expressão ao vivo e a cores, o ato de criar é que significa. O corpo e suas sensações é que são o alicerce para a “obra”, no qual o *objeto relacional* desaparece. A permanência é do reino do diálogo entre estes elementos. Campo de forças que é sentido pelo corpo, que se vê impelido ao ato criativo.

Para Lygia, a relação entre vida e arte começa com o olhar para dentro de si. A aventura interior é o *script* a ser farejado, perseguido, desfrutado. *Script* recheado das inúmeras paisagens do fora, mas iluminadas pelo dentro. E nessa travessia, o sentimento de totalidade vai se recuperando, devolvendo-nos nossa capacidade criativa de estarmos vivos. O homem atual deve redescobrir seu gesto e vesti-lo de um novo significado.

*“Recusamos o espaço representativo e a obra como comunicação passiva. (...);recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição”<sup>25</sup>.*

Nessas recusas Lygia promulga a necessidade de ressignificar nossos atos cotidianos, restituí-los de sentido real para cada um, fazendo jus à oportunidade de

---

<sup>25</sup> Catálogo publicado por ocasião de exposição. Lygia Clark. Barcelona: Fundação Antoni Tapies; Paris: Reunião dos Museus Nacionais; MAC; Galerias Contemporâneas dos Museus de Marseille; Porto: Fundação de Serralves, Bruxelas: Sociedades das Exposição do Palácio das Belas Artes, 1998. pag.45

estarmos vivos em um mundo-arte. Através dessa proposição, este ser humano sofre metaformoses, mergulhando em si mesmo.

Lygia argumenta, experimenta e constata. Uma inovadora forma na arte contemporânea somente é possível se a obra não se impuser sobre o espectador; a obra precisa ser uma alavanca para sua liberdade de ação, pois se trata de ajudar o participante a recriar sua própria imagem e, a partir dela criar um novo conceito de mundo.

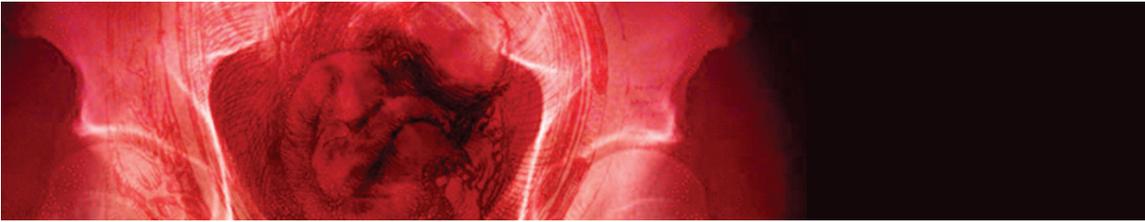
Mundo que para Lygia é um *continuum* expressado em miríades de formas.

*“Percebo a totalidade do mundo como um ritmo único, global, que se estende de Mozart até os gestos do futebol na praia.”<sup>26</sup>*

Mundo que é preciso vivenciar como esse todo, a partir da experiência única de cada ser humano.

---

<sup>26</sup>Catálogo publicado por ocasião da exposição “Lygia Clark – da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro”. França: Musée des Beaux-Arts de Nantes e Brasil: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. pág. 13



## 2. O Processo criativo

*“A imaginação é, existe, tem”.<sup>27</sup>*

Estamira

### 2.1 As vestimentas

Neste capítulo será descrito o processo de criação das vestimentas, documentado pelas fotos que registraram as experimentações. O “figurino” foi aparecendo e a tentativa de traduzir esta experiência à luz das categorias enunciadas no capítulo anterior foi dando forma ao processo criativo.

Foi assim que, na busca de uma maior intimidade, de um saber intrínseco, de um auto-conhecimento e uma evolução que englobe todos os sentidos resolvemos fazer esta viagem, assim como fez Arlequim em sua viagem por outros mundos, percebendo que é a partir deste local, território sagrado, que partimos e saímos, nos relacionando e trocando nossas experiências, entendendo que ‘o outro’ é feito da mesma matéria e possui os mesmos órgãos, feito imagem refletida de nós mesmos. E como diz o Arlequim Imperador no conto de Michel Serres,

*“em toda parte tudo é como aqui, em tudo idêntico ao que se pode ver comumente sobre o globo terrestre. Só mudam os graus de grandeza e beleza”<sup>28</sup>*

E assim surgem as formas, as texturas das vestimentas que serão expostas; surgem na medida em que os ensaios da performance inspirada no conto *Laicidade* de Michel Serres vão acontecendo. O texto serve como inspiração, ponto de partida, na

<sup>27</sup> Do Filme “Estamira”. Documentário de Marcos Prado que estreou em 28/07/ 2006.

<sup>28</sup> SERRES, Michel. O Terceiro Instruído. Lisboa: Instituto Piaget, 1993. pag.11

criação das vestes. A trama surge no decorrer do trabalho e do entrosamento entre a artista plástica e a *performer*. Do diálogo estabelecido nascem as formas.

As vestimentas são fragmentos dos lugares visitados por Arlequim, personagem do conto. Tudo o que ele viu e viveu nesta expedição ficaram impregnadas em suas vestes. Algumas destas vestes têm formas variadas, fazendo com que o corpo, ao vesti-las, possa mudar sua postura para ‘caber’ dentro delas. Outras causam uma desproporção no corpo, alterando sua imagem. Da aproximação, do diálogo e da procura do outro, irrompe o gesto como uma complementação do seu significado, criando um sentido que antes não era percebido.

Corpo que procura a percepção do instante, que se abre para receber e abrigar o conhecimento. Sujeito e objeto se fundem e a partir daí estabelece-se um diálogo com o próprio corpo. Diálogo íntimo, onde podemos nos deparar com nossas limitações e procurar superá-las. No toque, no sentir, podemos romper barreiras e extrapolar do avesso para o direito, trazendo para fora nossos anseios para que possamos interferir de modo ativo no mundo em que vivemos.

Forma de diálogo que sugere que sejamos articuladores, agentes, sujeitos de nossa própria história. Que possibilite uma consciência desperta e viva, principiando com a própria consciência corporal. É no corpo, e através dele, que absorvemos e transmitimos o conhecimento.

*“Somente o nosso ser corpo permite que colhamos a verdade da profundidade e que nos abramos para a autêntica compreensão de todo o ser.”<sup>29</sup>*

E assim foi lançado, nas palavras de Lygia Clark, o tecido, objeto relacional, para a experiência da vertigem.

O processo foi impulsionado pela leitura dos autores de base da dissertação – Michel Serres e Lygia Clark. A *performer* pôde familiarizar-se com as referências e

---

<sup>29</sup> DOMINGUES, Diana. “A Humanização das Tecnologias “ in COSTA, Mario. A arte no séc. XXI. São Paulo: UNESP, pag. 304.

vocabulário do universo pesquisado. Apesar desse primeiro momento, o foco do trabalho ainda não estava definido. O interesse maior era a abertura de possibilidades e a potência das imagens criadas no diálogo entre o corpo da artista e os tecidos sugeridos por mim, utilizados como *objetos relacionais*.

A direção inicial foi trabalhar com um tecido pesado e sem forma pré-estabelecida. Uma grande quantidade deste tecido – uma lã encorpada, cor de terra – levou a uma dificuldade corporal da *performer*, ao trabalhar com a limitação que o tecido dava ao seu corpo, cujas partes iam sendo reveladas ou escondidas, de acordo com seus movimentos.

A idéia das primeiras experimentações era perceber a textura, o peso, relacionar-se com o tecido, focar nas sensações e não se preocupar em estabelecer nenhuma imagem, apenas entrar no movimento, para sentir as mudanças corporais (por exemplo, colocar o tecido nos ombros e agachar-se). Mesmo assim, como observadora dos exercícios, eu associava determinadas composições – corpo e tecido – a imagens que sugeriam “personagens” e situações diversas. A primeira imagem codificada foi de um personagem em cena, um foco em cima dele, com uma roupa de camadas. Camadas que iam se abrindo até o teto, composta de vários quadrados.



Desenho do caderno de referência sobre a primeira imagem codificada

De acordo com relato da *performer*, depois do primeiro experimento, a percepção foi a de um jogo estabelecido entre ela e o tecido. Também para ela, apesar de não buscar constituir imagens durante sua movimentação, era recorrente a formação de imagens, como por exemplo, a de uma lavadeira com uma trouxa na cabeça ou a de um homem com um turbante. A “trouxa” na cabeça, o peso do tecido, o volume, as dobras, tudo isso fez surgir uma imagem de agigantamento da cabeça. Uma valorização da cabeça, uma imagem distorcida da figura humana, um desequilíbrio, se pensarmos na proporcionalidade do corpo. No entanto, uma imagem ia levando ao movimento e o movimento a uma outra imagem, sempre desconstruída para que não limitasse novas descobertas.





O tecido é fundamental na composição. A forma, no caso, sugere a transformação do corpo, que muda de posição, sai da postura ereta. O tecido sugere uma instabilidade inicial que propicia e impulsiona a mudança corporal. O indivíduo é convidado a se movimentar dentro do espaço, se familiarizando aos poucos com o tecido, com a forma da vestimenta e na medida em que ele se sente mais íntimo, que ele deixa a forma envolvê-lo, pode interferir e mudar esta mesma forma para uma outra que o faça se sentir melhor ou até mesmo por pura especulação e desejo de descobrir até onde pode ir. Até onde ele e a forma podem ir.

E o que isso acarreta no indivíduo? Como ele se sente tendo sua cabeça agigantada? E o peso do aglomerado do tecido? Desconforto? Qual o sentimento que desperta no indivíduo quando ele sente um peso enorme sobre sua cabeça, embora exista uma valorização/potencialização da mesma?

Dando continuidade ao processo, busquei uma vestimenta pronta como sugestão para novas experimentações. Esta tinha um tecido mais leve que o anterior. Vestimenta com forma acabada, mas não especificamente criada para o exercício. A sugestão agora era criar movimentos já com essa forma vestida. Antes era um tecido sem forma, agora o foco seria as variações que a *performer* podia fazer, limitada a essa forma – sempre tendo em mente a exploração de novas posturas corporais. A intenção

era descobrir o máximo de possibilidades existentes no contato entre o corpo e a vestimenta.

Desta vez, partiu-se da sugestão de posturas corporais definidas, ao contrário da experimentação anterior. Apesar de existir uma gama de possibilidades de uso desta vestimenta, a limitação física era muito maior do que a de um tecido sem forma. Uma dificuldade se apresentava: a vestimenta ainda era uma externalidade, não estava incorporada, colocava-se como um objeto a ser manipulado, quando a intenção era torná-lo orgânico.

Então, imagens e lugares foram sugeridos como estímulo à pesquisa da composição entre corpo e vestimenta. Tal composição revelava experiências vividas pela *performer*. Em seu corpo surgiam os mapas de lugares visitados. Territórios geográficos e imaginários impressos no próprio corpo.







Podemos registrar este momento como um prenúncio do *Terceiro Corpo*. Incursionamos pela percepção do que esta vestimenta-corpo é capaz de criar após este diálogo vivido. Constatamos que o indivíduo, ao entrar em contato com algo novo ou quando algo novo é aprendido, o mesmo não se dá conta de que esse aprendizado está 'nele', que foi absorvido em seu corpo, que ele já está modificado e não é mais o mesmo. Esta foi a maior lição do potencial expressivo que se afigurou durante a experimentação.

Num outro momento, diferentes tecidos-forma foram sugeridos para que a *performer* criasse formas com eles. Foram colocados obstáculos no espaço com a intenção de obrigar o corpo a buscar soluções e criar novas posturas.

Posturas e indícios de formas começaram a ser criados. Para a *performer*, o tecido continuava a ser um objeto não incorporado. Alheio, externo, ele ainda não estava se integrando ao corpo. A proposta era que eu interferisse mais durante a experimentação, criando formas no tecido porque isso poderia fazer com que ela sentisse o tecido mais incorporado ao seu corpo.



Desde o primeiro encontro, vínhamos trabalhando as posturas do corpo, as possibilidades de movimento. Agora já não era mais o tecido, era a forma dele sendo construída. Movimento e forma constituíam-se, mas ainda de maneira não-orgânica.

Será que o corpo não precisa de nada exterior a ele? Todo objeto, no caso, as vestimentas, ou simplesmente o tecido, servirá para despertar no corpo sensações novas que façam com que ele perceba suas próprias sensações amplificadas ou reduzidas pelo tato. Naquele momento, pensávamos que a liberdade de seus movimentos e sua expressão deveriam estar em harmonia com a vestimenta proposta para que houvesse integração. O estado corporal parecia estar mais espontâneo sem a interferência do tecido, embora, em alguns momentos, durante a experimentação, surgisse a idéia de proteção, de invólucro do corpo.

*“É o nosso corpo que assusta ou estamos evitando as sensações que não estamos habituados a sentir e com as quais não sabemos lidar construtivamente?”<sup>30</sup>*

O incômodo gerado pelo contato com os tecidos foi justamente a descoberta desta experimentação. Incômodo que sugere mudança, saída do lugar comum, do lugar seguro, estável. Gerar o desequilíbrio, só assim o corpo busca soluções e avança em novos territórios.

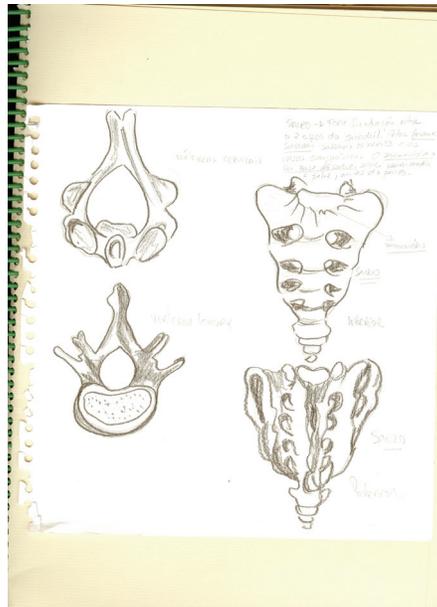
No conto *Laicidade* de Michel Serres, que nos serviu de alicerce para principiar a elaboração das vestimentas, seu Arlequim esteve em vários lugares do mundo, e após diversas experimentações, chegamos à conclusão que o mundo visitado seria o nosso próprio corpo. Um universo rico que precisava ser descoberto por nós. Resolvemos que precisávamos conhecer e mergulhar neste universo, nos aprofundar neste objeto já tão conhecido, porém em sua exterioridade. O dentro e o fora agora se relacionando.

A contribuição da *performer* nesta pesquisa é de extrema importância porque é através de seu corpo-sensação-diálogo que o processo se desenvolve. A partir da

---

<sup>30</sup>SILVA, Maria Lucia Teixeira da. Nesse corpo tem gente! Um olhar para humanizar o nosso corpo. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004. pag. 40.

definição que partiríamos de dentro do corpo, os caminhos obscuros percorridos até aqui foram clareados, resolvemos desvelar o corpo, e mais uma vez nos vimos às voltas com o Corpo sem Órgãos de Artaud, que se caracteriza por esse diálogo corporal, visceral, onde a composição vai surgindo no decorrer das experimentações numa operação autenticamente viva.



Desenho do caderno de referência sobre partes internas do corpo.

Sob esta luz, a primeira idéia que nos ocorreu foi remetermos os órgãos internos do corpo para o exterior, 'liberando' espaço para que este seja preenchido por sensações e percepções do mundo. Começaram a surgir novas idéias. Como num *brainstorming* ficamos imaginando como seria a representação destes órgãos no exterior da roupa, não queríamos que ficasse simplesmente uma imitação da forma de alguns órgãos internos, como o rim, fígado, coração, etc.

Ocorreu-nos a idéia de uma saia-órgãos. Com o avesso para fora, essa gigante saia representaria o corpo, tendo em seu avesso as camadas de pele e em seu exterior a revelação do que há dentro do corpo. O primeiro foco de pesquisa foi a região da bacia, toda a ossatura, junções, articulações dos quadris. Vislumbramos as primeiras imagens de como seria a instalação. A saia-órgãos estaria atada em várias cordas presas no teto e a performer se relacionaria com ela de forma a se 'enredar' nas







A saia-órgãos ainda em processo de elaboração, foi feita com um tecido escolhido somente para o estudo, para que a *performer* trabalhasse a experimentação com ela vestida e pudesse dar seu testemunho do que sentia durante seu exercício.

Neste encontro, somou-se mais um corpo; agora éramos três: figurinista, *performer* e ilustradora. Desde o início do trabalho, talvez influenciada pelo corpo tatuado da personagem do conto de Michel Serres, sempre era recorrente a imagem de uma tatuagem, como se o corpo estivesse impregnado das coisas do mundo. As marcas dos lugares visitados, assim como no Arlequim, todo o aprendizado e conhecimento adquiridos estariam marcados na pele. Em princípio, pensei em incluir no texto apenas como ilustração. Havia solicitado a ilustradora para presenciar a experimentação para que ela pudesse absorver o 'espírito' do nosso trabalho e foi neste momento, após o término do exercício, que descobrimos que não era aquilo o que queríamos, pois ainda era o corpo-mente que desencadeava a mudança. Queríamos que a vestimenta mudasse a postura, transgredisse os códigos impostos para sistemicamente possibilitar saltos de consciência. A *performer* continuava a manipular a vestimenta, ainda exterior ao corpo.

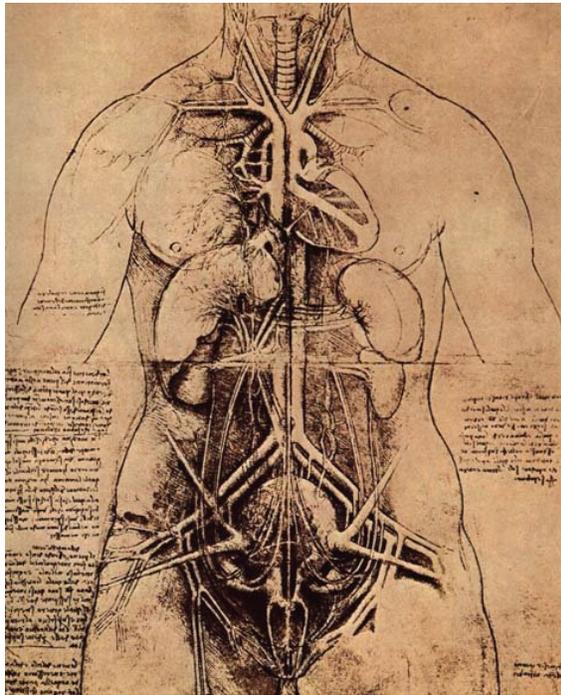


Ilustração de Leonardo da Vinci

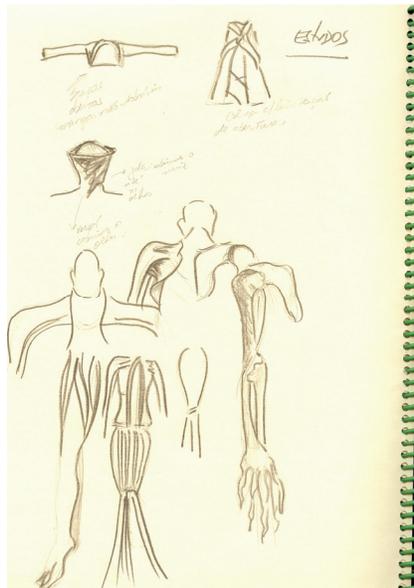
Nosso momento criativo parecia agora entretido com a pergunta: como mostrar o “dentro” do corpo nas vestimentas? Precisávamos de um elemento que não fosse explícito. Então apareceu a idéia da estampa projetada na vestimenta e assim o corpo dentro e fora se misturando, borrando as fronteiras. A forma que o tecido ganharia definiria a postura do corpo.

Depois de conhecer e experimentar diversas possibilidades de relação entre corpo e vestimenta, percebemos que nosso objetivo, a princípio não havia sido alcançado. Queríamos que a vestimenta tivesse uma forma que modificasse as posturas corporais e que esta fosse descoberta através do movimento do corpo em ação da *performer* durante o ato da experimentação.

Foi a partir desta negativa que chegamos ao resultado de nossa investigação. Percebemos que a integração não ocorria. A *performer* não conseguia sentir seu corpo incorporado à vestimenta. O volume lhe dava a sensação de algo alheio. A saia-órgãos transformou-se em uma estampa virtual do avesso do corpo.

A vestimenta, que é em si um signo de exterioridade que pode alterar a forma de um corpo dando-lhe novas dimensões, terá projetada sobre si, os órgãos internos do corpo que veste.

Neste momento, me aventurei em desenhar mais nos ossos, nos músculos e nas articulações. A prospecção mental foi me levando à construção de três vestimentas que modificavam a postura do corpo, deixando-o agachado, alongado e expandido. Uma forma redonda, outra vertical e outra horizontal. As formas foram aparecendo e se fixando a partir da lembrança de determinadas posturas que aconteceram durante as experimentações e que, de algum modo, me inquietavam. Um corpo agachado, um corpo com os braços e peito abertos e outro corpo alterado, alongado, crescido. O que acontece quando o indivíduo vivência estes três momentos? Em que essa mudança de postura corporal poderá contribuir para 'desentorpecer' o homem atual, tão condicionado por hábitos cotidianos assimilados ao longo da vida?

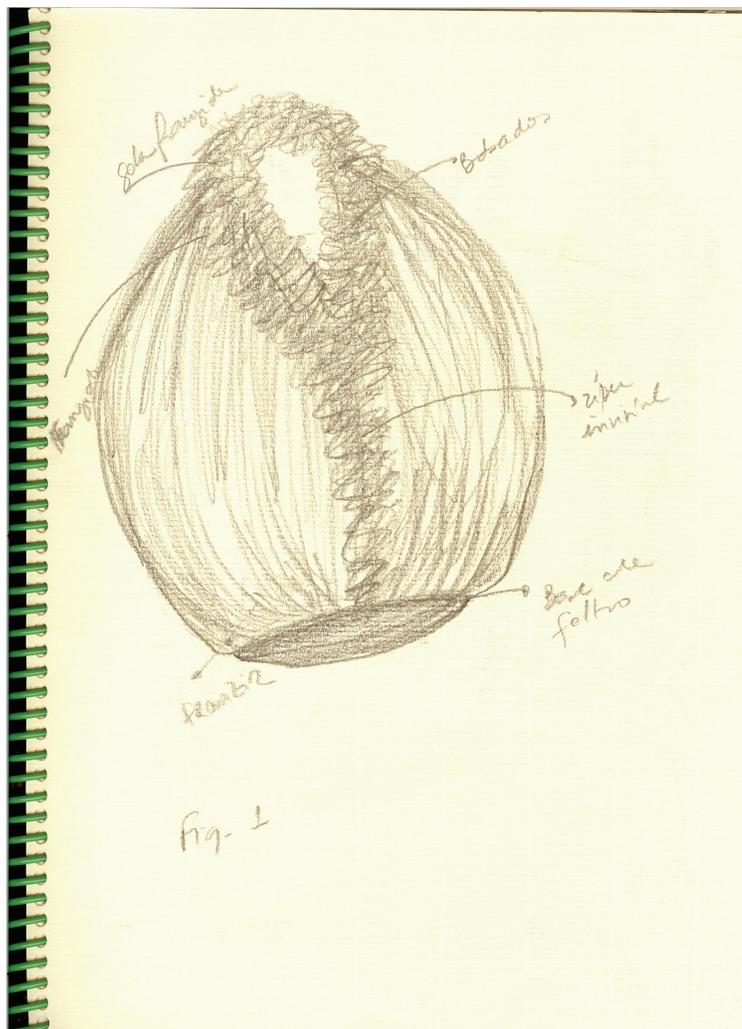


Desenho do caderno de referência sobre ossos e músculos.

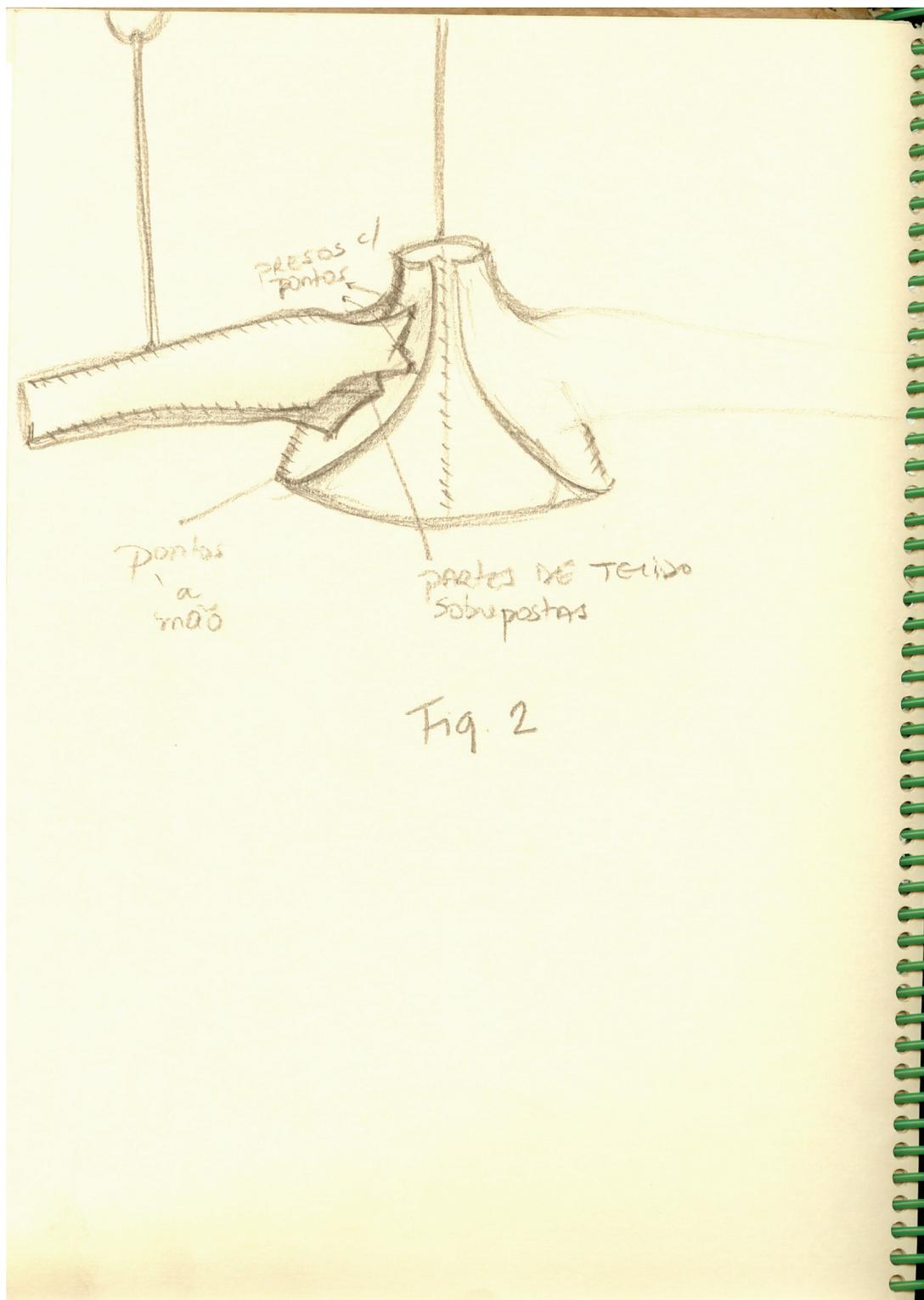
De acordo com Maria Lucia Teixeira, devemos “*perceber que, no corpo, está a matriz de nossas ações no mundo*”<sup>31</sup>. Evidenciar o corpo torna-se necessário para

<sup>31</sup> SILVA, Maria Lucia Teixeira da. Nesse corpo tem gente! Um olhar para humanizar o nosso corpo. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.pag.28

que haja o rompimento da dicotomia cartesiana que separa o corpo da mente, elevando o corpo à categoria de 'corpo que pensa' como forma de integração.



Desenho do caderno de referência da vestimenta-figurino para a performance  
“ Viagem ao Centro do Corpo”



Desenho do caderno de referência da vestimenta-figurino para a performance  
" Viagem ao Centro do Corpo"



Desenho do caderno de referência da vestimenta-figurino para a performance

“Viagem ao Centro do Corpo”

## 2.2 A Performance – *Viagem ao centro do corpo*

A concepção da narrativa da performance foi sendo construída a partir das nossas descobertas durante as experimentações. Não havia, em princípio, um texto performático. Tínhamos como ponto de partida o conto de Michel Serres, mas sabíamos que não seria simplesmente a encenação descritiva do conto. A narrativa emergiu da ação e das formas definidas das vestimentas.

Todo o processo descrito nesta dissertação foi criando, simultaneamente, as vestimentas/figurino, as quais serviram de base para a narrativa da performance e para a dimensão espacial da disposição da instalação.

O tempo de duração da performance é de aproximadamente 12 minutos. A performance se passa num espaço cênico demarcado com paredes, numa espécie de ‘palco’ baixo, como uma caixa aberta. A ação começa com um foco de luz direcionado numa vestimenta arredondada que está presa ao chão. Aos poucos, ‘algo’ se mexe dentro dela e então, percebemos um corpo agachado que aos poucos vai se debatendo para sair. Como num ovo, numa barriga grávida, a vestimenta abriga um corpo que se move; como um embrião que toma forma e irrompe ao mundo, a *performer* sai de dentro da vestimenta-casca-barriga. Seria o manto de Arlequim?



Toda sua movimentação terá como base a instabilidade. Acredito que é a partir da instabilidade que buscamos nos movimentar, que agimos. Saímos da zona de conforto e assim, aprendemos. E como diz Michel Serres:

*“(...) como poderia ele engajar-se em novas aventuras se, durante o caminho evolutivo, não se desfizesse do peso das coisas que já sabia fazer? (...) incorporamos aquilo que aprendemos.”<sup>32</sup>*

Ao sair da ‘casca’, a *performer* se direciona à outra vestimenta que está pendurada com os braços abertos. Ela ‘veste’ seus braços, e toda sua movimentação reflete em princípio a alegria de se sentir livre, com seu peito e braços abertos, e a imagem é de uma atitude de expansão.

*“A verdadeira vida requer os dois braços da balança: subjetivação e objetivação. Podemos gerar as coisas.”<sup>33</sup>*



Aos poucos, sua atitude vai mudando. Ao mesmo tempo em que pode se movimentar com a parte inferior do corpo, seus braços se mantêm abertos todo o

---

<sup>32</sup>SERRES, Michel. Variações sobre o corpo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. pag.112

<sup>33</sup>Idem:pag.116

tempo, como se estivessem presos naquela atitude. O sentimento de liberdade se vê cerceado, limitado. Ela parte para o terceiro momento.

Enquanto a *performer* se encaminha para o terceiro momento, fez-se uma pausa na música. Agora são apenas seus movimentos, seus gestos e um silêncio total. No local há um vestido exposto cobrindo um pedestal, lugar onde a *performer* desenvolve toda a ação. A música recomeça. A *performer* está sobre o pedestal, dentro do vestido, e a partir deste momento, sua relação com o vestido começa. A vestimenta que cobre o corpo da *performer* e o pedestal ao mesmo tempo, gera uma imagem de um corpo agigantado, vertical. O vestido que vai até o chão nos dá a ilusão de estarmos diante de um ser imaginário, não de algo real.





Ao final, após o corpo ter se colado, descolado, se impregnado, tendo chegado e partido, ter sido tocado, ter tocado, ser vestido, coberto, protegido, se debatido, pulsante e vivo, e por diversos movimentos ter atingido todos os seus órgãos internos, toda musculatura, corrente sangüínea, nervos, cartilagem, pele, se fragmentando e se inteirando ao mesmo tempo.

O corpo agora se expõe. Inteiro, pleno de si, nu. Pleno de sua corporeidade e de todos os seus sentidos.

*“(...)todo corpo verdadeiramente mergulhado na vida autêntica e na aprendizagem corajosa e direta recebe delas uma força vertical igual a esse mesmo corpo, dirigida para a descoberta. Excitados de felicidade, entre a tontura e a vertigem, não encontramos nada a não ser o nu.”<sup>34</sup>*

---

<sup>34</sup> Idem: pag.56

### 2.3. Pesquisa Musical

No início das experimentações começamos pesquisando músicas instrumentais contemporâneas, sons que ressaltassem um estado um tanto enigmático, algo que transmitisse a idéia de um certo caos. Assim como os movimentos, a música teria que parecer aleatória.

No processo de investigação musical nos detivemos na procura por um som que aguçasse nossa percepção sonora e que reverberasse nos movimentos corporais. Procurávamos algo como um suspiro, vozes, sons do corpo, corrente sanguínea, misturado com sons cotidianos, como carros buzinando, avião, etc.

O fenômeno sonoro teria que repercutir no estado interno do corpo fazendo-o vibrar num ritmo que correspondesse ao movimento de encolhimento e expansão da *performer*. O ritmo musical desconexo aqui funcionava como eixo que ordenava e contribuía para a construção do primeiro momento da performance.

Em alguns momentos de silêncio na música, as pequenas pausas são preenchidas pela continuidade dos gestos. Estas pausas deixam espaço para que o espectador possa produzir suas próprias imagens a partir do universo imaginário da narrativa.

Para o segundo momento, pesquisamos algo mais 'perturbador', com um pouco mais de melodia, porém, oscilando entre um estado vibratório ameno e outro conturbado. Queríamos uma música que transmitisse uma pulsação que ficasse cada vez mais acelerada, até a exaustão. O ritmo aqui corresponderia ao crescente dos movimentos da *performer*, numa sintonia dramática.

Por último, a música é uma ruptura do ritmo anterior e remete a ação para um estado mais intimista. Agora ela traz uma partitura melódica que contribui perfeitamente para a poética da cena, encerrando assim a narrativa da performance.

## 2.4 Materiais Utilizados

A partir do momento em que determinamos que a estampa seria projetada na vestimenta, logo pensei que estas deveriam ser feitas com uma cor clara. Optei por tons próximos ao tom de pele, pois quando a estampa fosse projetada, vestimenta e pele da *performer* teriam o mesmo tom, criando uma imagem única. Como se fosse um só corpo.

Para a primeira vestimenta o material utilizado foi o tule. Este material é transparente devido a uma série de pequenos furos na sua trama. Escolhi o tule de malha, pois assim ele teria uma maior elasticidade, visto que esta condição era necessária para a ação que se desenrolaria.

Como era preciso 'entrar' na vestimenta, pensei em algo redondo, com um aglomerado enorme de tecido franzido em suas extremidades. A parte inferior da vestimenta será fixada ao chão. Para fixar coloquei um reforço nas bordas e costurei num fundo redondo feito de feltro que será fixado ao chão com cola, ficando completamente escondido no interior da peça.

Para fazer o volume das golas, e mantê-las um pouco mais em pé, engomei o tule para dar uma maior estrutura. Na abertura da frente coloquei um zíper invisível, escolhido por esconder a emenda na frente, dando a ilusão de uma peça inteiraça.

O feltro de camada espessa foi o material utilizado na segunda vestimenta. Era preciso algo que tivesse muita estrutura, pois os braços teriam que se manter abertos, sem flexão. Esta peça tinha que ser suficientemente rígida para impedir que houvesse mobilidade.

Este material é um aglomerado de fibras de algodão justapostas e prensadas. Devido a sua espessura de 4 mm, é um material difícil de manipular.

A forma criada foi inspirada na articulação do ombro e clavícula. Toda a junção da vestimenta é presa por ponto à mão, muitas vezes pontos imitando pontos cirúrgicos, como sutura de corte. Por dentro, foi colocado um arame forte que mantém

os braços esticados e dos braços saem cordas que são presas ao teto. A vestimenta fica suspensa por estas cordas.

E por último, o material utilizado foi a meia malha de algodão. Este tecido contém uma elasticidade própria da meia malha que permite mobilidade e ao mesmo tempo é restritiva. Era preciso que o tecido correspondesse a essa prerrogativa do modelo proposto: um vestido com proporções enormes e com aglomerados de tecido que fizesse alusão aos músculos do corpo, representados pelos drapeados direcionados.

Não poderia ser um tecido espesso nem pesado que, na verdade, estaria mais próximo da representação da musculatura do corpo, porque este vestido tinha que transmitir leveza, feminilidade e ao mesmo tempo, permitir que a *performer* se movimentasse dentro dele.



### 3. O Terceiro Corpo

#### 3.1 Território Individual

##### Eu-corpo-artista

*“Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Este passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas.”<sup>35</sup>*

Desde muito cedo aprendi a costurar. Costurar é um ato de ligação. Juntar as partes de um todo, e um todo por muitas vezes ainda incompleto. Em cada ponto, traços de uma história, pontos, passos de um caminho. Existia em mim uma grande curiosidade, um desafio por não saber onde iria chegar, se conseguiria construir, materializar o que havia em minha imaginação.

Tendo participado de alguns grupos teatrais como atriz, aprendi a construir o personagem. Sabendo costurar participava da construção dos figurinos e mais tarde, fui

---

<sup>35</sup> Catálogo publicado por ocasião de exposição. Lygia Clark. Barcelona: Fundação Antoni Tapies; Paris: Reunião dos Museus Nacionais; MAC; Galerias Contemporâneas dos Museus de Marseille; Porto: Fundação de Serralves, Bruxelas: Sociedades das Exposições do Palácio das Belas Artes, 1998. pag 343

adentrando no mundo da Moda. As relações com o teatro e a dança permanecem e continuo a elaborar figurinos para alguns espetáculos. Meu interesse sempre esteve localizado no processo, na pesquisa, na construção.

Ao decidir fazer o mestrado, percebi que estava diante de um desafio. O maior desafio foi ter me deslocado do lugar de autora, diretora, para ser precisamente mediadora, pois, na verdade, o que fiz foi colocar algumas proposições, as quais eram trabalhadas pela *performer* de forma que ao final de cada experimentação, de acordo com suas e minhas impressões, fomos traçando o rumo e descobrindo o caminho para diversas linguagens que aqui foram trabalhadas: performance, instalação e criação de vestimentas.

O termo 'vestimenta', embora seja sinônimo de roupa, indumentária, traje, foi adotado porque considero que seja mais abrangente no que concerne não só ao invólucro de um corpo, mas que me desperta um sentimento de proximidade, de algo que não é alheio, algo mais incorporado. Algo que contém história. Pelo menos é esse significado que lhe atribuo.

Para mim, a vestimenta adquire a forma corporal de quem a veste, assimilando e registrando as posturas, alterando aos poucos sua forma original ao ponto de olharmos para ela pendurada e podermos identificar a quem ela pertence. A vestimenta é a própria pessoa. Terceiro corpo? Ao registrar as formas de quem a usa, ela armazena em suas fibras, urdume e trama, a lembrança destas formas, assim como o corpo, que é um registro vivo da nossa história pessoal, das nossas vivências e do tempo transcorrido.

Sempre soube que, além de nos situar em determinados momentos históricos, as vestimentas contam histórias desse corpo que a veste. O ato de contar história discorre sempre de um fato vivido ou de um fato imaginado, mas sempre sua característica se baseia em algo vivo que pode ser um fato extraordinário, como as histórias fantásticas, ou apenas cenas de um cotidiano comum. Mas o fato é que contar histórias exerce um fascínio sobre mim, talvez porque através da narrativa de quem conta eu comece a imaginar as cenas e os lugares, as características físicas, enfim, as

imagens me vêm à mente e claro, sempre imagino a roupa da personagem/gente que é citada na história contada. Roupa-figurino.

Este universo da indumentária sempre esteve presente em mim. Dar forma ao tecido, matéria-prima que me fascina e encanta, tornar real o que havia sido imaginado por mim ou por outra pessoa, é o que venho fazendo desde muito tempo. Modelar. A modelagem me possibilita realizar as coisas imaginadas e é também uma ferramenta para a criação, que acabo concebendo muito mais no tridimensional, técnica chamada 'moulage', ou seja, diretamente sobre o corpo/ manequim, do que em forma de desenho projetado.

Mesmo sendo um corpo estático, o manequim sempre foi o suporte para a elaboração das roupas que eu criava. Sempre trabalhando nos contornos desse corpo, em sua curvatura, em seus relevos, com o tempo foi-se desenvolvendo uma maior intimidade nesta relação eu/corpo/modelista \_ corpo/manequim. Como se sabe, as formas externas deste corpo estático são as referências usadas para a construção de roupas com valor utilitário, roupas feitas em série, roupas para um sem número de pessoas usar. Neste universo em que trabalho, a moda, os critérios para a fabricação de roupas partem de uma tabela de medidas com tamanhos padronizados, e para obtê-las é preciso se 'enquadrar nestes padrões'.

Um movimento acontece: um corpo de artista, meu, e o encontro com outro corpo do mundo. Revestido por este tecido/pele vivo, meu corpo é atravessado por fluxos do mundo, que se agitam em seu interior, provocando um desassossego, forma de agitação que ocupa os espaços internos e que me faz procurar sair da zona de 'conforto'. Esse sentimento é um misto de agonia e tensão internas que foram se agigantando até que meu corpo se abrisse para incursionar nesta aventura da criação de vestimentas que 'possuíssem' a escuta de um corpo.

Esse hibridismo de linguagens gera em mim uma grande identificação. Mesmo atuando no mundo da moda, sempre mantive estreitas relações com o teatro, uma paixão antiga, desde o tempo em que eu sonhava em ser atriz. Nesta passagem pelo teatro como atriz, aprendi a construir os personagens. Toda sua carga emocional,

seus hábitos, seu modo de andar, sua postura corporal. Era preciso ‘entrar ‘ no corpo da personagem. Essa forma subjetiva de entrar no corpo agora se reflete de maneira ‘subjetivamente’ concreta.

‘Entrar’ no corpo, nesse caso agora, se deu de duas maneiras: a primeira foi conhecer melhor e mais detalhadamente o corpo por dentro. Com toda sua fisicalidade, seus órgãos, nervos, ossos, corrente sanguínea. A segunda foi a observação do corpo em movimento, sendo que estes movimentos eram gerados a partir de um apelo interno de quem atuava. Para estimular estes movimentos, utilizei a matéria-prima de que mais me apropriou em meu trabalho: o tecido, gerador das sensações.

Surge a proposição: estabelecer um diálogo entre o corpo e a vestimenta como meio para a construção de figurino (roupa que conta história). Para isso somou-se a mim agora, um outro corpo: corpo-atriz-performer. Através desse corpo vivo, vibrátil<sup>36</sup> da *performer*, fomos descobrindo os caminhos que resultaram nesta proposição artística.

Assim, experimentei através das relações dos corpos envolvidos nesta proposição artística, do movimento do corpo e da materialidade das vestimentas, uma experiência que me revitalizou. Como se o oxigênio entrasse em cada célula do meu corpo e me trouxesse de volta a verdade da minha existência. Travar nas relações diárias, com as pessoas, com os animais, com a natureza, uma relação de igualdade. Sinto-me impregnada de todas as experimentações realizadas neste trabalho e, em cada uma delas, passos foram dados em direção ao meu eu-maior. Enfrentar o desafio de criar, com toda a dor e alegria que isto envolve. Morrer e nascer, como dizia Ligia Clark. É preciso coragem nesta empreitada. Penso que sempre tive medo, mas aqui, neste projeto, tive a oportunidade de atravessar o rio. Já não sou a mesma. Sou outra e outra. Sou eu-corpo-artista.

Assim, tanto as vestimentas como meu corpo-artista e corpo-*performer* se (re)fizeram simultaneamente. As marcas desta experiência internalizada por mim me

---

<sup>36</sup> Corpo vibrátil: termo criado por Sueli Rolnik para a definição de um corpo particularmente sensível às vibrações e aos ritmos de outros corpos.

revelaram novas descobertas, uma maior conscientização de meu lugar no mundo. Para mim, a experiência vivida neste processo foi uma oportunidade de dar ouvidos aos apelos do meu corpo sensível. Foi preciso realizar, me arriscar no labirinto da criação! Nascer-renascer.

### **Eu-corpo-performer<sup>37</sup>**

*“Pourquoi pas marcher sur la tête, chanter avec les sinus, voir avec la peau, respirer avec le ventre, Chose simple, Entité, Corps plein, Voyage immobile, Anorexie, Vision cutanée, Yoga, Krishna, Love, Expérimentation”.*<sup>38</sup>

“Como *performer* deste processo colaborativo percebi que uma nova sensação corporal me leva a uma nova imagem de mim mesma, e, portanto, a um novo entendimento do mundo. Mudar o corpo é mudar o pensamento; mudar o pensamento é mudar o corpo. O processo individual não pode ser separado do processo coletivo na proposta apresentada. Trabalhamos na construção das peças-movimentos de maneira completamente integrada, inclusive pensando e refletindo juntas depois de cada experimentação.

A proposição da figurinista vem ao encontro do que também acredito como artista: a consciência corporal para que cada um de nós possa escolher e mudar (fazer o que se deseja, o que se precisa); para que as sensações ganhem forma no corpo de cada um de nós, não só no estado cênico, mas também no estado cotidiano. A partir da consciência corporal transforma-se a percepção de si mesmo e do mundo. A potência disso revela-se na forma de vestimenta no trabalho apresentado. Vestimenta que é ao mesmo tempo obra de arte, nunca finalizada, pois precisa de corpos que lhe vivenciem. Corpos que lhes transformarão e por ela serão transformados. Não se trata de metamorfose física, mas de mudança na qualidade sensorial do próprio corpo no contato com os tecidos e com as formas que ele tem. Trata-se da possibilidade de

---

<sup>37</sup> Depoimento da atriz-performer Fernanda Raquel.

<sup>38</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophréie. Paris: Minuit: 1980. Pag.187. “Porque não andar de ponta-cabeça, cantar com os sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Amor, Experimentação”.

libertar-se dos bloqueios sociais que, muitas vezes sem percebermos, se inscrevem em nosso próprio corpo.

Como artistas, nos abrimos para uma profunda relação de alteridade, para aprender com a outra. Quem sabe esse não é o maior aprendizado? Como seria bom se todos pudessem ter uma experiência de troca tão grande...E podem! Os espectadores sempre poderão vivenciar a nossa construção coletiva ao interagirem com a instalação, onde quer que seja.

Quem é o sujeito e quem é o objeto – o corpo ou a vestimenta? As fronteiras tornaram-se difusas no processo e isso é que pôde gerar a obra tal qual se apresenta.

Como atriz e *performer*, já vi figurinos considerados como obras de arte, mas nunca vesti um. No caso deste trabalho, não apenas estou vestindo obras de arte, mas também criando-as, ao mesmo tempo em que elas estão recriando meu corpo.

Na primeira experimentação era como carregar algo muito pesado – isso me levou a uma sensação de exaustão física que foi me desconstruindo, como se meus membros estivessem apenas pendurados ao resto de meu corpo, desarticulados. A independência de não ser mais responsável pelos meus movimentos, deixar que eles me levassem, perder um pouco o controle das coisas, o que não me permito no cotidiano.

A segunda experimentação trouxe uma proposta mais fechada, uma vestimenta pronta. Além disso, havia interferências externas, através do comando por palavras. A sensação de liberdade diminuiu muito, e o medo de rasgar a roupa também tolhia meus movimentos. Isso me levou a posturas mais comuns, só que com uma atenção redobrada. Nada era fácil de ser realizado, o que causou até uma certa irritação. Senti-me limitada.

A experimentação na USP teve o lugar mais apropriado, amplo. No entanto, acabou acontecendo uma certa psicologização na relação com o tecido. Em determinado momento, ele passou a ser um personagem, e uma história começou a acontecer na minha cabeça. As expectativas não foram satisfeitas, mas essa foi a maior

lição daquele dia. Acho que posso dizer que a construção desse processo deu-se pela negativa, ou seja, foi errando que conseguimos chegar ao ponto “final”. A Z<sup>39</sup> foi criando um método de trabalho, tateando, e no erro fui descobrindo quais caminhos não seguir. Permitir-se a isso é uma grande qualidade para um artista, porque quando se arrisca de verdade, a possibilidade do erro está lá, presente, sempre. Eu, que não costumo arriscar muito, fui perdendo o medo, até porque neste trabalho nunca existiu o “errado”, tudo serviu, inclusive para perceber que se deve pegar outra direção. Além disso, para perceber também que não existe uma postura errada, apenas não estamos habituados a determinados gestos ou movimentos, o que nos faz despertar para outras possibilidades de vida.

A quinta experimentação não ocorreu como de costume. Não havia local apropriado, (conseguimos apenas uma sala de aula no Senac) nem material (a Z esqueceu o tecido!) Mas foi excelente que isso tivesse acontecido. Sentamos para conversar e percebemos que o método tal qual estava sendo construído não funcionava, não estávamos saindo do lugar. Então na conversa, falando das minhas sensações, da minha percepção do que é corpo cênico, chegamos à idéia do “Corpo sem Órgãos”, e em como isso poderia se expressar numa roupa. Assim veio a idéia da saia-órgãos, que acabou sendo transformada, mas que foi um ponto de partida muito importante. Foi um dia bastante produtivo. Fomos embora felizes, havíamos descoberto uma direção mais clara, que não veio apenas falando, mas para a qual nossos corpos já estavam apontando. Decidimos também visitar a exposição *Corpo Humano - Real e Fascinante*<sup>40</sup>, o que nos trouxe outra dimensão para o trabalho.

A experimentação na sala de vídeo do Senac contou com a presença da ilustradora. Z trouxe um esboço da saia e pendurou-a no meu corpo. Neste dia todos os meus movimentos ocorreram na tentativa de fazer com que a saia permanecesse o máximo de tempo possível junto ao meu corpo. Era bem difícil porque ela se abria em gomos e deixavam meu corpo exposto. Havia muito tecido na saia, o que a tornava pesada, deixando me guiar pela sensação, e acabei explorando bastante os

---

<sup>39</sup> Refere-se à autora deste trabalho.

<sup>40</sup> Exposição na Oca do parque Ibirapuera a partir de 1º de maio de 2007.

movimentos no plano baixo. O chão era onde me sentia mais integrada à saia, e onde podia sentir o tecido de forma mais intensa. Descobri posições dolorosas, quis experimentar alguns limites. Brinquei com as linhas em movimentos mais rápidos. Tentei outros ritmos, já que quase sempre a velocidade lenta imperava nas minhas improvisações com os tecidos, e depois com as vestimentas. Depois, numa conversa entre as três, percebemos que deveria ser algo mais colado ao corpo, talvez usar materiais elásticos. Ainda não havia a organicidade desejada na relação entre tecido e eu. A minha interferência na forma da roupa, ainda era muito maior que a interferência da roupa no meu corpo.

Esse foi o ponto de virada do processo. No próximo encontro, Z já veio com desenhos de três roupas, criadas a partir de imagens do corpo, de ossos e órgãos. A música começou a se delinear, o que era muito importante para mim. Não que eu precisasse estar no mesmo “movimento” da música, mas o som também foi uma referência importante na construção de ritmos e velocidades. O espaço de experimentação passou a ser constante.

Quando entrei pela primeira vez no “casulo”, a primeira peça, a sensação foi muito forte. Não havia escolha. Para vestir aquela “roupa” precisava me encolher, me agachar, descobrir um conforto numa posição desconfortável, seja pelo limite físico por ficar muito tempo de cócoras, seja por me sentir presa dentro de um espaço muito pequeno. Ao mesmo tempo me sentia protegida e sufocada. Mas aquele espaço limitado me deu a possibilidade de explorar, principalmente, a parte superior do meu corpo. Não podia locomover-me, então me restava movimentar os braços e a cabeça, e claro alguns ajustes nas pernas, para não ficar com muita dor, por permanecer na mesma posição. Sair pelo buraco da roupa às vezes me salvava, outras, me davam medo. Enquanto estava lá dentro podia “pirar”, ninguém sabia quem eu era. Ao mesmo tempo, sentia saudade do contato com o mundo. Sair da saia foi perturbador, era como se tivesse que descobrir novamente como ficar de pé, como caminhar. Como lidar com o mundo depois de ter revisitado o útero?!

O vestido. A primeira sensação foi de me transformar numa estátua, a Estátua da Liberdade, ou aquelas estátuas vivas que ficam nas ruas. Terrível! Depois

de me liberar da crítica, fui explorando o tecido internamente. A exploração da pele? Sim, porque a minha pele estava o tempo todo em contato com o tecido. Ao mesmo tempo, havia um sufocamento. Mas queria aquela sensação maior ainda, queria o contato do tecido com toda a pele, inclusive nas pernas. A idéia inicial de muitos buracos não vingou, bastava um. A mão se libertava vez ou outra, o contorno da cabeça. Só por sugestão é que me virei de costas em cima do banco. E aí veio o caracol, o enredamento – as amarras sociais. Por que não escapamos pelos buracos?!

A terceira peça. Ao vê-la, a imagem foi de gordura de corpo mesmo. Ficar com os braços esticados cansava muito, chegava a doer. Um certo desespero para descobrir como sair dali. Ao mesmo tempo, a falsa sensação de liberdade – até onde minhas pernas podiam ir sem meus braços? A lugar nenhum. Somente o corpo integrado podia se mover em direção à liberdade. Foi quando, de maneira mais forte, experimentei a violência, o corpo se debatendo, querendo se livrar. Caí no chão, exausta, com a respiração ofegante.

Descrevi um pouco da trajetória desse corpo-sensação. A experiência foi de muitas descobertas. Trabalhar na construção de um método de trabalho colaborativo traz uma abertura para o outro. Meu corpo treinou outros corpos, ser outras coisas – personagens de mundos distantes, bichos, e até partes desconhecidas de mim mesma. Experimentar outras posturas não revelou apenas potencialidades expressivas do meu corpo, mas também como elas muitas vezes estavam associadas a sentimentos-sensações. Nesse sentido, todo o processo ganha uma leitura, as vestimentas têm significados, a performance conta uma história. É o corpo-vestimenta que narra sua própria história, e veio me lembrar de coisas já esquecidas. A dificuldade de determinados movimentos revela minhas limitações, e tenho que lidar com elas. Um processo de descoberta física, que se torna, ou é, um processo de descoberta pessoal. O tempo inteiro tendo que lidar com a liberdade absoluta e com a “prisão” de uma vestimenta-compartimento. O tempo inteiro tendo que lidar com o que é meu, e com o que é do mundo, e que se torna meu num fluxo incessante – sem me deixar engolir, sem me deixar desaparecer, sem me aniquilar. O processo foi transformador, mas hoje continuo sendo eu, aliás, ainda mais eu; eu mais inteira“.

### 3.2 Corpos Misturados

Sintonizando com os diferentes fios criativos que se sucederam neste processo de aproximação ao surgimento do figurino/vestimenta pudemos redescobrir que o ato criativo não acontece em um território individual exclusivo. Ao contrário, os corpos que se encontraram foram afetados mutuamente e lançados a novos lugares.

O território individual, perpassado por fios de diferentes cores, advindos de outros territórios individuais, entra em mutação ressoante. Conjugando os abismos enfrentados e as alegrias recebidas, o fluxo de ligações entre os fios desencadeia um sem número de possibilidades novas, latentes, em estado de movimento.

No começo deste trabalho, sair em busca de descobertas, ainda sem uma direção precisa, me levava a um estado de grande ansiedade. Esse estado se alterava, se diluía por alguns momentos durante os encontros que eu tinha com a *performer* em nossas experimentações. Em sintonia, íamos experimentando, buscando nas relações táteis com o tecido alguma sugestão de gestos cotidianos, repetições de hábitos mecânicos, e assim, fizemos diversas descobertas advindas dos seus movimentos corporais. Tendo como repertório inicial o seu próprio universo pessoal, a *performer* ia colocando na relação corpo-tecido gestos cotidianos guardados em sua memória corporal. Muitas vezes, eram reforçados por mim os gestos que constituíam alguma imagem reveladora. A *performer* ia criando as imagens e eu fazia recortes daquelas que iam se constituindo em maiores significações.

Nas primeiras experimentações, sugeri que a *performer* lembrasse dos lugares em que esteve no mundo, dado que ela havia visitado alguns países, visto outras culturas. Então pensei que ela poderia me transmitir, através de sua postura corporal, os lugares onde esteve. Para cada lugar, uma postura, e eu ia decodificando em qual lugar ela 'estava'. Por exemplo, estar de pernas cruzadas com as palmas encontradas na altura do peito, me remeteu a Tailândia. Ao final, achei tudo muito estereotipado, não estava interiorizado. Ela então sugeriu que era na movimentação que estas posturas iriam aparecer. Naquele momento, após a mistura de nossos

corpos, tínhamos um caminho a seguir: ela iria se movimentar a partir destas lembranças.

Há uma outra constatação na experiência perceptiva deste processo, a qual diz respeito à diversidade de trilhas paralelas que são percorridas, simultaneamente, evidenciando o sistema complexo dos corpos em interação. Como se sabe, a ciência da complexidade trouxe uma reveladora contribuição ao entendimento da realidade-matéria, focando nas relações a despeito das partes que a constituem. Nessa direção, em nossa pesquisa sobre a criação de vestimentas-figurino, as relações, sejam entre os corpos que participaram das experimentações, entre o tecido e a *performer*, entre a vestimenta e a modelista ou ainda, entre o figurino e a *performer*, são, na realidade, nossas plataformas de vôo e de chegada para a matéria em questão.

Assim, os recortes que iam se constituindo eram criações de imagens que de alguma forma tocavam em algum lugar em nós. Num determinado momento de sua relação com o tecido, em que ela experimentava movimentos de desequilíbrios, uma postura do seu corpo torcido juntamente com o tecido me sugeriu imagens de um drapeado que, em meu *métier*, requer uma técnica apurada para se obter um bom resultado. Ali, ele acontecia naturalmente. A própria torção do corpo da *performer* gerava a torção do tecido, numa relação de sincronicidade, e o tecido ia acrescentando ao movimento uma plasticidade que o movimento por si só não alcançaria em grau de beleza. Esta torção sugeria a forma que aquela vestimenta poderia ter. Ao fazer o vestido (uma das vestimentas), coloquei uns recortes e nos espaços intermediários entre um e outro, fui aglomerando tecido em forma de drapeado. Na minha relação com a vestimenta, percebi que o próprio tecido, com seu peso característico, ‘sugeriu’ um acúmulo em determinado ponto ou um corte em determinado lugar. Isso ia acontecendo; eu não tinha desenhado toda a forma do tecido, apenas sabia o seu volume. A forma foi surgindo. Fui deixando o imaginário me levar, relacionando lembranças guardadas das experimentações, já impregnadas em meu corpo-modelista.

Podemos exemplificar também a influência das relações neste processo, durante uma de nossas experimentações, onde uma relação entre o corpo da *performer*, o meu e os tecidos aconteceu. Em um momento, ela pediu que eu

interferisse mais durante sua movimentação; então, amarrei um tecido enorme no braço dela e preendi num ferro que estava junto a parede. À medida que ela foi se movimentando no espaço, aquele tecido foi ficando estendido e criou-se, ali, uma tensão entre seu corpo e o tecido. Aquela relação gerava uma plasticidade na ação e eu imaginei um braço gigante, aberto, desproporcional. Embora ao final a *performer* ter afirmado que não sentia o tecido como extensão de seu braço, aquele momento foi importante por inseminar dentro de mim alguns embriões do que viria a ser uma das vestimentas.

Sim, *“Há de ser perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados), assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações.”*<sup>41</sup>

Como pudemos muito nitidamente processar na criação do figurino, o trânsito entre o dentro e o fora do corpo imprimiu uma característica decisiva na construção das vestimentas. Este movimento contínuo entre dentro e fora revelou-se digno de ser amplificado, focado, exacerbado, separado, para poder fazer inteligível o processo vivenciado. Justaposta à dimensão do dentro e do fora, encontramos o meu corpo e o seu corpo, o figurino e a performer.

Como se refere Greiner, ao relacionar o pensamento da semiótica (Pierce) e das ciências cognitivas (Clancey) com o estudo sobre a dramaturgia do corpo,

*“A informação se constrói, inevitavelmente, no “entre”, na “mediação”, na ação inteligente dos signos.”*<sup>42</sup>

Ronilk, também vai nos dizer em seu estudo sobre as linhas dos afetos,

*“a linha é um fluxo que nasce ‘entre’ os corpos: ora veloz, apressada, elétrica, ora lenta e lânguida(...)”*<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> GREINER, Christine. O Corpo. Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005. pag. 81

<sup>42</sup> Idem: pag 76.

<sup>43</sup> RONILK, Suely. Cartografia sentimental. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 1989. pag 49

E ainda Serres,

*“a verdadeira passagem tem lugar no próprio meio.”<sup>44</sup>*

No ‘entre’, da Rolnik, e no ‘meio’, do Serres, encontramos esse lugar do encontro, de não referências, de mutação que se permite, de fruição. O ninho é deixado e já não se é o ‘antes’ e nem tampouco o ‘depois’. A característica de co-evolução se faz presente neste desenvolvimento ativo de multiplicidades das correntes criativas.

*“Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma pra outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.”<sup>45</sup>*

Estreitando a relação do corpo e da vestimenta (agora o tecido já tinha adquirido uma forma), fiz um estudo para ensaio de uma saia-órgãos que, após as experimentações anteriores, tínhamos resolvido que seria a forma do figurino que buscávamos. Durante a experimentação com a saia-órgãos percebemos em uníssono que havia um ‘deslocamento’ entre a saia e o corpo (neste momento mais um corpo tinha se juntado a nós: corpo-ilustradora). Esse ‘deslocamento’ abriu uma brecha na nossa percepção e vimos que seguindo o caminho que havíamos trilhado até aquele momento não iríamos chegar onde queríamos. Novas indagações surgiram. Se não era isso que queríamos, então o que seria?

A angústia tomava conta de meu corpo. Novamente as sensações de desassossego, novamente a dor amarga de não saber por onde recomeçar.

Dentro de mim um burburinho foi crescendo até que a ebulição de ‘algo’ incutido viesse à tona. Percebi que o ‘entre’ o corpo e a vestimenta é justamente a relação que se configura num continuum onde cada parte é um complemento da outra.

---

<sup>44</sup> SERRES, Michel. O Terceiro Instruído. Lisboa: Instituto Piaget, 1993. pag.21

<sup>45</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil Platôs-capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. pag. 37

Desta forma a relação sujeito-objeto desaparece. A partir desta percepção é que se configurou de fato as formas que derivaram as vestimentas criadas por mim. Na verdade, o que eu estava buscando era que as vestimentas fossem formas de mediação entre o corpo, o ambiente e outros corpos. Não importava quem mudava a postura de quem. O que importava é que ambos trocassem informações de modo que pudessem evoluir juntos, em processo. Daí surgiu a idéia de focar a performance em três momentos.

Assim, o processo de desindividualização se instala e o terceiro corpo surge, como um novo território a ser conhecido.

*“O corpo que faz a travessia apreende de certo um segundo mundo, aquele para o qual se dirige, em que fala de uma outra língua, mas inicia-se sobretudo num terceiro, para onde transita.”<sup>46</sup>*

A partir das experimentações que vivenciamos, dos diálogos de todos os corpos envolvidos, das diversas possibilidades que se abriram, resultaram três formas de vestimentas para recomençar o diálogo com os corpos.

É evidente que todas as formas que foram trabalhadas, de alguma maneira, interferem na postura corporal do indivíduo. Escolhi 3 posturas. Uma agachada, outra com os braços abertos e outra alongada. Forma redonda, vertical e horizontal. Linhas geométricas incorporadas em meu corpo-modelista. O que a vestimenta faz é ‘sugerir’ ao indivíduo que ele se agache para entrar nela. Isso faz com que ele se encolha. Esse encolhimento nos remete a um estado de busca de proteção. Na performance este momento é do nascimento, hora de sair da casca, de vir ao mundo.

A vestimenta que fica o tempo todo com os braços abertos, ‘convida’ o indivíduo a permanecer um tempo nesta postura. Naturalmente quando abrimos os braços, o peito se abre e estufa para fora. O ar circula mais intensamente e entra nos pulmões que também estão abertos e portanto, mais receptivos. Os músculos da respiração e do peito estão ligados ao abdômen e ao pescoço. Respirando melhor,

---

<sup>46</sup> SERRES, Michel. O Terceiro Instruído. Lisboa: Instituto Piaget, 1993. pag.22

oxigenamos nossas células, e naturalmente, uma sensação de bem-estar nos envolve. Passamos a ver as coisas com maior clareza. Nossa percepção fica aguçada.

Na terceira vestimenta o que se vê é uma figura estendida, crescida verticalmente. Estar maior do que se é, olhar o mundo do alto, nos imbuí de algum poder. O indivíduo fica ereto, mas não estático. Seus movimentos são de torção e também movimentos menores, articulando toda a ossatura e musculatura do corpo. As sensações despertadas aqui são compressão e coesão interna. Os movimentos são sempre voltados para dentro e para fora, como se fossem em direção ao mundo e ao mesmo tempo se afastassem dele. A vestimenta/vestido contém uns furos permitindo que o indivíduo se movimente dentro e fora dela. Toda essa movimentação produz um padrão de pulsação. Estas pulsações são afetadas por diversas situações externas que poderão fazer com que elas sofram alterações, que poderão gerar sentimentos de medo, angústia, raiva, orgulho, derrota, etc.

O terceiro corpo se faz presente porque atravessou a viagem, foi afetado e afetou. As subjetividades foram transpassadas, as singularidades apreendidas a partir de um novo ângulo e formações co-existentes aconteceram. Nas palavras de Michel Serres: *“Julgamo-lo naturalizado, convertido, mudado, transformado”*<sup>47</sup>

O figurino-vestimenta ganhou corporeidade, transformou seu interlocutor e cumpriu seu destino? Os traços inovadores que permitiram a metamorfose dos corpos e a visita a terras desconhecidas teriam seu fim na nova forma? Não! Percebemos que nosso ser em contínua construção, vivendo episódios de dissoluções e conexões, vai se apropriando, por ter a capacidade para tal, de repertórios, estruturas, imagéticas que o conduzem para um lugar além de uma resposta para as necessidades do momento. Vamos ao encontro de uma integração sistêmica que expande o universo individual, os corpos misturados e o próprio terceiro corpo. Michel Serres afirma,

*“Qualquer evolução ou mesmo aprendizagem exigem a passagem por um terceiro lugar e por isso o conhecimento,*

---

<sup>47</sup> Idem; pag.22

*pensamento ou invenção não cessa de saltar de um terceiro para outro terceiro lugar (...)*<sup>48</sup>

A integração sistêmica experimentada pelos corpos, na dimensão de tomada de consciência da realidade como é, faz com que o ser humano se expanda em suas diferentes dimensões.

Como nos afirma Capra,

*“Do ponto de vista da física quântica, a percepção do mundo é como um sistema de componentes inseparáveis, em permanente interação e movimento, sendo o homem parte integrante deste sistema.”*<sup>49</sup>

Michel Serres ao narrar o pós-nascimento do terceiro diz,

*“Julgam-no convertido, mudado, transformado? Decerto. E mais ainda: universal. Sobre o eixo móvel do rio e do corpo estremece, como vida, a fonte dos sentidos.”*<sup>50</sup>

E, ainda,

*“Universal quer dizer que, o que é único, se orienta em todos os sentidos.”*<sup>51</sup>

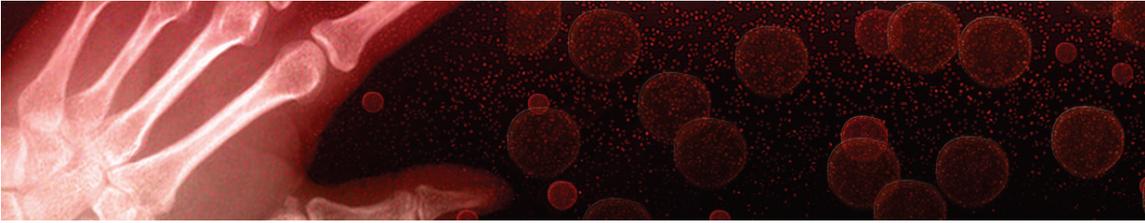
---

<sup>48</sup> Idem: pag.27

<sup>49</sup> CAPRA, Fritjof. O Tao da Física. São Paulo: Ed. Cultrix, 1985.pag 27

<sup>50</sup> SERRES, Michel. O Terceiro Instruído. Lisboa: Instituto Piaget,1993 pag 23

<sup>51</sup> Idem:pag 23



## **Conclusão**

### **Sobre o processo criativo**

Antes de começar este trabalho, já sabíamos que o processo criativo começa quando menos percebemos, pois somos recheados de incubações fermentadas em nós, por tempos e espaços no silencioso e vívido corpo. A modelagem começa nos desconexos e aproximações.

A re-descoberta é de exaltar uma espécie de indício que se traduz numa inquietação sutil e poderosa que nos faz ir em direção a um conhecido desconhecido. Um estado de quase vertigem de quem busca um algo. Estado que precisa ser escutado, respeitado. Nesse estado sensorial de apreensão amorfo onde todas as possibilidades esperam sua oportunidade de ganhar direção, qualidade, distintivo ou limite, brilhantemente descrito por Serres e Lygia Clark, reside a oportunidade de transformar o ser humano em suas dimensões individuais e coletivas.

Nesta investigação, experimentamos incessantemente a presença dos vários atores que estão nesse palco experimentando sucessivas vertigens pelos constantes fluxos de forças da ordem viva. O ingrediente coletivo, que está no núcleo central da nossa proposta, revela-se como característica nata de todo processo criativo-vivo. Destacar este ingrediente e remetê-lo a significados íntimos do ser humano em evolução é a tarefa-sentido que, como artista, reafirmo com esta pesquisa.

Escutar, ver, cheirar, saborear e tocar essas relações que se tecem no processo criativo trazem diferenciais para a obra em construção e determinam

qualidades inovadoras de sentido. Na trama da experiência começa a modelar-se uma percepção consciente que dá contornos, que imprime um vetor de orientação, que reconhece a alteridade e a identidade dos que participaram do processo criativo.

Reiteramos, após experiência e teoria visitada no percurso desta pesquisa que o momento chega quando a formulação se impõe; o molde, o olhar, por alguns momentos, não são mais um sistema aberto. Mas, este momento não tarda em esvaziar-se, e um novo diálogo surge entre os diversos atores em cena.

A arte, definitivamente cria dentro de nós um espaço genuíno. O artista deve pois, infletir sua linguagem para trazer ao homem contemporâneo flexibilidade e mobilidade. Por último, pudemos vivenciar que o processo criativo não surge “nem do torpor nem da narcose, mas do treinamento e também da recompensa. A obra emerge de um excesso de superpoder. A alegria sentida cresce com o esforço consentido”.<sup>52</sup>

### **Sobre o corpo**

Nesta pesquisa nos defrontamos com uma enorme bibliografia de autores que vêm escrevendo e pesquisando o corpo em todas as suas dimensões e pudemos aprofundar na realidade de que o corpo não é um território fechado, estático, pronto. Ele é aberto a mudanças e, portanto, sempre em movimento. Neste sentido, o corpo não é tido mais como uma barreira, mas sim, como um veículo adequado para a liberdade de expressão. É através dele que o conhecimento é assimilado e nele ficam impregnadas nossas vivências e experiências.

Vivendo em sociedade e convivendo com seus paradoxos e absurdos, por imitação e por proteção acabamos por criar entre nós e o mundo exterior uma casca de proteção contra os acidentes e as intempéries. É preciso nos desvencilhar destas cascas para resgatar a nossa natureza original, o que está por baixo. Com esta pesquisa, pudemos constatar que, através do corpo, o homem pode desvelar um entendimento do mundo em que vive e, conseqüentemente, um autoconhecimento.

---

<sup>52</sup> BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2003 .pag 56

Identificamos, também, que é preciso coragem para experimentar a sensação de dissolução da velha forma corporal conhecida, e deixar-se levar a um estado de interiorização que facilita o contato com os próprios sentimentos. A vida biológica e a vida orgânica do nosso corpo não são as únicas espécies de vida que existem dentro de nós. Somos mais que músculos e ossos; nosso corpo expande-se além dos limites de sua aparência. Ele assimila as impressões que recebe do exterior e do interior.

Sensibilizando o corpo nas nossas experimentações, constatamos que há um momento que ocorre uma fusão entre sujeito e objeto, restando apenas esse espaço íntimo onde o diálogo com o próprio corpo é o elemento determinante. O interior visitado é um território único, onde o tempo e o espaço se diluem e neste estado nos sentimos interligados ao cosmo. Não nos sentimos mais isolados; o indivíduo se torna coletivo, integrado. Assim, com a percepção e o reconhecimento do próprio corpo é que o indivíduo encontra sua totalidade.

### **Sobre o Figurino**

O figurino, para teatro, dança, performance, muitas vezes marginal, surge aqui profundamente imbricado na construção da performance. Ele parte da integração das partes envolvidas no processo e não somente da concepção da figurinista. Ele se constrói no corpo do ator/*performer*.

O próprio ator poderá sugerir formas, juntar elementos que possam somar na elaboração do figurino. Cabe ao figurinista harmonizar os elementos para atingir uma estética que corresponda à proposição do trabalho. Mesmo no teatro ou na dança, o ator ou bailarino vai 'construindo' o figurino durante a construção da personagem. Desse modo, a indumentária trará em si cargas emocionais da personagem em questão. Ela vem carregada de 'alma'.

Neste processo de elaboração do figurino para a performance que foi apresentada neste trabalho, o corpo do ator/*performer* torna-se escultura viva, enquanto a vestimenta ganha formas e contornos inusitados, ganha expressividade com os

movimentos e gestos, torna-se elemento fundamental na construção de uma narrativa, seja ela linear ou não.

O diálogo estabelecido entre os artistas envolvidos torna-se parte integrante da obra. Durante o processo de criação, muitas descobertas de caráter pessoal aconteceram além da forma que este figurino teria, estabelecendo um diferencial na comunicação entre performer e figurinista.

Beneficiar-se do legado da obra de Lygia Clark e aplicar essa prática na construção de figurinos que estimulem a sensibilidade de atores, bailarinos, *performers*, para que, a partir da indumentária, sua relação com o espaço, com o mundo, sejam intensificadas.

Assim, a vestimenta/figurino/obra de arte pode revelar o que o artista esconde dentro de si mesmo. Nesse caso, duas revelações se apresentam de maneira completamente integrada – as de quem constrói e as de quem interage, abrindo caminhos para um milhão de formas que outros corpos podem revelar ao interagir com essas obras e que também se revelarão a si mesmos nesse processo, dando forma ao corpo que nos é invisível no cotidiano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LIVROS

- ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. A formação do espírito científico. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BATAILLE, Georges. O erotismo. São Paulo: Ed. Arx, 2004.
- BENJAMIM, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BIGAL, Solange. O design e o desenho industrial. São Paulo: Annablume, 2001.
- CAPRA, Fritjof. O tao da física. São Paulo: Ed. Cultrix, 1985.
- CLARK, Lygia. Lygia Clark - Arte brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Ed. FUNARTE, 1980.
- CREMA, Roberto. Introdução à visão holística. São Paulo: Ed. Summus Editorial, 1989.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie. Paris: Minuit, 1980.
- DUARTE, João Francisco. O sentido dos sentidos. A educação do sensível. 2004.
- GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.
- GREINER, Christine. O corpo. Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.
- HUXLEY, Aldous. As portas da percepção: céu e inferno. São Paulo: Globo, 2002.
- JUNG, Carl Gustav. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- \_\_\_\_\_. Os arquétipos e o inconsciente coletivo, Vol IX, Obras Completas. São Paulo: Editora Vozes, 2000.
- KELEMAN, Stanley. Anatomia emocional. São Paulo: Summus, 1992.
- MAY, Rollo. A coragem de criar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- MORIN, Edgar. A religião dos saberes: o desafio do século XXI. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- NACHMANOVITCH, Stephen. Ser criativo. O poder da improvisação na vida e na arte. São Paulo: Summus, 1993.

- NERY, Marie Louise. A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurino. São Paulo: Senac, 2003.
- OLIVEIRA, Maria Alice Milliet de. Lygia Clark - Obra-trajeto. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicação e Artes, USP. São Paulo, 1989.
- PEIRCE, Charles S. Semiótica. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.
- PIRES, Beatriz Ferreira. O corpo como suporte da arte. Piercing, implante, escarificação, tatuagem. São Paulo: Senac, 2005.
- ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- SANTAELLA, Lucia. Cultura das mídias. São Paulo: Ed. Razão Social, 1992.
- SERRES, Michel. Hermes: uma filosofia da ciência. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- \_\_\_\_\_. Hominescências: o começo de uma outra humanidade? Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- \_\_\_\_\_. O incandescente. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- \_\_\_\_\_. O terceiro instruído. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.
- \_\_\_\_\_. Os cinco sentidos. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2001.
- \_\_\_\_\_. Variações sobre o corpo. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2004.
- SILVA, Maria Lucia Teixeira da. Nesse corpo tem gente! Um olhar para humanizar o nosso corpo. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.
- STALLYBRASS, Peter. O casaco de Marx: roupas, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- TORTORA, J. Gerald & GRABOWSKI, Sandra R. Corpo humano. Fundamentos de anatomia e fisiologia. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- VILLAÇA, Nízia & Góes, Fred. Em nome do corpo. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998.
- WEIL, Pierre & Tompakow, Rolan. O corpo fala. Petrópolis: Ed. Vozes, 1979.
- \_\_\_\_\_. Normose: a patologia da normalidade. São Paulo: THOT, 1997.

## CATÁLOGOS

Catálogo publicado por ocasião de exposição. Lygia Clark. Barcelona: Fundação Antoni Tapies; Paris: Reunião dos Museus Nacionais; MAC; Galerias Contemporâneas dos Museus de Marseille; Porto: Fundação de Serralves, Bruxelas: Sociedade das

Exposições do Palácio das Belas Artes, 1998

Catálogo publicado por ocasião da exposição “Lygia Clark - da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro.” França: Musée des Beaux-Arts de Nantes e Brasil : Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

## **ARTIGOS**

DOMINGUES, Diana. “A Humanização das Tecnologias”. In: A arte no século XXI. São Paulo: UNESP, 2003.

GOSWAMI, Amit. “A integração entre ciência e espiritualidade”. In: O universo autoconsciente. Cultrix: Rosa dos Tempos, 1993.

HEISENBERG, Werner. “Primeiros diálogos sobre a relação entre ciência e religião”. In: A parte e o todo. Encontros e conversar sobre física, filosofia, religião e política. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

TARKOVSKI, Andrei. "Arte - Anseio pelo ideal". In: Esculpir o tempo. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1990.

ZOHAR, Danah. "O que há de novo na Nova Física" In: O ser quântico. Rio de Janeiro: Best Seller, 2000.

ANEXO

## I - Laicidade – Filosofia Mestiça

**Michel Serres**

*De volta de uma inspeção às terras lunares, Arlequim, imperador, aparece no palco para dar uma entrevista coletiva. Que maravilhas viu, atravessando lugares tão extraordinários? O público está na expectativa de grandes extravagâncias.*

*\_\_\_ Não, não \_\_\_ ele responde às perguntas que o pressionam \_\_\_, em toda parte tudo é como aqui, em tudo idêntico ao que se pode ver comumente sobre o globo terráqueo. Só mudam os graus de grandeza e beleza.*

*Decepcionado, o auditório não acredita: lá fora, obviamente, tem que ser diferente! Será que ele não conseguiu observar nada durante a viagem? Primeiro mudos, estupefatos, todos começam a se agitar, enquanto Arlequim repete doutamente a lição: nada de novo sob o sol, nada e novo na lua. A palavra do rei Salomão precede a do potentado satélite. Nada mais a dizer, sem comentários. Real ou imperial, quem detém o poder só encontra de fato, no espaço, obediência à sua potência, portanto à sua lei: o poder não se desloca. E, quando o faz, avança sobre o tapete vermelho. Assim, a razão só encontra a sua regra debaixo dos seus pés.*

*Altivo, Arlequim desafia a platéia com um desdém e uma arrogância ridículos.*

*No meio da sala, que se torna tumultuada, algum belo e maldoso espírito se levanta e estende a mão para indicar o casaco de Arlequim.*

*\_\_\_ Hei! \_\_\_ grita ele \_\_\_ você aí, que diz que tudo em toda parte é como aqui, quer que a gente acredite também que sua capa é feita de uma mesma peça, tanto na frente como na traseira?*

*Atônito, o público não sabe mais se deve calar-se ou rir. De fato, a roupa do rei anuncia o inverso do que ele pretende. Composição descombinada, feita de pedaços, de trapos de todos os tamanhos, mil formas e cores variadas, de idades diversas, de proveniências diferentes, mal alinhavados, justapostos sem harmonia, sem nenhuma atenção às combinações, remendados segundo as circunstâncias, à medida das necessidades, dos acidentes e das contingências, será que mostra uma espécie de*

*mapa-múndi, o mapa das viagens do artista, como uma mala constelada de marcas? O lá-fora, então, nunca é como aqui. Nenhuma peça se parece com qualquer outra, nenhuma província poderia jamais ser comparada com tal outra, e todas as culturas diferem. A pelerine-portulano desmente o que se pretende o Rei da Lua.*

*Vejam com seus próprios olhos esta paisagem zebrada, tigrada, matizada, mouriscada, recamada, entristecida, açoitada, lacunar, ocelada, multicolorida, rasgada, de cordões atados, de fitas cruzadas, de franjas puídas, inesperada em todo canto, miserável, gloriosa, magnífica de cortar o fôlego e de fazer o coração bater.*

*Poderosa e banal, a palavra reina, monótona, e vitrifica o espaço; soberbo de miséria, o traje, improvável, deslumbra. O imperador derrisório, que repete como um papagaio, se envolve num mapa do mundo com multiplicidades mal ajeitadas. Verbo puro e simples, roupa compósita e mal combinada, reluzente, bela como uma coisa: que escolher?*

*\_\_\_ Tu te vestes como o roteiro de tuas viagens? \_\_\_ diz ainda o belo espírito pérfido.*

*Todo mundo ri. Eis o rei apanhado e envergonhado.*

*Arlequim logo adivinha a única saída para o ridículo da situação: basta tirar este casaco que o desmente. Levanta-se, hesitante, olha boquiaberto os panos de seu traje; em seguida, com ar de bobo, olha para o público e de novo para seu casaco, como que tomado de vergonha. A platéia ri, um pouco abobalhada. Ele demora, se faz esperar. O Imperador da Lua enfim se decide.*

*Arlequim se despe. Após muitas caretas e contorsões inábeis, acaba por deixar cair aos seus pés o casaco disparatado.*

*Um outro envoltório cambiante aparece então: por baixo do primeiro véu, ele usa um segundo farrapo. Estupefata, a platéia ri de novo. É preciso então recomeçar, já que o segundo envoltório, semelhante ao casaco, se compõe de novas peças e de velhos pedaços. Impossível descrevera segunda túnica sem repetir, como uma litania: tigrada, matizada, zebrada, constelada...*

*Arlequim continua então a desvestir-se. Sucessivamente aparecem uma outra roupa mourisca, uma nova túnica recamada, em seguida uma espécie de véu estriado e ainda uma malha ocelada, multicolorida... A sala explode, cada vez mais*

*surpreendida. Arlequim nunca chega ao último traje, enquanto o penúltimo reproduz exatamente o antepenúltimo: diversificado, compósito, rasgado... Sobre si, Arlequim traz uma camada espessa desses casacos de arlequim.*

*Infundamente, o nu recua sob as máscaras; e o vivo, sob a boneca ou a estátua inchada de trapos. Decerto, o primeiro casaco deixa perceber a justaposição das peças, mas multiplicidade e o cruzamento dos sucessivos envoltórios a mostram, enquanto também a dissimulam. Cebola, alcachofra, Arlequim nunca acaba de se desfolhar ou de escamar suas capas cambiantes, e o público não pára mais de rir.*

*De repente, silêncio. Seriedade e até gravidade descem sobre a sala, eis o rei nu. Retirado, o último disfarce acaba de cair.*

*Estupor! Tatuado, o Imperador da Lua exhibe uma pele multicolor, muito mais cor do que pele. Todo corpo parece uma impressão digital. Como um quadro sobre uma tapeçaria, a tatuagem \_\_\_ estriada, matizada, recamada, tigrada, adamascada, mourisca \_\_\_ é um obstáculo para o olhar, tanto quanto os trajes ou os casacos que jazem no chão.*

*Quando cai o último véu, o segredo se liberta, tão complicado como o conjunto de barreiras que o protegiam. Até mesmo a pele de Arlequim desmente a unidade pretendida por suas palavras. Também ela é um casaco de arlequim.*

*A platéia tenta rir ainda, mas não consegue: seria preciso talvez que o homem se esfolasse. Assobios, apupos... pode-se pedir a alguém para arrancar a própria pele?*

*A platéia viu e fica em suspenso: poderia ouvir-se uma mosca a voar. Arlequim não é imperador, nem mesmo derrisório. Arlequim só é Arlequim, múltiplo e diverso, ondulante e plural, quando se veste e se desveste: nomeado, condecorado porque se protege, se defende e se esconde, múltipla e indefinidamente. Brutalmente, os espectadores, juntos, acabam de esclarecer todo o mistério.*

*Ei-lo agora desvendado, entregue sem defesa à intuição. Arlequim é hermafrodita, corpo mesclado, macho e mulher. Escândalo na sala, perturbada até as lágrimas. O andrógino nu mistura os gêneros sem que se possam distinguir as vizinhanças, lugares ou bordas onde terminam e começam os sexos: homem perdido na fêmea, mulher mesclada com o macho. Eis como ele ou ela se mostra: monstro.*

*Monstro? Esfinge, animal e donzela: centauro, macho e cavalo; unicórnio, quimera, corpo compósito e misturado; onde e como distinguir o lugar da solda ou do corte, o sulco onde a ligação se ata e se aperta, a cicatriz onde se juntam os lábios, o da direita e o da esquerda, o de cima e o de baixo, mas também o anjo e a besta, o vencedor vaidoso, modesto ou vingador, e a humilde ou repugnante vítima, o inerte e o imbecil, o senhor e o escravo, o imperador e o palhaço. Monstro, é verdade, mas normal. Que semblante afastar, agora, para melhor conhecer o lugar de junção?*

*Arlequim-Hermafrodita serve-se das duas mãos, não como ambidestro, mas como canhoto completado destro até do lado esquerdo, viu-se claramente quando ele se despia, suas capas dando viravoltas nos dois lados. Encantos da infância e rugas próprias dos idosos, misturados, levam a que se pergunte sua idade: adolescente ou ancião? Mas, quando apareceram a pele e a carne, todos descobriram, sobretudo sua mestiçagem: mulato, temperado, híbrido em geral, e em que medida? Um quarto de sangue negro? Um oitavo? E se ele não brincasse mais de rei, mesmo de comédia, daria vontade de chamá-lo de bastardo ou mestiçado, cruzado. Sangue misto, marrom, amarronzado, impuro.*

*Que nos poderia exhibir agora o monstro comum, tatuado, ambidestro, hermafrodita e mestiço sob a própria pele? Sim, o sangue e a carne. A ciência fala de órgãos, de funções, de células e de moléculas, para finalmente confessar: faz tempo não se fala mais de vida nos laboratórios: mas ele nunca se refere à carne que, precisamente, designa, num dado lugar do corpo, aqui e agora, a mistura de músculos e de sangue, de pele e de pêlos, de ossos, de nervos e de funções diversas, que mescla aquilo que o saber pertinente analisa. A vida joga os dados e embaralha as cartas. Arlequim põe à mostra, para terminar, a sua carne. Misturados, a carne e o sangue mestiço de Arlequim parecem confundir-se ainda com um casaco de arlequim.*

*Há algum tempo, numerosos espectadores já tinham deixado a sala, cansados dos golpes teatrais frustrados, irritado com essa viravolta da comédia em tragédia, tendo chegado para rir, decepcionando-se por ter que pensar. Alguns mesmo, especialistas eruditos sem dúvida, haviam compreendido, por sua própria conta, que cada porção do seu saber parece também com o casaco de Arlequim, cada um trabalhando na interseção ou na interferência de várias outras ciências e, às vezes, de*

*todas, quase. Assim, sua academia, ou enciclopédia, se aproximava formalmente da comédia dell'arte.*

*Quando todos já estavam virando as costas, quando os candeeiros davam sinais de fraqueza e sentia-se que naquela noite a improvisação terminaria em fiasco, alguém lançou um súbito apelo, como se algo novo estivesse acontecendo num lugar onde tudo, até então, se repetira. O público inteiro se voltou de um só golpe e todos os olhares convergiram para o palco, dramaticamente iluminado pelos últimos fogos moribundos dos projetores.*

*\_\_\_ Pierrô! Pierrô! \_\_\_ gritaram \_\_\_ Pierrô lunar!*

*No lugar do Imperador da Lua erguia-se agora uma massa ofuscante, incandescente, mais clara que pálida, mais transparente que diáfana, liliácea, cândida, pura e virginal, inteiramente branca.*

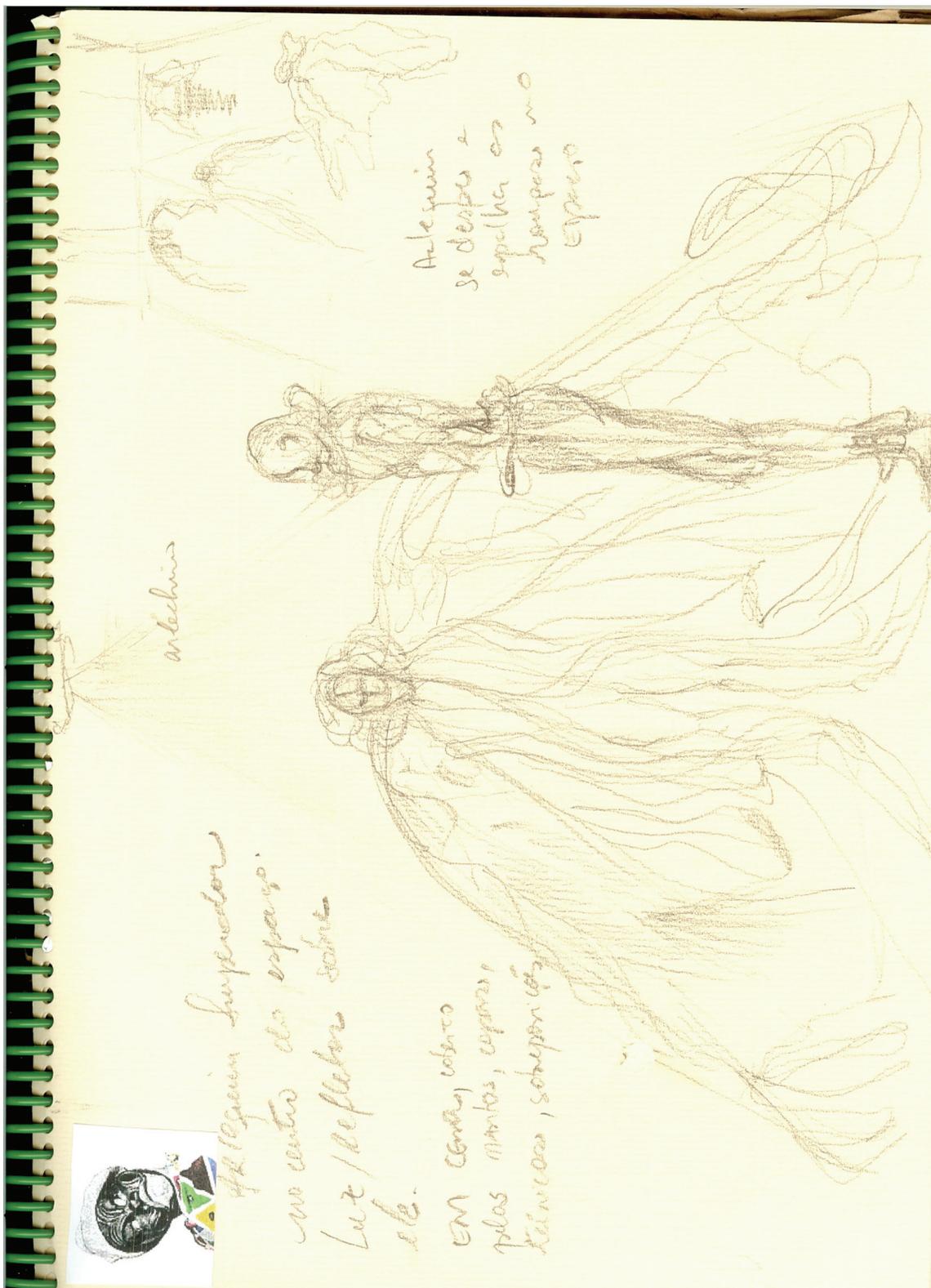
*\_\_\_ Pierrô! Pierrô! \_\_\_ gritavam ainda os tolos, quando a cortina se fechou.*

*Eles saíram perguntando:*

*\_\_\_ Como as mil cores do casaco podem se dissolver numa soma branca?*

*\_\_\_ Assim como o corpo \_\_\_ respondiam os doutos \_\_\_ assimila e retém as diversas diferenças vividas durante as viagens e volta para casa mestiçado de novos gestos e de novos costumes, fundidos nas suas atitudes e funções a ponto de fazê-lo acreditar que nada mudou para ele, também o milagre laico da tolerância, da neutralidade indulgente, acolhe, na paz, todas as aprendizagens, para delas fazer brotar a liberdade de invenção e, portanto, de pensamento.*

## II - Caderno de Referências





Estudo  
p/ saia  
ou top  
vestido?

→  
Saia puxada  
até o pescoço

Intelectual

o cabos p/ se operian

# ESTUDOS PRIMEIROS



brancas  
gigantes  
maiores, que os brancos?

## 3 momentos

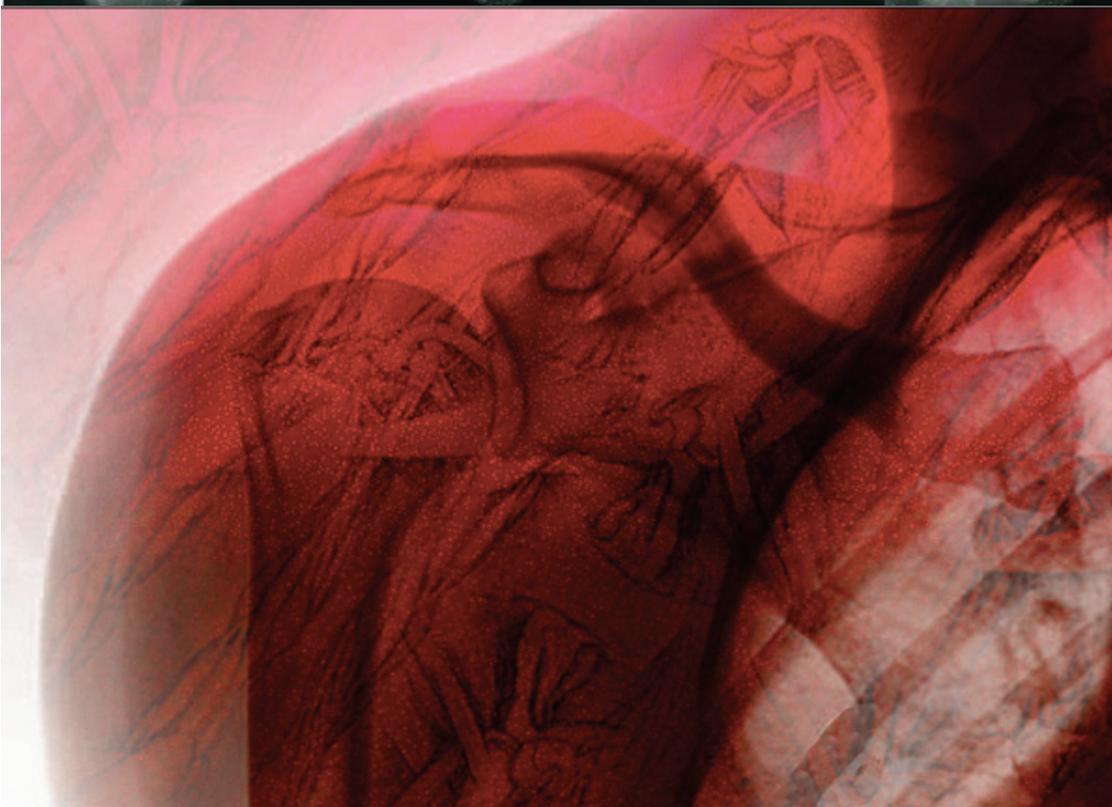
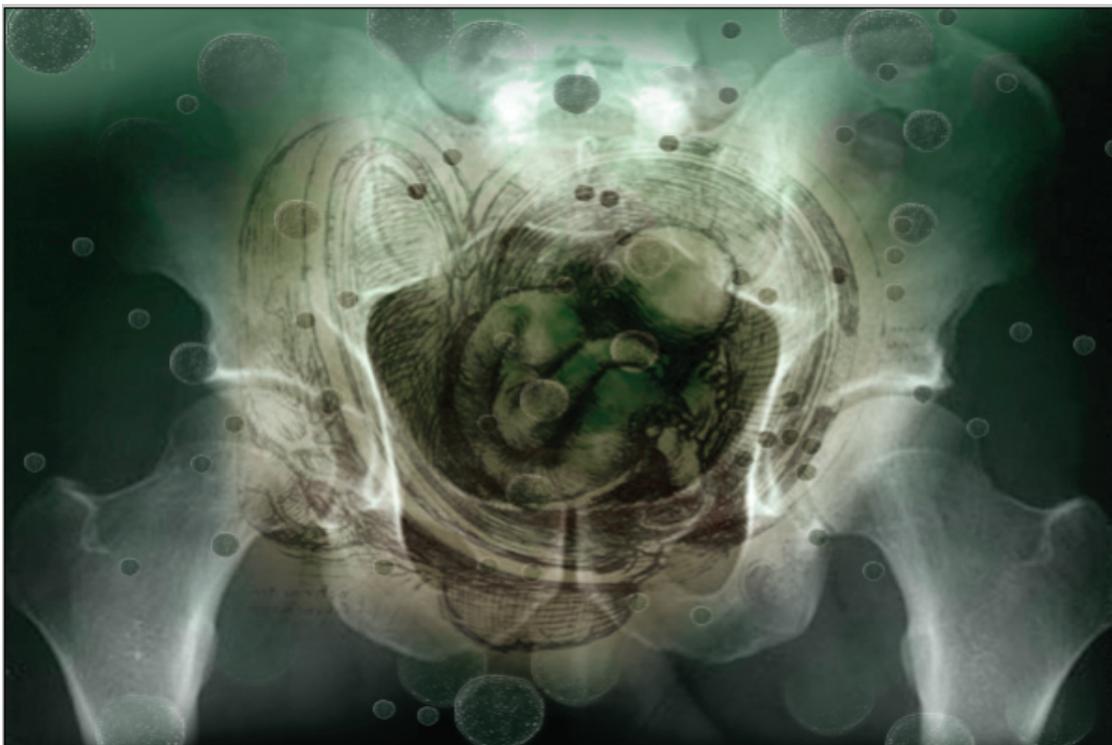
- Apachado
- "esticado" - erecto longitudinal
- braços abertos

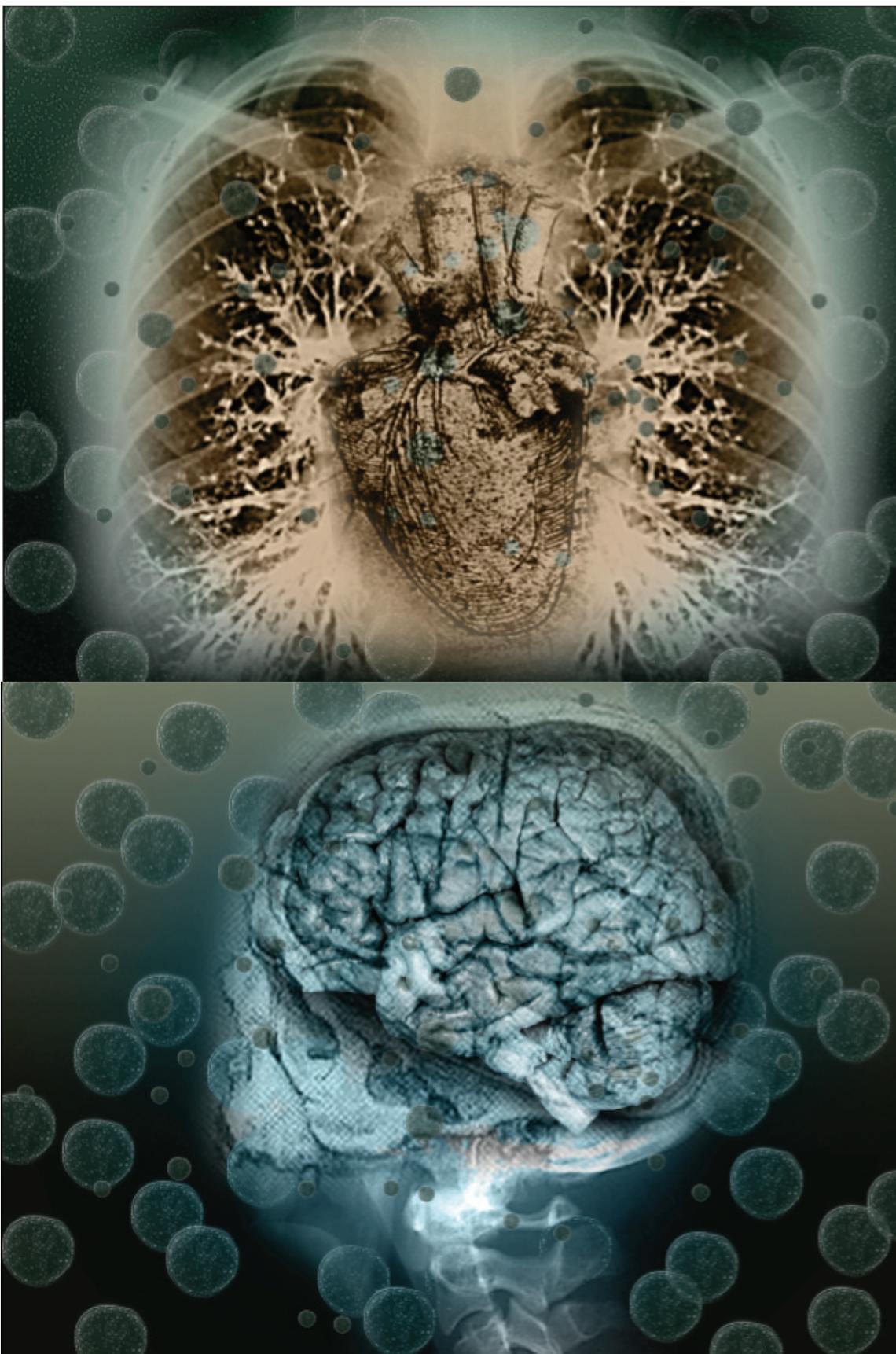
construção  
→ reflexo de estampa (ojos internos)

Redondo/apachado



### III - Estampas





**IV - Fotos da performance “Viagem ao centro do corpo”**









