

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LETÍCIA CORRÊA DA SILVA PINHEIRO

PERFORMANCES VESTÍVEIS: PROCESSOS DE CRIAÇÃO A PARTIR DAS  
RELAÇÕES ENTRE A ATRIZ-PERFORMER, O FIGURINO E A CIDADE

UBERLÂNDIA  
2018

LETÍCIA CORRÊA DA SILVA PINHEIRO

**PERFORMANCES VESTÍVEIS: PROCESSOS DE CRIAÇÃO A PARTIR DAS  
RELAÇÕES ENTRE A ATRIZ-PERFORMER, O FIGURINO E A CIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Estudos em Artes Cênicas – Poéticas e linguagens da Cena

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Mara Lucia Leal.

UBERLÂNDIA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

P654p Pinheiro, Letícia Corrêa da Silva, 1985-

2018 Performances vestíveis: a composição de processos de criação a partir das relações entre a atriz-performer, o figurino e a cidade / Letícia Corrêa da Silva Pinheiro. - 2018.

104f. : il.

Orientadora: Mara Lucia Leal.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.1418>

Inclui bibliografia.

1. Artes cênicas - Teses. 2. Performance (Arte) - Teses. 3. Criação (Literária, artística, etc.) - Teses. 4. Vestuário na arte - Teses. 5. Espaço urbano - Teses. I. Leal, Mara Lucia. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. III. Título.

---

CDU: 792

Rejâne Maria da Silva – CRB6/1925



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



Performances vestíveis: processos de criação a partir das relações entre a atriz-performer, o figurino e a cidade.

Dissertação defendida em 27 de Agosto de 2018.

Mara Lucia Leal  
Profa. Dra. Mara Lucia Leal – UFU - Orientador(a)

Profa. Dra. Paulina Maria Caon – UFU

Amabilis J. Silva  
Profa. Dra. Amabilis de Jesus da Silva- UNESPAR

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente às pessoas que participaram diretamente desta pesquisa:

Agradeço à amiga e companheira de trabalho, Mariana Guerron, por construir ao meu lado um trabalho de criação tão verdadeiro e intenso, aos ensinamentos trocados e aos afetos compartilhados, pela relação de amizade e irmandade. À Bia Pantaleão, presença fundamental na criação da *Casa Nômade – Espaço de Arte e Vivência*, amiga-irmã amorosa que a vida me proporcionou. À minha orientadora, a professora Dr.<sup>a</sup> Mara Lucia Leal, pela escuta sensível e pelas considerações que me auxiliaram a refletir sobre meus processos de criação por outras perspectivas. À coreógrafa e amiga Ana Carolina Tannús, pela preparação corporal e por me auxiliar no reconhecimento das potencialidades do meu corpo. Aos meus professores e colegas de mestrado pelo conhecimento compartilhado. À professora Dr<sup>a</sup> Amabilis de Jesus da Silva e ao professor Dr. José Eduardo de Paula e a professora Dr<sup>a</sup> Paulina Maria Caon pelas contribuições durante as bancas de qualificação e defesa. À minha madrinha Maria Isabel Corrêa da Silva Machado, pelas contribuições durante o processo da escrita.

Aos que me acompanharam neste processo:

Agradeço à minha mãe Zilá Maria Corrêa da Silva Pinheiro e ao meu pai Cesar Arthur Tavares Pinheiro, por se fazerem sempre presentes no aconchego do amor incondicional. Aos meus irmãos, Daniela Pinheiro e Otávio Pinheiro, pelas conversas que nutrem o coração e a alma. À minha querida amiga-irmã Fernanda Carvalho pelo companheirismo diário. Às minhas amigas de longa data, que foram presença e escuta amorosa no processo de finalização desta pesquisa: Bel Opptiz, Carol Kabke, Marília Hernandes e Mariana Nunes. A todos que de alguma forma contribuíram durante esta caminhada.

### Silêncio

És feito de pensamento, afeto e paixão.  
O que resta é nada,  
além de carne e ossos.  
Porque nos falam de templos de oração,  
de atos piedosos?  
Somos o caçador e a caça, outono e primavera,  
Noite e dia,  
O Visível e o Invisível.  
Somos o tesouro do espírito,  
Somos a alma do mundo,  
livres do peso que vergasta o corpo.  
Prisioneiros não somos  
do tempo, nem do espaço,  
nem mesmo da terra que pisamos.  
No amor fomos gerados.  
No amor nascemos.

O poeta embriagado de Deus – RUMI

## **RESUMO**

Nesta pesquisa proponho uma reflexão sobre as possibilidades de criação através das relações entre figurino, corpo e cidade. Para tanto parto de minha experiência enquanto atriz-performer-figurinista, tendo como objeto central deste estudo o processo de criação das *Nômades de Rua*. As *Nômades de Rua* consistiu em um trabalho prático e experimental sobre performance, figurino, corpo e espaço urbano, iniciado em outubro de 2013 e finalizado em março de 2017. Durante o processo de criação utilizamos roupas de brechós como acionadoras para criação de *figuras* e figurinos para transitar em *performances vestíveis* em meio à cidade de Uberlândia. A metodologia utilizada nesta pesquisa tem como referência as pesquisas auto-etnográficas em artes, em que a partir dos registros escritos e iconográficos produzidos durante o processo de criação apresento os procedimentos trabalhados e as sensações despertadas durante esta experiência, tendo como objetivo estabelecer um diálogo com artistas e pesquisadores que propõem um debate multidisciplinar sobre moda-vestimenta, performance, figurino e espaço urbano.

Palavras-chave: atriz-performer; figurino; cidade; performance; processo de criação.

## **ABSTRACT**

In this research, I propose a reflection on the possibilities of creation through the relationships between costumes, body and city. I will use my experience as an actress-performer-costume designer as a central object of this study, aiming at analysing the process of creating the *Nômades de Rua*. The *Nômades de Rua* consisted of a practical and experimental work on performance, costumes, body and urban space, started in October 2013 and finished in March 2017. During the creative process, we used clothes from thrift stores as trigger for creating figures and costumes to use in the performances called *vestíveis* in the middle of Uberlândia city. The methodology used in this research has as reference the autoethnographic research in arts, in which from the iconographic and written records produced during the creative process I present the procedures and the sensations aroused during this experience, aiming at establishing a dialogue with artists and researchers with the proposal of a multidisciplinary debate on fashion-clothing, performance, costuming and urban space.

**Key-words:** Actress-performer; Costumes; City; Performance; Process of creation.

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	10
<b>1. Corpos Nômades: caminhos entre arte e vida.....</b>	17
1.1 Nômades de Rua e as Performances Vestíveis.....	19
1.2 Artistas Acionadores das performances vestíveis .....	23
<b>2. Nômades de Rua: processo criativo .....</b>	30
2.1 Experimento n.1: Ferida Exposta em Flor, Cortejo pelas Flores.....	31
2.2 As Ciganas -Tenda Nômade: Tarot Urbano .....	47
2.3 Brechó Tenda Nômade .....	51
2.4 Casa Nômade - Espaço de Arte e Vivência.....	54
2.5 À Deriva .....	60
<b>3. Corpos Vestíveis.....</b>	73
3.1 O vestir-se.....	74
3.2 Comunidade Nua .....	77
<b>Considerações Finais .....</b>	86
<b>Referências .....</b>	92

## Introdução

O estímulo inicial para o desenvolvimento desta pesquisa de mestrado acontece pela necessidade de dar continuidade aos estudos sobre meu processo criativo enquanto atriz e figurinista, a fim de desvendar possibilidades de criação como atriz-performer<sup>1</sup> em interação com o figurino teatral. Essa investigação teve seu embrião durante minhas formações acadêmicas nos cursos de Bacharelado em Teatro, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Bacharelado em Moda, pela Universidade Feevale, ambos iniciados, no primeiro semestre de 2005 e concluídos em 2010 e 2011, respectivamente, desenvolvendo-se quando comecei a trabalhar profissionalmente como atriz e figurinista e que, desde 2013, vem se fortalecendo com o trabalho de figurinista dos Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Os estudos e trabalhos realizados no decorrer de minhas formações acadêmicas e profissionais, especificamente minha atuação como figurinista e atriz, despertaram-me para um olhar interdisciplinar entre moda e teatro, propiciando o desenvolvimento de um trabalho que busca estabelecer diálogos entre estas duas áreas. Durante a disciplina de Estágio de Atuação I, do Curso de Teatro da UFRGS (2010), pude aliar de uma maneira mais profissional as aptidões adquiridas em minhas distintas trajetórias acadêmicas com o processo de criação do espetáculo teatral *A fina flor*<sup>2</sup>, concebido em parceria com o colega e ator Thiago Pirajira Conceição.

A criação deste espetáculo iniciou-se por meio da técnica da *Mímesis Corpórea*<sup>3</sup>, com a pesquisa em campo do trabalho de duas cantoras de rádio famosas nas décadas de 1950 e 1960 na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Ao longo dos encontros e idas a bailes para vê-

<sup>1</sup>Utilizo o termo atriz-performer, pois no processo investigativo das performances vestíveis das *Nômades de Rua* (objeto de estudo central desta pesquisa) procuro trabalhar em uma zona que fica entre o ser atriz e o ser performer, de modo que ao mesmo tempo em que utilizo procedimentos de criação de minha formação como atriz, trabalho principalmente com a linguagem da performance. Durante o processo criativo buscamos trazer nossas vivências, não apenas como atrizes, mas como seres-humanos-artistas na relação com a cidade.

<sup>2</sup> Imagens em apêndices A, página 96.

<sup>3</sup>A fim de obter suporte técnico relativo à técnica da *Mímesis Corpória*, me propus a fazer o curso *Mímesis Corpórea e o Documentário*, ministrado pela atriz e pesquisadora Ana Cristina Colla na sede do grupo de teatro Lume, em Campinas, mais precisamente em fevereiro de 2009. Sobre esta técnica Renato Ferracini nos fala: “No Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp - vem sendo desenvolvido um processo de criação e coleta de material físico/vocal denominado de Mímesis Corpórea. Seu objetivo, em rápidas palavras, é proporcionar uma capacidade no ator de recriar uma ação física vocal observada no cotidiano. Uma pessoa, um andar, um gesto, um olhar, uma ressonância vocal, uma musicalidade da voz podem ser observadas através de processos concretos e, posteriormente, dentro de certos procedimentos, serem recriados no corpo/voz do ator para, então, poderem ser utilizados como material orgânico poético na construção de uma cena ou figura/persona.” (FERRACINI, 2006, p.120).

las cantar, coletamos materiais para elaboração do espetáculo por meio de gravação de voz, anotações e registro fotográfico. Naquele momento, o importante era observar o outro, dirigir o olhar e a escuta para o externo, e também perceber nuances, impulsos, respirações, pausas e movimentos das pessoas envolvidas em nosso processo de pesquisa.

Com o material recolhido na pesquisa em campo, iniciamos o trabalho de criação do espetáculo. Neste processo, figurinos e acessórios serviram de estímulo para a composição das personagens e da encenação: uma cena foi criada a partir da partitura corporal com leques de madeira, que a princípio eram utilizados para abanar nossos rostos, mas que, aos poucos, se transformavam em instrumentos de percussão. Ainda, xícaras de ágata nas quais bebíamos chá também eram utilizadas como instrumentos percussivos para composição da sonoridade do espetáculo. Já as saias transpassadas serviam de capas e abrigo para as personagens. Os casacos eram reversíveis: um lado era feito de tecidos bordados e brilhantes que representavam o glamour da “Era do Rádio”, já o outro era composto por um chambre de algodão bege que, nesse caso, representavam o presente daquelas mulheres idosas e decadentes fadadas a reviver as memórias de um passado glorioso no confinamento solitário de suas casas.

Exponho brevemente este relato sobre o processo de criação do espetáculo *A fina flor*, pois no decorrer deste pude me aprofundar na experimentação de diferentes materiais, vestimentas e acessórios para elaboração das cenas, conciliando, a partir do meu corpo, o trabalho de atuação com o de criação de figurinos, o que me possibilitou reconhecer a importância das diferentes especificidades que envolvem o fazer teatral. Foi também neste momento que comecei a me reconhecer como atriz e figurinista, desenvolvendo uma afinidade especial pela elaboração de elementos que dizem respeito às visualidades da cena.

A experiência de criar e recriar imagens a partir do meu corpo como atriz de teatro, e da observação do corpo do outro para criação de figurinos, instigou-me a pesquisar sobre artistas que desenvolveram seus trabalhos a partir das possíveis relações entre o corpo e a vestimenta, questionando fronteiras entre estes territórios. A partir desta investigação, conheci alguns artistas que utilizaram a roupa como um material potente no desenvolvimento de seus trabalhos. Dentre estes, alguns foram fundamentais no enfoque que passei a dar ao meu processo de criação, e consequentemente a esta pesquisa de mestrado, não apenas por fazerem da vestimenta um suporte de expressão artística, mas também pela forma com que se colocaram na arte, questionando preceitos preestabelecidos e buscando aproximar-a da vida.

Para os experimentos desenvolvidos durante esta pesquisa tive como principais inspirações e pontos de partida os seguintes nomes: o artista brasileiro Flávio de Carvalho, na

performance *Experiência N° 3* (1956), Jardelina da Silva e suas *performances vestíveis*, e Arthur Bispo do Rosário e o seu *Manto de Apresentação*.

Jardelina da Silva e Arthur Bispo do Rosário tiveram especial importância para os experimentos pela forma que reaproveitavam os materiais em um processo de *collage*<sup>4</sup>, transformando seus trajes em manifestos existenciais carregados de força simbólica. Desde o início de minha formação em Teatro acostumei-me a trabalhar, na maioria dos processos de criação em que fiz parte, com pouco ou nenhum recurso financeiro. Foi esta condição que me levou a desenvolver figurinos a partir de materiais descartados, resultando em um processo de recriação de roupas e acessórios. Neste sentido, estes artistas me inspiram a desenvolver a criatividade mesmo em condição de precariedade, pois na universidade a escassez de recursos também é uma realidade, por isso, pensar em uma prática de criação de figurinos que leve em consideração a reutilização de materiais não é apenas uma opção estética, mas também uma necessidade.

Com o intuito de pesquisar as possibilidades de criação de figurinos a partir de roupas usadas iniciei em dezembro de 2013 um trabalho de investigação sobre corpo, performance, figurino e espaço urbano, chamado *Nômades de Rua*, contando com a participação da então estudante do Curso de Teatro da Universidade Federal, Mariana Guerron. Durante o processo dispúnhamos de roupas e acessórios de brechó ou que não utilizávamos mais como acionadoras para criação de ações, *figuras e performances vestíveis* para transitar em meio ao espaço urbano.

Interessa-me pesquisar a partir de roupas usadas, tanto pelos afetos e memórias que estas guardam, quanto pela inutilidade que passaram a ter após serem rejeitadas. Neste sentido, além do potencial estético e sensório possibilitado pela recriação de materiais, acredito também na importância de lançarmos um olhar para objetos, acessórios e roupas usadas, uma vez que vivemos em uma sociedade com seus recursos naturais em esgotamento, com diversos impactos causados à natureza pela obsolescência planejada de produtos.

Escolhi o espaço urbano para as experimentações das *Nômades de Rua* porque tive a necessidade de dar continuidade, ainda que por outras perspectivas, às reflexões acionadas durante os processos artísticos vivenciados por mim na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Um pouco antes de me mudar para Uberlândia, no início de 2013, estava fazendo parte de dois trabalhos de rua: no grupo Pindaibanos, como atriz e na elaboração de figurinos junto ao coletivo, no espetáculo *A Serpentina ou meu amigo Nelson*<sup>5</sup>, baseado no texto *A Serpente* (1980)

<sup>4</sup> Numa primeira definição, *collage* seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes.”(COHEN, 2009, p.60).

<sup>5</sup> Imagens em Apêndice B, página 97.

de Nelson Rodrigues; e como brincante e colaboradora na parte de confecção de fantasias no Bloco da Laje<sup>6</sup>, que consiste em um coletivo de brincantes formado em sua maioria por artistas de Porto Alegre, cujo objetivo principal é promover encontros públicos de pré-carnaval na cidade<sup>7</sup>.

Estas vivências na cidade de Porto Alegre me proporcionaram uma percepção mais ampla para a potencialidade do trabalho de rua no desenvolvimento artístico e humano do ator-performer, levando-me à refletir sobre outras perspectivas de se habitar a cidade e de usufruir de um espaço que é público, mas que pouco favorece os afetos, buscando como apresenta Paola Berenstein Jacques, no livro *Elogio aos Errantes*, “(...) um tipo de experiência cada vez mais rara nas cidades contemporâneas: a experiência urbana da alteridade.” (JACQUES, 2012, p. 11).

Para o processo criativo das *Nômades de Rua* em meio ao espaço urbano escolhi trabalhar com a performance, principalmente por esta ser uma linguagem aberta e que possibilita a experimentação a partir do hibridismo entre diferentes áreas. O estudo sobre a performance me instiga desde de minhas graduações, pois já naquele período percebia nesta linguagem uma possibilidade de unir os conhecimentos adquiridos no Teatro e na Moda. Utilizo o termo hibridismo artístico à luz do exposto por Caballero (2016):

Usando a expressão ‘hibridismo artístico’ me dirijo a configuração de um tecido contaminado pelos entrecruzamentos de modalidades e disciplinas diversas, como a dança, o teatro, as visuais, a *performance art*, ou à configuração de um tecido de relações ‘transversais’ entre diferentes aspectos das diversas artes, não pretendendo de maneira alguma reduzir a análise ao campo estético ou exclusivamente formal. (CABALLERO, 2016, p. 23).

Durante o processo de criação das *Nômades de Rua*, eu e Mariana Guerron acumulamos muitas roupas para confecção dos figurinos das *performances vestíveis*. Como muitas destas não foram utilizadas nos experimentos, resolvemos criar um brechó itinerante a partir das experiências que havíamos adquirido em nossas errâncias urbanas. Com a criação do brechó, surgiu a ideia de morarmos juntas em uma casa em que pudéssemos também propor vivências artísticas, assim surgiu a *Casa Nômade: Espaço de Arte e Vivência*, contando também com a participação de uma nova integrante: a amiga e atriz Bia Pantaleão. As experiências vivenciadas na *Casa Nômade* também serviram de material para o desenvolvimento desta pesquisa de mestrado, uma vez que acredito em um trabalho artístico que leve em consideração os

<sup>6</sup> Imagens em Apêndice C, página 98.

<sup>7</sup> Informação retirada da página do grupo na rede social facebook: [https://www.facebook.com/pg/blocodalaje/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/blocodalaje/about/?ref=page_internal).

acontecimentos da vida, e que incorpore “(...) os acidentes, valorizando talvez mais suas premissas e intuições do que uma forma acabada.” (LOGNADO; CASTRO, 2014, p. 21).

Sendo assim, esta pesquisa é elaborada a partir dos processos de criação das *Nômades de Rua*, ocorridos no período de novembro de 2013 à março de 2017. Os primeiros experimentos das *Nômades de Rua* iniciam-se com a investigação das possibilidades de criação a partir da relação entre corpo, figurino e cidade, e expandem-se para as vivências na *Casa Nômade: Espaço de Arte e Vivência*, criada a partir das experiências com as *performances vestíveis*.

Nesta dissertação, ao retomar o processo criativo das *Nômades de Rua*, tendo como base o meu diário de trabalho - *Diário de Inquietações*<sup>8</sup> - e o acervo fotográfico das experiências, tenho como objetivo estabelecer um diálogo com artistas e pesquisadores que propõem um debate multidisciplinar sobre moda-vestimenta, performance, figurino e espaço urbano, a fim de estimular a reflexão sobre as diferentes perspectivas de se fazer e pensar as práticas artísticas inseridas no campo das artes cênicas no contexto contemporâneo. Para isso, utilizo ferramentas etnográficas como registros escritos e iconográficos, tendo a pesquisadora Sylie Fortin como principal referência no campo das pesquisas auto-etnográficas em artes:

Os projetos de aprendizado da prática artística, quer se trate do seu ou de um outro artista, ocupam o *studio*, o *atelier*, a aula ou a comunidade. Considerando este lugar como “campos de prática artística”, a etnografia ou auto-etnografia podem, desde agora, ser consideradas como métodos de pesquisa podendo inspirar a “bricolagem” metodológica do pesquisador em prática. (FORTIN, 2009, p. 78).

No primeiro capítulo, intitulado *Corpos Nômades: caminhos entre arte e vida*, apresento um breve relato a respeito de minha trajetória no teatro e os motivos que me mobilizaram até as *Nômades de Rua*. Em seguida, faço algumas considerações sobre o termo *performances vestíveis* e como o uso no processo criativo das *Nômades de Rua*, propondo um diálogo com autores que discorreram sobre performance, figurino e vestimenta. Por fim, apresento os artistas que serviram como primeiras referências para as *Nômades de Rua*, a saber: Jardelina da Silva, Arthur Bispo do Rosário e Flávio de Carvalho. Sob a perspectiva desse conjunto de artistas, discorro sobre os elementos que me despertaram para o trabalho de *performances vestíveis* em meio ao espaço urbano.

---

<sup>8</sup> O Diário de Inquietações é como chamo meu diário de bordo dos processos criativos das *Nômades de Rua*. No decorrer desta pesquisa de mestrado alguns trechos do diário serão citados com o intuito de elucidar a narrativa das experiências vivenciadas nas *Nômades de Rua*

Já o segundo capítulo, *Nômades de Rua: processos criativos*, a reflexão gira em torno do processo criativo das *Nômades de Rua*, em que são apresentados os experimentos com as *figuras de branco e figuras ciganas*, a primeira experiência com o *Brechó Tenda Nômade*, algumas vivências na *Casa Nômade – Espaço de Arte e Vivência*, e, por fim, a performance vestível *À Deriva*. Neste capítulo, procuro dialogar com artistas e pesquisadores que me auxiliam a pensar sobre os processos de pesquisa e de criação do ator-performer na atual conjuntura das artes cênicas.

Por fim, no terceiro capítulo, *Corpos Vestíveis*, procuro trazer algumas explanações acerca das relações entre corpo-vestimenta-nudez no contexto social. Com a compreensão das complexidades que envolvem este tema, cujas abordagens dialogam com diversas áreas do conhecimento, como as Artes, a Sociologia, a Psicologia, a Antropologia e a Filosofia, procuro trazer apenas reflexões que colaborem para o entendimento da prática criativa abordada nesta pesquisa. Com este intuito, faço um fechamento do capítulo com um breve relato sobre minha experiência com a nudez na performance “*58 Indícios sobre o corpo*”, de Emilio Wehbi [versão Brasil]<sup>9</sup>.

Em relação à teoria que sustenta meus questionamentos neste projeto, destaco algumas principais interlocuções que auxiliam o meu percurso. As pesquisadoras Ileana Duieguéz Caballero e Paola Berenstein Jacques me auxiliaram nas reflexões em relação ao ser-artista no contexto do espaço urbano. Foi através de Caballero que me aproximei dos debates contemporâneos em torno dos conceitos de performance, performatividade e práticas artísticas em uma perspectiva liminar<sup>10</sup>. Em Paola Berenstein Jacques, com sua obra *Elogio aos errantes* (2012), encontro subsídios para pensar nas possibilidades de vivenciar a cidade em uma perspectiva nômade. Richard Schecner me auxilia a pensar sobre a performance não só relacionada às práticas artísticas, mas também em uma perspectiva “(...) étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociológica e política”. (SCHECNER, 2012, p.10).

Já as contribuições de Cristiane Mesquita, em *Roupa – Território da Existência* (2002) e *Políticas do vestir: recorte em viés* (2008), e Nízia Villaça, em *A edição do corpo*:

---

<sup>9</sup>Baseado no artigo de minha autoria Comunidade Nua: relatos de uma vivência no processo criativo em residência artística da performance 58 Indícios sobre o corpo [versão Brasil] (PINHEIRO, 2018, p. 44-54) publicado no v.5 da Revista Rascunhos. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/37523>. Acesso em: 13/07/2018.

<sup>10</sup><sup>c</sup>A partir de que Turner introduziu o liminar no campo dos estudos teóricos, este termo se direciona à relação entre o fenômeno – ritual ou artístico- e o seu entorno social, aspecto que tem começado a ser particularmente atendido pela estética relacional. A minha percepção do liminar sugere o termo como um espaço no qual se configuram múltiplas arquitetônicas, como uma zona complexa onde se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética, como uma ação de presença num meio da prática representacional.” (CABALLERO, 2016, p. 21).

tecnociência, artes e moda (2007), serviram como suporte para pensar os processos subjetivos que envolvem o vestir-se e seus desdobramentos nas artes e na moda na atualidade. Mesquita é uma importante referência para esta pesquisa, sendo meu primeiro contato para me aproximar do termo *performances vestíveis* e do entendimento da roupa como um território expressivo e existencial: “Criar territórios através das roupas – e mesmo através da Moda – não é se grudar nas identidades-porto-seguros, assim como acontece mais recorrentemente. É sim, *ouvir* o que se passa sensivelmente para tentar compor paisagens expressivas com o vestuário”. (MESQUITA, 2002, p. 125).

Um outro interlocutor de grande relevância para o meu trabalho é Flávio de Carvalho, especificamente a sua obra *A moda e o novo homem* (2010), que além de ser uma importante referência artística para as criações das *performances vestíveis* da *Nômades de Rua*, é também uma importante referência teórica para esta pesquisa, tanto por sua abordagem acerca da vestimenta em sociedade quanto pelas questões que emergem no meu percurso a partir do diálogo estabelecido. Para pensar o figurino nas performances contemporâneas utilizo Fausto Viana como referência.

Sobre os processos criativos ligados ao treinamento do ator-performer auxiliaram-me nesta pesquisa: Cassiano Quilici em *O Ator-performer e as poéticas da transformação de si* (2015), que traz uma abordagem sobre os treinamentos e procedimentos que auxiliam o ator-performer no estudo sobre si e nas conexões entre “(...) o trabalho artístico e o cultivo de qualidades de consciência e experiência que possam se espalhar pela existência cotidiana” (QUILICI, 2015, p. 20), e Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek em *Taanteatro: [Des] construção e esquizopresença* (2016), no que diz respeito à exploração poética da história de vida do ator-performer conectadas às grandes narrativas sociais (reais e arquetípicas) como método para criação artística.

Por fim, em relação aos procedimentos práticos que serviram de treinamento para os trabalhos de investigação das *performances vestíveis*, destaco Lino Miele, em *ASHTANGA YOGA: O yoga da respiração* (2014), e Matthew Volmer em *Asanas Lesões em Ashtanga Yoga*, ambos professores, praticantes e pesquisadores da prática de *ashtanga yoga*; e Osho, mestre na arte da meditação e no despertar da consciência através da prática da *meditação kundalini*.

## 1. Corpos Nômades: caminhos entre arte e vida

O nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz *depois*, como no migrante, nem em *outra coisa*, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado...). Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território. A terra deixa de ser terra, e tende a tornar-se simples solo ou suporte. A terra não se desterritorializa em seu movimento global e relativo, mas em lugares precisos, ali mesmo onde a floresta recua, e onde a estepe e o deserto se propagam. (DELEUZE & GUATARRI, 1998, p. 38).

A escolha da temática abordada nesta pesquisa está intimamente ligada ao poder de mobilização da arte em minha vida. A busca por estreitar relações entre arte e vida nem sempre se apresenta como um caminho tranquilo, pois quando me proponho a desenvolver uma pesquisa acadêmica com um olhar de auto-investigação é inevitável que memórias venham à tona, despertando emoções por vezes adormecidas, constituindo assim uma sobreposição de camadas muitas vezes complexas de separar e analisar objetivamente.

A paixão incita a aproximação, dela nasce a necessidade de entrar em contato com o outro (pessoa, objeto, estudo), conhecer e dar-se a conhecer. Estabelecido o primeiro contato inicia-se a construção de uma relação em que o processo de aproximação traz à luz distâncias e dificuldades, e a paixão ardente é questionada. Assim acontece nas relações, nas escolhas e nos abandonos. A escolha, que pressupõe a renúncia daquilo que não se escolheu, traz conflitos, pois quando deixo de lado um relacionamento, uma profissão, uma casa, um estado, um país, anuncio minha morte para aquela possibilidade de vida, que deixa de existir, dando assim espaço para uma nova vida, para novas dinâmicas de existência.

Ao vislumbrar ser atriz aos dezesseis anos de idade o fiz como uma necessidade de escapar da vida que me eraposta, sem pretensão inicial de desenvolver carreira artística dentro do teatro. Desde as primeiras espinhas de minha adolescência, a sensação de inadequação frente a um padrão social imposto e inatingível irrompeu em minha existência com tamanha brutalidade que encontrar outros meios de me reconhecer na vida tornou-se uma necessidade de sobrevivência. Neste contexto, o teatro apresentou-se como um lugar onde me parecia interessante estar, lugar este que me permitiu reconhecer outras potencialidades do meu corpo, e deste em relação com outros corpos, de uma maneira mais sensível do que as relações cotidianas conhecidas por mim até aquele momento.

O primeiro contato com a prática teatral aconteceu de forma inesperada: uma colega de escola ficou sabendo de uma oficina de jogos teatrais e me chamou. Assim me aproximei de uma possibilidade de vida até então não imaginada por mim; estudante de escola de freiras e nascida em Pelotas, cidade localizada no extremo sul do Brasil, muito ligada às referências culturais de um áureo passado, mas que naquela época não proporcionava muitas opções culturais. Nesta conjuntura, cresci sem muito contato com a arte do teatro, assistindo, esporadicamente, a um ou outro espetáculo, que normalmente vinham de fora da cidade, tendo contato com o palco apenas em apresentações escolares de final de ano e do grupo de canto do qual fiz parte até o início de minha adolescência.

O arrebatamento pelo teatro estimulou-me a querer fazer do estudo desta arte, iniciado por lazer, uma profissão. Neste momento, acontece o primeiro grande movimento de mudança em minha vida quando, aos dezoito anos de idade, em 2005, deixo minha cidade de origem e vou morar em Porto Alegre (RS) para estudar Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Moda na Universidade Feevale. Desde então, minha vida acadêmica, profissional, anseios e questionamentos passaram a ter relação com o fazer teatral.

Após morar quase dez anos em Porto Alegre, lugar onde vivi as primeiras descobertas de uma vida adulta, desloco-me, em março de 2013, para Uberlândia após ser aprovada para o cargo de figurinista do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Esse segundo grande movimento de mudança também foi guiado pela vontade de trabalhar com teatro.

Deixar um lugar é também deixar um pouco de si neste lugar. Mesmo que os laços de amizade e amor mais sólidos se mantenham com a distância, ao me afastar do espaço onde foram estabelecidos vínculos afetivos, onde vivenciei por um longo tempo cheiros, clima e ritmos singulares, também me afasto daí que fui neste lugar, transformando-me.

Morar em uma região totalmente desconhecida, aproximadamente dois mil quilômetros de distância de minha terra natal, desestabilizou minha noção de pertencimento a um lugar e contexto específico e trouxe à tona reflexões sobre minha história pessoal, crenças e tradições. Este deslocamento, além de propiciar uma reavaliação pessoal, também fez com que eu repensasse a forma de trabalhar com teatro, pois ao deixar Porto Alegre também deixei para trás parcerias profissionais em coletivos de teatro com os quais trabalhei como atriz e figurinista. Em Porto Alegre, fiz parte de alguns grupos de teatro que se formaram ao longo de minha trajetória acadêmica no Curso de Teatro da UFRGS a partir do encontro entre colegas com afinidades artísticas e de vida. No período em que me mudei para Uberlândia, eu estava participando ainda de dois grupos: Pindaíbanos e Barraquattro. Além deles, também trabalhava como figurinista e performer em processos colaborativos de outros grupos.

Ao me mudar para Uberlândia deparei-me com uma realidade diferente da que estava acostumada em Porto Alegre. Diante de um cenário cultural com menos oportunidades e sem conhecer ninguém, me vi, num primeiro momento, numa trajetória solitária, inicialmente limitada ao convívio com pessoas do Curso de Teatro da universidade. Nesta nova realidade, fui buscando diálogo com estudantes e professores durante os trabalhos na universidade e tentando assim desenvolver um trabalho que pudesse aliar aos conhecimentos adquiridos durante minhas trajetórias de atriz e figurinista.

No contexto da universidade, conheci Mariana Guerron, então estudante do Curso de Teatro da UFU, em suas idas constantes a meu local de trabalho, o Laboratório de Indumentária, Cenografia e Acessórios Cênicos (LICA-UFG), para retirar figurinos ou buscar algum tipo de assessoria para trabalhos das disciplinas do curso de Teatro. Em meio a conversas sobre figurino, performance, arte, teatro, espiritualidade, sonhos, natureza, urbanidade, fomos percebendo afinidades de pensamento, e então a convidei para iniciarmos um processo de investigação sobre corpo, figurino e espaço urbano: as *Nômades de Rua*.

### 1.1 Nômades de Rua e as Performances Vestíveis

Aonde acontecem as performances? Uma pintura “acontece” em seu objeto físico; um livro acontece nas palavras. Mas uma performance acontece enquanto ação, interação, e relação. Deste modo, uma pintura ou um romance podem ser performativos ou serem analisados “enquanto” performances. A performance não está “em” nada, mas “entre”. (SCHECHNER, 2006, p. 31).

As primeiras ideias das *Nômades de Rua* surgiram também por uma necessidade pessoal de desenvolver uma prática artística que me permitisse (re)conhecer a cidade de Uberlândia. Com anseio de vivenciar outras possibilidades de ser-estar na cidade, resgatei processos e estudos que estavam adormecidos, e voltei a pesquisar sobre performance, corpo, figurino e espaço urbano, me aproximei novamente das referências que me moviam enquanto artista. Esta reavaliação pessoal despertou memórias corporais das cidades onde morei e comecei a rascunhar algumas ideias sobre um trabalho artístico experiencial em meio ao espaço urbano que pudesse gerar reflexões a serem desenvolvidas posteriormente em uma pesquisa de mestrado em Artes Cênicas.

Durante o processo de leituras, com intuito de reconhecer alguns conceitos que contribuísem para o trabalho da *Nômades de Rua*, reli novamente um artigo que havia lido durante a elaboração do trabalho de conclusão de curso da graduação em Moda, chamado *Roupa – Território da Existência* (2002), de Cristiane Mesquita. Neste artigo, Mesquita discorre sobre as possibilidades proporcionadas pela roupa na experimentação de diversos modos de ser,

apresentando o vestuário como um lugar possível de expressão. A autora trata dos processos de singularização que se dão através do vestuário e na possibilidade de rompimentos individuais frente aos modelos hegemônicos propagados pela Moda. Mesquita também expõe os processos subjetivos que envolvem a composição da aparência de Jardelina da Silva e suas *performances vestíveis* pelas ruas da cidade onde morava: “como performances vestíveis, suas invenções incessantes estampavam a ideia de roupa como territórios subjetivos e processuais”. (MESQUITA, 2002, p. 124).

Neste sentido, o termo *performances vestíveis* serviu como um disparador conceitual para pensar nas possibilidades de relação entre corpo, movimento, vestimenta-figurino e espaço urbano das *Nômades de Rua*. Tendo como ideia inicial o desenvolvimento de um trabalho focado principalmente nos processos de criação e nas experiências disparadas por eles, as *performances vestíveis* das *Nômades de Rua* foram pensadas como um campo experimental aberto, cujo foco inicial foi desvendar outras possibilidades de ser-estar na cidade, em que por meio das *figuras* nos liberássemos por alguns momentos da imagem social que inevitavelmente acabamos por assumir rotineiramente.

A respeito dos termos *figuras* e *performances vestíveis*, é importante que se esclareça o sentido atribuído a eles dentro do contexto do processo criativo das *Nômades de Rua*. Entendemos as *figuras* como nosso eu-atriz-performer mais os figurinos; e as *performances vestíveis* como as *figuras* performando em meio ao espaço urbano. Para a composição das *figuras* contamos com diferentes procedimentos: por vezes partimos de jogos com as vestimentas ou estudo de referências em sala de trabalho, noutras a criação se deu a partir da seleção de vestimentas em brechós ou em nossas próprias casas. No caso de *À Deriva*, já não houve mais a construção de *figuras*, e o figurino utilizado foi um tecido que durante o processo de criação da performance foi metaforicamente se transformando em tecido-útero.

Na elaboração das *figuras* não foi trabalhado uma lógica de construção de personagem, inseridos em um contexto específico, com características psicológicas e físicas determinadas. Nesse caso, pode-se entender as *figuras* a partir do exposto por Patrice Pavis (2008): “A figura é uma forma imprecisa que significa mais por sua posição estrutural que por sua natureza interna (como o termo alemão *Figur*, ao mesmo tempo silhueta e personagem)”. (PAVIS, 2008, p. 167).

As *performances vestíveis* também foram criadas com base na perspectiva de Mesquita (2008) de reconhecer na vestimenta uma possibilidade de se criar um território subjetivo e processual, por isso, desde o princípio o processo criativo das *Nômades de Rua* foi aberto às nossas experiências de vida, sonhos e afetos. Neste sentido, algumas vivências experimentadas

por mim e Mariana Guerron em rituais espirituais também serviram de material para criação. A respeito da experiência em rituais, Richard Schechner nos diz o seguinte:

Rituais são mais que estruturas e funções; eles podem também ser experiências poderosas que a vida tem a oferecer. Em um estado liminar, as pessoas estão livres das demandas da vida diária.[...] Pessoas são elevadas, arrastadas para fora de si. (SCHECNER, 2012, p. 68).

Esta reflexão possibilita estabelecer associações com a incorporação destas experiências ritualísticas como metodologia na prática artística, uma vez que ao ser arrastado para “fora de si” o sujeito acaba experimentando uma espécie de abertura para diferentes percepções da realidade as quais normalmente não são acessadas em seu cotidiano, o que por sua vez pode alimentar a criatividade.

Nas *Nômades de Rua* alguns elementos trabalhados durante a criação foram estimulados por estas vivências. Por exemplo, foi durante um ritual xamânico que visualizei as cores (branco e vermelho) dos figurinos utilizados em À *Deriva* (performance em que trago questões sobre as violências cometidas contra a mulher) e que esta performance deveria ser realizada em uma árvore. A cena visualizada foi a seguinte: eu estava vestida de branco, deitada próxima a uma árvore, havia muito sangue em meu corpo. Comecei a trabalhar com estas cores (com o branco já estava trabalhando também nas *figuras de branco*), a pensar como utiliza-las na performance. Fui percebendo que o vermelho podia associar-se ao sangue da menstruação e do parto, comecei a experimentar pinturas corporais, a pensar nas relações entre o tecido, o meu corpo e a árvore. Mais a frente nesta pesquisa, abordo de forma mais detalhada os elementos trabalhados nesta performance. Na performance *Pietá* (1983), Marina Abramovic utilizou as cores vermelho e branco a partir de um estudo aprofundado sobre a simbologia destas:

Ulay está de branco, e eu, de vermelho. Na mitologia chinesa – na mitologia chinesa ancestral – o mundo foi criado a partir de uma gota vermelha de sangue menstrual e uma gota branca de esperma. Usamos esses elementos por muito tempo no nosso trabalho – o branco e o vermelho. (ABRAMOVIC, Apud VIANA, 2012, p.57).

Os sonhos também foram utilizados como estímulo para criação das *performances vestíveis*. Foi a partir de um sonho que surgiram as primeiras ideias para composição de minha *figura cigana*. Neste sonho eu andava pelas ruas de Uberlândia, minha aparência era grotesca, eu usava um cocar de dentes de cavalo na cabeça e relinchava para as pessoas que passavam por mim. Assim, o primeiro elemento de minha *figura cigana* foi um colar de dentes de cavalo. Sobre a relação entre os sonhos e o simbólico, Jung observa:

Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens. Mas esse uso consciente que fazemos de símbolos é apenas um aspecto de um fato psicológico de grande importância: o homem também produz símbolos, inconscientemente e espontaneamente, na forma de sonhos. (JUNG, 2016, p. 21).

A respeito do processo criativo envolvendo performance, figurino e ritual, a perfomer Sara Panamby e o performer Felipe Espíndola discorrem sobre a importância de alguns rituais vivenciados por eles para elaboração de suas performances e figurinos. Nos relatos abaixo eles apresentam a concepção (que ocorreu durante rituais de ayahuasca<sup>11</sup>) de umas saias e a relevância destas na composição de uma de suas performances:

Felipe - A gente fez uma porção de rituais para chegar na performance. A última elaboração acho que foi o que fazer em cena mesmo. Elaboramos os figurinos através de uma “viagem” que fizemos de ayahuasca em Campinas. Foi um preparo de doze horas. A gente teve que martelar o cipó e participar de todo feitio. Tomamos a Sara e o Rafael Rosa, que participou e intuímos essas saias. A gente imaginou cenas em que nós seríamos suspensos só que as saias iriam tocar o chão o tempo todo. Essas saias acabaram se desdobrando em quatro outros trabalhos. (Apud VIANA, BASSI, 2014, p. 99).

Sara - Durante a performance a gente já tinha um roteiro de ações preparado: entrar em cena, fazer as perfurações, ir até as saias que estavam preparadas, vesti-las para depois fazer a suspensão. Mas foi muito curioso. Na suspensão, a gente percebe que sempre acaba acontecendo uma certa coreografia, uma parte aérea. Nesse caso, as saias pautaram essa coreografia, esse movimento. E a própria composição estética da performance, ela praticamente brotava das saias. As figuras se agigantavam por conta desse figurino. (Apud VIANA, 2014, p. 100).

Para Sara Panamby um figurino que dá certo em performance “(...) é um figurino que compõe junto com a ação. Ele faz parte do universo que está sendo criado ali (...).” (PANAMBY Apud VIANA, 2014 p. 107).

Carolina Diniz em sua dissertação intitulada *Vestíveis em Fluxo: a relação implicada entre corpo, movimento e o que se veste na cena contemporânea em dança* (2012) traz o conceito de *Vestíveis em Fluxo* para pensar o figurino “(...) de modo implicado ao corpo e ao movimento”. (DINIZ, 2012, p. 20). No final de sua dissertação, a pesquisadora, que é também figurinista e intérprete/criadora, relata sua experiência no projeto *Cordões* (2004) em que atuou como figurinista propondo a concepção de *vestíveis em fluxo*:

---

<sup>11</sup>“A ayahuasca é uma bebida derivada de um cipó amazônico e é comumente utilizada com fins ritualísticos por seu potencial enteógeno (“gerador da divindade interna”), ou medicinais por diferentes tribos indígenas na Amazônia. Utilizada também em países como Peru, Equador, Colômbia e Bolívia.” (VIANA, BASSI, 2012, p. 99).

Os vestíveis em fluxo ao mesmo tempo em que sugerem qualidades e dinâmicas de movimento, por suas propriedades materiais, também produzem imagens as quais afetam a corporalidade da performer, sem trazer, necessariamente, uma referência a personagens ou contextos específicos. (DINIZ, 2012, p. 95).

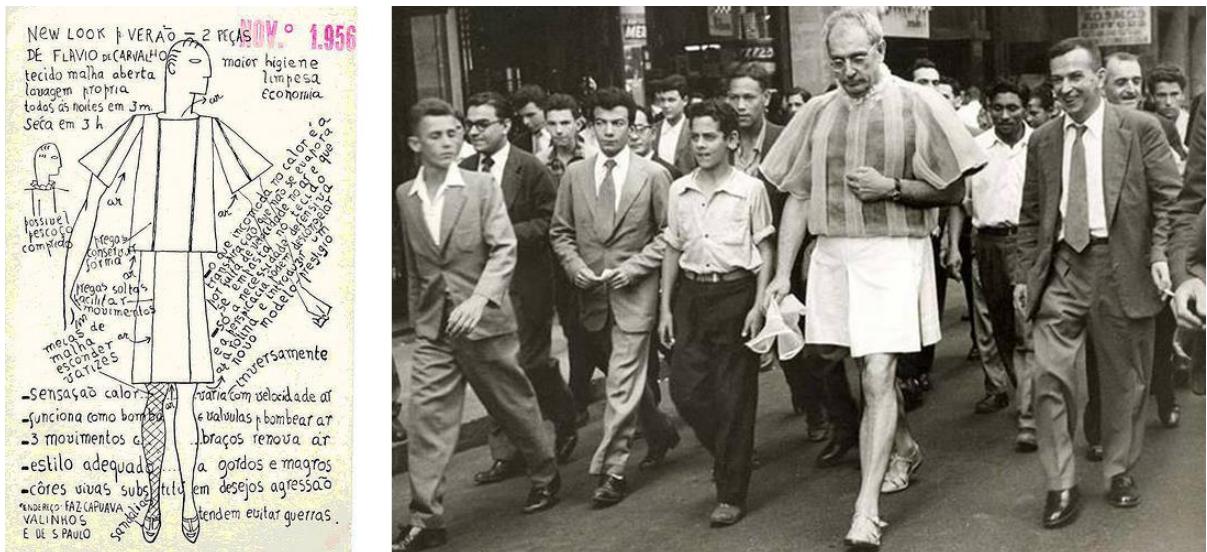
Neste mesmo entendimento de que os figurinos devem estar engajados na ação, portanto ao movimento, é que as *performances vestíveis* foram pensadas, levando também em consideração experiências de vida, sonhos, intuição e antes de tudo os afetos, desenvolvendo-se a partir do encontro. A seguir apresento algumas referências de artistas que serviram como acionadores das *performances vestíveis* das *Nômades de Rua*.

## 1.2 Artistas Acionadores das performances vestíveis

Flávio de Carvalho realiza a performance *Experiência Nº 3* na qual propõe um novo traje (chamado por ele de *new look de verão*) para substituir o uso do terno e gravata nas cidades tropicais do Brasil, lançado pelas ruas centrais de São Paulo, no dia 18 de outubro de 1956. Esse trabalho foi objeto de estudos de uma série de 39 artigos intitulada *A moda e o novo homem* (2010) publicada durante o ano de 1956 na coluna *Casa, homem e paisagem* do jornal *Diário de São Paulo*. Nesta performance o artista propõe um corte no cotidiano da cidade ao performar vestindo um saiote, blusão dividido em tiras verticais, meias de bailarina e sandália. Com esta vestimenta, Flávio de Carvalho questiona o vestir-se dos homens de negócios das grandes metrópoles brasileiras (terno, gravata), que pouco dialoga com o contexto e os climas locais, caracterizando-se assim como uma reprodução de um padrão da moda europeia:

Pode-se dizer que, na “*Experiência Nº 3*”, ele não só investiu ironicamente contra a roupa copiada da Europa que se usava aqui, mas também, mesmo sem mencioná-la criticou “a moda brasileira” (...) Essa, embora tivesse referências na cultura e nas visualidades brasileiras, resultava em um produto mercantil, atrelado aos modelos internacionais, enquanto o projeto de Flávio próximo ao das vanguardas europeias era de que, por meio de uma maneira revolucionária de vestir pudéssemos vislumbrar um novo homem brasileiro, fortalecido em sua identidade. (COSTA, 2009, p. 52).

Figura 1 - Experiência n 3 de Flávio de Carvalho e croqui do traje desenhado pelo artista.



Fonte: <https://diariodoturismo.com.br/exposicao-expedicoes-flavio-de-carvalho/>

Em seus estudos sobre o traje, Carvalho (2010) defende a ideia de vestimenta como “envoltório psíquico” (COSTA, 2009, p. 51), proporcionando uma estabilidade mental ao sujeito “(...) capaz de fornecer uma compensação pelas inferioridades dos componentes da história” (CARVALHO, 2010, p.15). Ele acredita que o ser com instinto gregário procura na moda uma forma de inserir-se socialmente e que apenas um “desambientado pode tornar-se ridículo a ponto de não seguir a moda.” (CARVALHO, 2010, p. 23). O *desambientado* de Flávio de Carvalho seria, paradoxalmente, como ele mesmo observa, “(...) o detentor da grande imaginação e da grande moda” (Idem, p. 16), e justamente por possuir um sistema individual com uma estabilidade própria, ousa romper com padrões estabelecidos, criando assim a sua própria moda. Este sistema individual pode ser identificado em Jardelina da Silva e Arthur Bispo do Rosário.

Arthur Bispo do Rosário e Jardelina da Silva tinham muito em comum. Ambos eram pobres, nascidos em Sergipe e diagnosticados pela psiquiatria como esquizofrênicos. Eles construíam suas vestimentas a partir de materiais reaproveitados, dando às suas criações um caráter autobiográfico, místico e espiritual. Confeccionavam suas roupas com fortes relações com suas histórias de vida e as experiências que lhes atravessavam, como uma possibilidade de resistência às suas difíceis realidades. Mesquita nos fala do “resistir” de Jardelina da Silva:

Ainda que gritos contra a polícia e contra os governos ressoem em suas aparições públicas, a resistência conferida ao seu modo de existência não é pensada em sua concepção clássica, como oposição aos valores vigentes, mas considerada como capacidade de traição, de criação, de experimentação, de invenção de territórios. “Resistir se distingue de reagir. Resistir é o próprio de uma vontade derivada do acontecimento, se alimenta do intolerável”: com suas composições de si, Jardelina é

traidora das políticas do vestir que configuram o império do estilo. Seu corte de traçados e sua costura de intensidades seguem nos encaminhando para os devires. (MESQUITA, 2008 p. 51).

Este “resistir” também pode ser observado em Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), que passou grande parte de sua vida internado na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, uma instituição para pessoas com doenças mentais. Ali, desenvolveu uma obra constituída por objetos, estandartes, instalações e trajes bordados. Para confecção dos trajes, Bispo do Rosário utilizava cobertores, panos de chão, tecidos de lençóis bordados com cordões, medalhas, fios desfiados dos uniformes dos internos e todo tipo de material que acumulava. Dentre eles, o mais impactante é o *Manto de Apresentação*, confeccionado segundo o artista para o dia do *Juízo Final*, em que se apresentaria a Deus com esta veste que representava todas as coisas existentes no mundo. Bispo do Rosário afirmava que quando ele “(...) subir, os céus se abrirão e vai recomeçar a contagem do mundo. Vou nessa nave, com este manto e estas miniaturas que representam a existência, vou me apresentar”. (ROSÁRIO Apud COSTA, 2009, p. 63). Sobre o processo criativo de Bispo, Dantas coloca:

Bispo não desenhou, não pintou nem esculpiu. Nenhuma dessas atividades expressivas tradicionais das “belas artes” foi utilizada por ele. Mas bordou, costurou, pregou, colou, talhou ou simplesmente compôs a partir de objetos já prontos. Nenhum dos materiais “dignos” das artes plásticas foi manipulado por ele; suas obras nasceram das coisas que recolhia por onde andava ou que adquiria no mercado negro do hospício. Na sua maioria, objetos sem vida útil, detritos, sucatas de toda espécie. (DANTAS, 2009, p. 84).

Figura 2 - Arthur Bispo do Rosário e o Manto da Apresentação.



Fonte:[http://www2.uol.com.br/vivermente/noticias/imagens\\_raras\\_de\\_bispo\\_do\\_rosario.html](http://www2.uol.com.br/vivermente/noticias/imagens_raras_de_bispo_do_rosario.html).

Foto: Walter Firmo

Jardelina da Silva nasceu em uma pequena cidade do estado de Sergipe e ainda jovem mudou-se para Bela Vista do Paraíso, Paraná, na década de 1950, juntamente com seu marido João Menezes para trabalhar na colheita de algodão. Analfabeta e pobre, a vida de Jardelina poderia ser apenas mais uma história como a de muitas mulheres brasileiras, permeada por todo tipo de sofrimento físico e psicológico, como abusos de homens, alcoolismo, exploração no trabalho, internações psiquiátricas. No entanto, assim como o artista sergipano Arthur Bispo do Rosário, Jardelina da Silva também buscava dar um sentido maior a sua existência de miséria e transtornos psicológicos através da criação de um mundo particular a partir da confecção de suas vestimentas:

O guarda-roupa de Jardelina está registrado no seu álbum de retratos. Há mais de dez anos ela posa para o fotógrafo local, Antonio Marcos Bejora, que tem uma loja de filmes e bibelôs, com estúdio no fundo. Perdidos no meio das fotos de festas e documentos dos habitantes, os retratos de Jardelina assombram: são mais de 140 criações originais fotografadas. Os filmes foram resgatados depois que Jarda mostrou seu álbum para o artista plástico Rubens Pileggi Sá, que nasceu na cidade e ficou fascinado por essa figura que, sem nenhum contato com as vanguardas artísticas, interfere na vida da cidade com sua existência performática, de alta voltagem criadora. Pileggi passou a fotografar e gravar suas manifestações de rua. Descobriu que cada roupa tem um relato, como um libreto fashion em que ela descreve o seu mundo imaginário e os "despachos" para Deus. É um trabalho que só tem paralelo com o do artista brasileiro Bispo do Rosário, esquizofrênico, que foi aclamado pela crítica e expôs na Bienal de Veneza depois de passar 50 anos num manicômio. (SOUZA, 1999, p. 44).

Por meio de vestimentas e ornamentos feitos de tecidos de cetim multicoloridos, toalhas de praia, panos de prato, folhas de samambaia e espadas de São Jorge, pedaços de sucata, imagens de santos, bandeiras, plumas e penas, Jardelina encarnava pessoas que haviam passado por sua vida e também exus, ciganas e pombas giras, encontrando na roupa uma forma de expressar acontecimentos reais e subjetivos de sua existência conturbada, em *performances vestíveis*, pelas ruas da cidade onde mora as quais chamava de *despachos*. (MESQUITA, 2008).

Figura 3 - Jardelina da Silva



Fonte: <https://picasaweb.google.com/100512783818592289968/JardelinaDaSilva>.

Foto: Antonio Marcos Bejora

Jardelina confeccionava suas próprias roupas e afirmava: “(...) para mim só serve aquilo que posso assinar”, “(...) não gosto de roupa de butique, quando ganho alguma, recorto e recosturo tudo”, “(...) detesto vestido largo de velha, prefiro os tecidos brilhosos e as cores alvoroçadas, corto meu próprio cabelo e gosto de penteado esfarelado.” (JARDELINA Apud MESQUITA 2008, p. 20). Assim, criava ou transformava tecidos e roupas a partir de seus enredos reais ou imaginários, “(...) pois acredita que seu vestuário, maquiagem e as próprias

ações que envolvem esta prática possuem funções particulares em sua *missão* de resolver questões pessoais e do mundo.” (MESQUITA, 2002, p.124).

Figura 4 - Jardelina da Silva



Fonte: <https://picasaweb.google.com/100512783818592289968/JardelinaDaSil> Foto: Antonio Marcos Bejora

O processo destes dois artistas, que criaram suas artes estreitamente relacionadas com suas vidas, estimularam-me a pensar nas *performances vestíveis*. Ao me aproximar de seus trabalhos, senti-me empenhada a criar imagens a partir da inter-relação do meu corpo com os figurinos; sair à procura de roupas e objetos descartados para transformá-los em manifestos autobiográficos, em relatos poéticos que intervenham e se relacionem com a paisagem cotidiana da rua; afetar-me pela memória das roupas já usadas:

Numerosas produções cênicas, visuais e performativas foram se construindo com materiais, corpos, objetos reais e/ou cotidianos que expõem traços de memória, que projetam uma carga aurática cultural, produzindo relatos, situações e acontecimentos reais. (CABALLERO, 2010, p. 141).

Sempre enxerguei nas vestimentas a potência de contar relatos, pois ao nos vestirmos estamos de alguma maneira escolhendo àquilo que queremos mostrar ou esconder da sociedade. Desde muito pequena fascinava-me com a forma de vestir do que chamo de *seres de rua*:

andarilhos, moradores de rua e mendigos que, por se encontrarem à margem da sociedade, isentos das pretensas identificações sociais (identidade, endereço, profissão, etc.), obtêm a liberdade de cobrirem-se com aquilo que lhes afeta, com materiais que cruzam seu caminho e que lhes atravessam. Desconectados de uma moda vigente criam a sua própria moda, como Carvalho bem aponta:

Nos estados agudos do indivíduo que alcança o limiar de um mundo próprio, aparecem as sobrevivências compensadoras graciosamente apoiadas no ornamento e no desejo de criação. Encontramos pateticamente nas ruas de toda parte exemplares de homens e mulheres que perderam o controle de seus desejos e das suas angústias e que se apresentam vagando pela rua, discursando histericamente para o público, às vezes imaginário. Exibem profundo aparato e ornamento, cobrem-se com flores e fitas e cores e panos diversos que se desdobram, agradavelmente. Marginais descontrolados que falam a um mundo próprio, o mundo da loucura e do sonho. São estes os detentores da grande imaginação e da grande moda. São os supremos criadores da fantasia humana... E tão desprezados pelo povo que passa... (CARVALHO, 2010, p. 16).

Assim como para os andarilhos descritos acima por Flávio de Carvalho, para Jardelina da Silva e Bispo do Rosário as vestimentas que criavam não tinham apenas a função de cobrir o corpo ou de adorná-lo de acordo com uma moda predominante, mas também e principalmente eram usadas como uma forma de manifestarem as suas visões de mundo. Ao não separarem arte e vida criavam *performances vestíveis* expressas através das vestimentas que ornavam, e é nesse caminho que vejo estes artistas como as primeiras referências para investigação de *performances vestíveis* das *Nômade de Rua* em meio ao espaço urbano.

## 2. Nômades de Rua: processo criativo

O revide nômade, que poderíamos também chamar de devir-nômade dos errantes urbanos, mostra que “pode-se habitar de um modo liso até mesmo as cidades, ser um nômade nas cidades”. Que *nomos* coexiste com *polis* e que a questão dos errantes está nas práticas e nos usos lisos dos espaços estriados e luminosos da cidade. Entre os errantes urbanos encontramos vários artistas, músicos, escritores ou pensadores que praticaram errâncias urbanas, errâncias voluntárias, intencionais. Aqueles que erraram sem objetivo preciso, mas com a intenção de errar. Errar tanto no sentido de vagar, vagabundear, quanto no da própria efetivação do erro – de caminho, de itinerário, de planejamento. Através dos diferentes trabalhos, imagens (fotos, filmes, cartografias), músicas ou escritos desses artistas, ou seja, através de suas narrativas errantes, é possível apreender o espaço urbano de outra forma, partindo do princípio de que os errantes questionam o planejamento e a construção dos espaços urbanos de forma crítica. O simples ato de errar pela cidade pode assim se tornar uma crítica ao urbanismo como disciplina prática de intervenção nas cidades. (JACQUES, 2012, p. 29).

A busca por experimentar uma prática artística em meio ao espaço urbano pode ser vista também como uma maneira de propor outros usos deste espaço, outras formas de interagir para além das estruturas convencionais da cidade. Com as *performances vestíveis* tive o intuito de, além de levantar reflexões acerca das possibilidades de criação da atriz-performer em relação com o figurino, também pensar como esta prática podia relacionar-se com a cidade. No livro *Elogio aos Errantes* (2012), a pesquisadora Paola Berenstein Jacques, propõe que se pense nos usos do espaço urbano a partir da experiência da alteridade. Para tanto, ela apresenta no decorrer do livro a prática de alguns errantes urbanos (artistas e escritores), dando ênfase para suas narrativas urbanas errantes:

Em vez de repetir nostagicamente qualquer tipo de tradição de transmissão da experiência, os errantes inventam outras possibilidades narrativas, outras formas de compartilhar a experiência, em particular a experiência da alteridade urbana nas grandes cidades. Essas narrativas errantes são narrativas menores, são micronarrativas diante das grandes narrativas modernas; elas enfatizam as questões da experiência, do corpo e da alteridade na cidade e, assim, reafirmam a enorme potência da vida coletiva, uma complexidade e multiplicidade de sentidos que confronta “qualquer pensamento único” ou consensual, como o promovido hoje por imagens midiáticas luminosas e espetaculares das cidades. (JACQUES, 2012, p. 21).

Neste sentido, o compartilhamento dos relatos e fotografias acerca do processo criativo das *Nômades de Rua* aqui apresentados podem ser entendidos também como uma narrativa sobre as possibilidades de se experimentar a cidade para além da “(...) pacífica existência cotidiana” (AGAMBEN apud JACQUES, 2012, p.14), levando em consideração também que, ao experimentá-la, me deixo afetar por ela, assim como a afeto. Caballero, à luz de Victor Turner (1998), recorre à “figura do ente liminar” para pensar:

[...] a expressão do estado fronteiriço dos artistas/cidadãos que desenvolvem estratégias artísticas para intervir na esfera pública. [...] Esses ‘entes liminares’ são portadores de estados contagiantes próprios das anti-estruturas, uma espécie de *dionisismo cidadão*. [...] A partir da visão nietzsiana o termo dionisismo expressa a colocação em ação de estados orgiásticos. Vinculado a situações de possessão, de festividade transbordante e contagiente, de liberação das regras e procura de um espírito utópico, entendo sua colocação em ação no espaço público, em circunstâncias excepcionais. (CABALLERO, 2016, p. 37-38).

Neste “espírito utópico” de afetar-me e me deixar afetar pela cidade é que os primeiros estímulos para a criação das *performances vestíveis* das *Nômades de Rua* acontecem, como uma necessidade de apreender a cidade de Uberlândia para além dos espaços institucionalizados - contexto ao qual estou inserida cotidianamente - abrindo assim possibilidades para vivenciar outros modos de ser a partir da relação entre corpo e figurino. Neste sentido, proponho que as reflexões aqui levantadas sejam entendidas como um conhecimento construído tendo como base a prática, como um processo reflexivo suscitado a partir da vivência. Ao apresentar meu processo criativo nas *Nômades de Rua* busco me colocar como uma pesquisadora-performer em constante processo de autoconhecimento e reavaliação, entendendo o termo performer à luz do exposto por Jerzy Grotowski (1990), como “(...) um homem de ação. Ele não é alguém que faz do outro. Ele é um fazedor, um sacerdote, um guerreiro... Performer é um estado de ser. Um homem de conhecimento ”. Para auxiliar-me neste processo auto-reflexivo busco alicerce metodológico nas proposições de Fortin (2009):

Toda descrição é de fato uma interpretação no sentido de que é a seleção de informações e a atribuição de significações a partir de uma memória e de um imaginário individual e coletivo. A crise da representação, longe de ver a descrição como um simples exercício de transcrição e adequação entre as palavras e a realidade, impõe firmemente a presença e a subjetividade do pesquisador até fazer deste o objeto central nos estudos auto-etnográficos. De fato, se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, por que, então, não observar o observador? Por que não olhar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência? [...] a auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. (FORTIN, 2009, p. 82-83).

## 2.1 Experimento nº.1: Ferida Exposta em Flor, Cortejo pelas Flores

Começamos o processo criativo das *Nômades de Rua* no início de novembro de 2013 com um encontro na área externa da Universidade Federal de Uberlândia, em um local com árvores ao redor, em meio aos prédios da instituição, em um ponto de circulação de estudantes e professores. Optamos por iniciar nosso trabalho em um espaço público e de trânsito de pessoas

movendo-se em um ritmo de cumprir tarefas cotidianas ao invés de uma sala de trabalho, pois queríamos sentir a contradição entre o trabalho sensível que estávamos nos propondo a desenvolver e o movimento habitual da universidade.

Neste primeiro encontro fizemos alguns exercícios de reconhecimento do corpo com toques corporais partindo do método *ideokinesis*<sup>12</sup>, com intuito de estabelecermos uma maior intimidade, de nos reconhecermos enquanto seres que carregam marcas, memórias e couraças, e que por isso precisam ser cuidados e acolhidos para então renascerem para uma nova criação. Levamos elementos como água, flores, velas, cristais e incensos, e os utilizamos para ativar os sentidos através do contato destes com o corpo. Estabeleço relações entre este nosso primeiro exercício com o que Quilici fala a respeito do trabalho “sobre si mesmo” na atividade artística contemporânea:

[...] a própria compreensão da finalidade da arte está articulada com uma ideia mais ampla do cultivo de um “caminho”, de um trabalho do homem sobre si mesmo. A atividade artística é efetivamente uma “via” para uma realização mais ampla de possibilidades da consciência. Tornam-se mais claras as complexas articulações entre um modo de vida, técnicas artísticas e contemplativas e o amadurecimento de *insights* sobre a realidade. O interesse dos performers por essas práticas pode ser compreendido, em primeiro lugar, a partir de certo entendimento contemporâneo da arte, como evento em que se desencadeiam e se exercitam modos mais sutis de percepção e de comunicação. [...] Daí um teórico como Bourriaud (2009) falar numa “estética relacional”, na qual a forma artística, mais do que uma obra é um dispositivo de relação. Nessa perspectiva, abre-se o interesse dos artistas para tipos de treinamento e de exercício que não estão associados a uma construção cênica, mas a dispositivos que procuram instaurar estados intensificados de atenção e percepção, capazes de desencadear certa qualidade de comunicação e afeto. (QUILICI, 2015, p. 48).

Nesta primeira atividade combinamos de levar flores colhidas no caminho de casa para universidade como um exercício de ampliação do olhar para natureza inserida em meio ao cinza da cidade. A partir deste contato sensorial com os elementos delimitamos o tema que gostaríamos de abordar na primeira ação investigativa das *Nômades de Rua*: a possibilidade de transmutar as feridas da alma a partir de um olhar sensível para natureza na/da cidade. Também resolvemos que o primeiro experimento em meio ao espaço urbano seria um cortejo em que

---

<sup>12</sup>Proposição de Mariana Guerron que aprendeu alguns princípios deste método em uma oficina com a atriz Cláudia Cristina Miranda. Sobre o método: “O método intitulado Ideokinésis, que procura combinar pensamento, percepção e imaginação junto à ação corporal, possui suas raízes nas pesquisas de Mabel Elsworth Todd sobre educação postural com sua obra, “The thinking body” publicada em 1937. No processo ideokinético o imaginário (as imagens) atuam como estímulo para o desenvolvimento da consciência cinética e para a produção de modificações nos padrões de movimento adquiridos. Neste processo, que inicia-se através da mentalização de uma imagem, a musculatura voluntária não atua, de modo que, as mudanças corporais possam ocorrer a partir da reorganização das respostas do sistema neuromuscular a esta imagem (Motta, Vitiello, 2010).” Disponível: <https://www.prp.unicamp.br/pibic/congressos/xviiicongresso/paineis/072188.pdf> acesso em: 20 de agosto de 2017, 15:53 min.

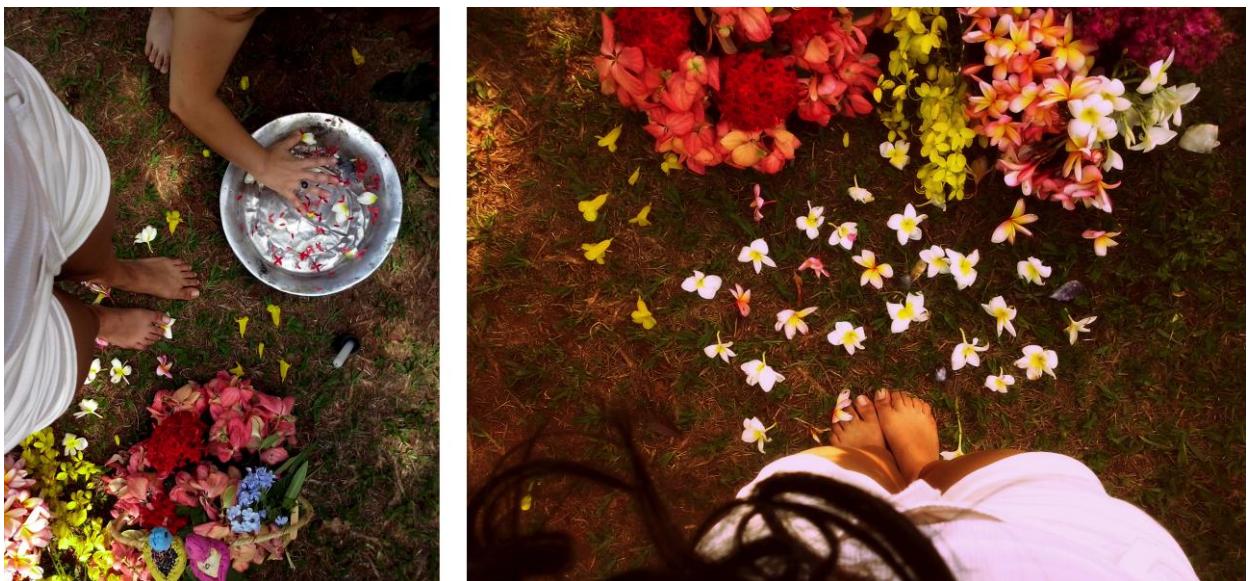
partiríamos do campus Santa Mônica da UFU em direção ao Parque Sábia (localizado na zona leste de Uberlândia) com a ação de colher flores pelo caminho. A este experimento demos o nome de *Experimento nº.1: Ferida Exposta em Flor, Cortejo pelas Flores.*

Figura 5 - Primeiro encontro das *Nômades de Rua* em novembro de 2013.



Fonte: Acervo Pessoal. Fotos: Letícia Pinheiro e Mariana Guerron.

Figura 6 - Primeiro encontro das *Nômades de Rua* em novembro de 2013.



Fonte: Acervo Pessoal. Fotos: Letícia Pinheiro e Mariana Guerron.

Durante este primeiro trabalho também estudamos alguns arquétipos femininos de *O Tarô Mitológico* (BURKE, GREENE, 2012), que consiste em 78 cartas de tarô mais um livro explicativo, e aborda pela perspectiva arquetípica a mitologia grega. Escolhemos a deusa grega *Perséfone* como estímulo estético e conceitual para composição das *figuras* (neste primeiro experimento chamamos de *figuras de branco*) a serem desenvolvidas nos encontros seguintes. A escolha dessa deusa se deu por sua condição dualista de viver entre a abundância da natureza

e a escuridão do submundo, pois estas características convergem para a temática que pretendíamos abordar neste primeiro experimento.

Figura 7 - A Sacerdotisa.



Fonte: O Tarô Mitológico (BURKE, GRENEE, 2012).

No Tarô Mitológico a deusa *Perséfone* encarna o arquétipo da Sacerdotisa, filha de *Deméter*, figura arquetípica da mãe provedora, nutridora, a mãe-terra. *Perséfone* vivia em meio à abundância, abrigada dos conflitos e das disputas do mundo, até ser raptada por *Hades*, Deus do submundo. Em nosso primeiro trabalho utilizamos esta Deusa não com intuito de representá-la, mas como uma imagem para estimular a criatividade durante o processo, nos auxiliando também no despertar de nossos mitos pessoais. No *Taanteatro Companhia*<sup>13</sup>, a diretora, performer e dançarina Maura Baiocchi relata sobre um trabalho em que instiga os performers a relacionarem seus mitos pessoais com antigos mitos culturais coletivos. A esse processo criativo Baiocchi chama de *[des]construção de performance a partir da mitologia [trans]pessoal*:

---

<sup>13</sup>A Taanteatro Companhia nasceu em 1991 na cidade de São Paulo. É reconhecida nacionalmente pela qualidade singular e marcante de seus trabalhos, que envolvem processos criativos, reflexivos e didáticos no campo das artes performáticas. Maura Baiocchi concebeu a dinâmica taanteatro, uma investigação da linguagem cênico-corporal a partir do princípio da tensão. (BAIOCCHI, PANNEK, 2016).

Nesse trabalho que investe na autonomia criativa, o performer é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto de seu próprio trabalho. O processo de [des] construção implica a conscientização e operacionalização da paisagem imaterial ou das infratensões do performer, formada por fatos e experiências biográficas e influências culturais, mas também pela matéria proveniente de seu universo onírico e de seu imaginário. [...] o performer inicia seu processo de compartilhamento e objetivação de seu universo pessoal. Paralelamente à sua autoexposição verbal e pictórica, o performer identifica aspectos de um mito coletivo (ou mais), arquétipos e/ou personagens, narrativas e textos da literatura universal que correspondam a elementos selecionados de sua mitologia pessoal. Esse procedimento, que permite ao performer confrontar-se com outros componentes além dos elementos de seu próprio patrimônio existencial, é o que denominamos transpessoalizar. (BAIOCCHI, PANNEK 2016, p. 18).

Acerca da mitologia pessoal, Baiocchi esclarece que se trata de um termo que ela pega emprestado da psicologia de Stanley Kipper, utilizando-o para fins artísticos. A mitologia pessoal pode ser entendida como uma narrativa que estrutura e dá sentido à experiência de uma pessoa na sociedade global, relacionando-a aos antigos mitos culturais coletivos (BAIOCCHI, 2016, p. 18). Durante as *Nômades de Rua* estudamos alguns arquétipos e mitos de diferentes culturas com o intuito de relacioná-los com nossas histórias pessoais a fim de gerar material criativo para composição das *figuras*. Os arquétipos podem ser entendidos nesta pesquisa segundo a visão de Carl Jung:

O termo “arquétipo” é muitas vezes mal compreendido, julgando-se que expressa certas imagens ou temas mitológicos definidos. Mas essas imagens e temas nada mais são que representações conscientes. [...] O arquétipo é uma tendência a formar essas mesmas representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder a configuração original. Existem, por exemplo, muitas representações do motivo *irmãos inimigos*, mas o motivo permanece o mesmo. [...] O arquétipo é, na realidade, uma *tendência* instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seus ninhos e o das formigas para se organizarem em colônias. (JUNG, 2016, p. 83).

Como fechamento desta primeira prática, criamos um cronograma estabelecendo as atividades a serem desenvolvidas nos próximos encontros investigativos em sala de trabalho antes de sairmos com *Experimento nº.1* pelas ruas da cidade de Uberlândia.

Desde as primeiras ideias o objetivo principal das *Nômades de Rua* é experimentar possibilidades de criação a partir da relação entre figurino e corpo em meio ao espaço urbano. Com este intuito, fomos a alguns brechós da cidade a procura de roupas de acordo com a temática proposta para o primeiro experimento. Escolhemos muitas peças de roupa para que durante o trabalho de composição das *figuras* pudéssemos experimentar o contato com diferentes texturas, pesos e modelagens. Além das roupas de brechó também selecionamos retalhos de tecidos, algumas peças do acervo pessoal e flores de plástico.

Em nosso segundo encontro começamos o trabalho de investigação em sala em que foram trabalhados os seguintes procedimentos: chegar à sala de trabalho em silêncio e assim permanecer até o final do trabalho; fazer um aquecimento pessoal; praticar a *meditação kundalini* e, em seguida, dispor as roupas e objetos em um círculo, deixando as flores ao centro; dançar em volta do círculo mantendo contato visual e movimentos de pegar e entregar a energia para o círculo; experimentar as roupas e objetos de diferentes formas; interagir; anotar no diário pessoal as sensações vivenciadas durante o processo. Por fim, compartilhar estas anotações e a partir destas estabelecer propostas para o próximo encontro. Estes procedimentos compuseram nossa metodologia de trabalho durante o processo das *figuras de branco*.

Figura 8 - Registro do círculo de roupas. Segundo encontro das *Nômades de Rua* (11/2013).



Fonte: Acervo Pessoal. Foto: Letícia Pinheiro e Mariana Guerron.

A *meditação kundalini* é uma meditação ativa dividida em quatro estágios, com duração de quinze minutos cada, e tem por objetivo liberar o fluxo de energia reprimido ou bloqueado a partir de movimentos de sacolejar o corpo, permitindo que a energia flua, transformando-se em êxtase e posteriormente em silêncio interior<sup>14</sup>. Em nosso trabalho esta prática nos auxiliou no estabelecimento de uma atmosfera de concentração e silêncio. Segundo Quilici, para Jerzy

---

<sup>14</sup> Disponível em: <http://www.osho.com/pt/meditate/active-meditations/kundalini-meditation>. Acesso em: 20 de agosto de 2017, às 19:21 min.

Grotowski a experiência do silêncio auxilia o ator na construção de signos precisos e partituras de ação, o que potencializa sua presença em cena:

Em vários momentos, no vocabulário de Grotowski, o além da linguagem é o campo das manifestações primárias do “vital” e do “orgânico”. O silêncio (como limite de linguagem) é aqui preenchido por uma espécie de “enérgica”. As metáforas utilizadas para aludir a esse campo de experiência remetem quase sempre a um “vitalismo”. Aquilo que ultrapassa e transborda a linguagem são os fluxos vitais, os substratos orgânicos das ações. Mesmo abdicando do realismo, trata-se ainda de revelar a vida em cena. Não a vida medida pelos costumes, a vida filtrada pelo ambiente social e psicológico, como no caso da estética naturalista, mas vida oculta e “ bloqueada” pelas convenções, e que somente poderia vir à tona através de uma outra linguagem, que deixa-se ser atravessada pelos impulsos orgânicos. Trata-se de alcançar um silêncio habitado, não por “subtextos” ou conteúdos psicológicos recalcados, mas por fenômenos sutis ligados ao corpo e às sensações. A percepção desses fenômenos estaria ligada também ao desenvolvimento do que Grotowski chama de “testemunha muda de si mesmo”. O performer deve aprender a agir e ao mesmo tempo observar-se, mas sem verbalizar mentalmente essa observação. O exercício deste tipo refinado de atenção silenciosa abriria as portas para um outro modo de percepção do corpo, das ações e de si mesmo. (QUILICI, 2015, p. 59-60).

Mesmo que as *performances vestíveis* das *Nômades de Rua* não estejam inseridas no campo da cena, percebo que o trabalho em silêncio foi muito importante para o desenvolvimento da atenção, concentração e presença, qualidades que contribuíram para realização do *Experimento nº.1* em meio ao espaço urbano, já que pretendíamos trazer às *figuras de branco* um tempo de locomoção lento, em contradição ao ritmo acelerado da cidade. No *Diário de Inquietações* fiz algumas anotações a respeito das sensações despertadas durante a *meditação kundalini* na composição das *figuras*:

Durante a meditação visualizei um castelo que vinha pra mim recorrentemente em sonhos da infância, sendo inundado por uma torrente de água. Esta inundação me trazia uma sensação de perda de controle, que primeiro me trouxe medo e ansiedade e logo uma sensação de alívio [...] durante o caminhar com as figuras de branco comecei a sentir uma fluidez, a entrar num estado de suspensão e relaxamento, um fluir com a respiração, percebi que estas figuras são uma possibilidade para experimentação de um tempo mais fluido, mais relaxado... (Diário de Inquietações, 15/11/2013).

O exercício com as roupas, tecidos e objetos dispostos em círculo foi uma proposição de Mariana Guerron, baseado em sua vivência numa oficina de *clown* com a atriz e pesquisadora Joice Aglae Brondani. Este exercício nos acompanhou durante todo o processo das *figuras de branco* (e também no processo de criação da performance *À Deriva*), pois o víamos como um ritual inicial que nos possibilitava entrar em contato uma com a outra em um estado de atenção e jogo. Acerca das relações entre ritual, jogo e performance, Schechner coloca:

De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/ permeado pelo jogo. Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. [...] Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma “segunda realidade”, separada da vida cotidiana. Esta realidade é onde elas podem se tornar outros que não seus eus diários. Quando temporariamente se transformam ou expressam um outro, elas performam ações diferentes do que fazem na vida diária. Por isso, ritual e jogo transformam pessoas, permanentemente ou temporariamente. (SCHECHNER, 2012, p. 49-50).

Além dos encontros presenciais também seguimos pesquisando imagens, textos e vídeos de acordo com a proposta que estávamos desenvolvendo. As principais referências de pesquisa para este trabalho foram os estudos de diferentes mitologias e arquétipos a fim de nos auxiliar na composição das *figuras*. O pesquisador e dançarino Adilson Nascimento de Jesus, relata no artigo *O mito, símbolo e o rito em cena: uma experiência com butoh* sua experiência com mito, o símbolo e o rito no processo de criação da dança butoh com Maura Baiocchi. Trago aqui seu entendimento de mitologia pessoal de acordo com sua experiência, uma vez que se relaciona com a maneira como utilizamos os mitos no processo criativo das *figuras*:

A mitologia pessoal é o caminho de aproximação dos mitos pessoais, que nos ajudam a tocar os limites com os mitos coletivos, e que com eles se confundem. As fronteiras são um tanto imprecisas. Nos perdemos e nos encontramos no individual e no coletivo. Assim encontramos nosso lugar no mundo, como todos, vivendo nossa mitologia. Como cada partícula no vasto universo conhecido e desconhecido. (JESUS, 2016, p. 41).

Após quase um mês e meio de processo de criação saímos em um *cortejo-performance vestível* com as *figuras de branco* pelas ruas da cidade de Uberlândia, no dia quatorze de dezembro de 2013. A preparação para esta performance consistiu em: nos vestirmos e nos maquiarmos em silêncio - concentradas na respiração - com intuito de estabelecermos um estado de presença e atenção, já que tínhamos como proposta interagir de formas não cotidianas com os espaços da cidade, a partir de uma observação e atenção potencializadas.

Figura 9 – Experimento nº.1: Ferida Exposta em Flor, Cortejo pelas Flores.



Fonte: Acervo Pessoal. Fotos: Letícia Pinheiro e Mariana Guerron.

Figura 10 – Experimento nº.1: Ferida Exposta em Flor, Cortejo pelas Flores.

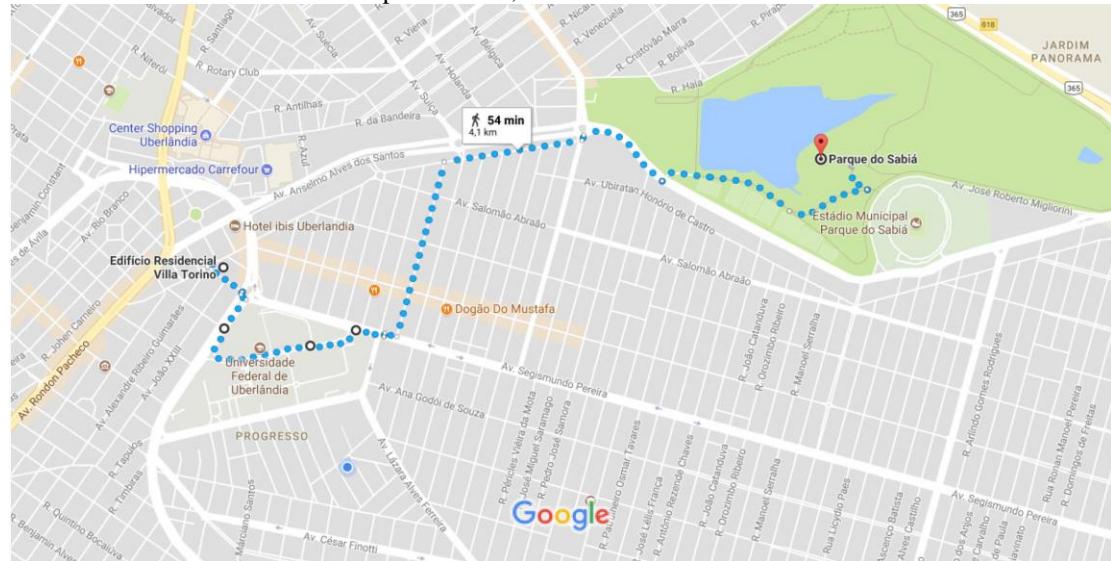


Fonte: Acervo Pessoal. Fotos: Letícia Pinheiro e Mariana Guerron.

Saímos de minha casa em direção a Universidade Federal de Uberlândia às sete horas da manhã levando apenas dois cestos para colher flores e um celular para registro fotográfico dos espaços de natureza “desvendados” em meio ao ambiente institucional. Durante o trajeto dentro da universidade algumas pessoas nos abordaram com diferentes reações: uma mulher nos abordou com empolgação, um homem fez uma observação de como gostava “destas coisas

lindas que tocam o coração da gente”, um segurança levou um susto aos nos ver e falou: “Me deu uma coisa ruim quando vi vocês, se fosse à noite eu sairia correndo.” (Diário de Inquietações, 2013).

Figura 11: Mapa do percurso Casa - UFU- Parque Sábia, Experimento n.1: Ferida Exposta em Flor, Cortejo pelas Flores, 14/11/2013



Fonte: Google.

Já na rua, em direção ao Parque Sábia, passamos por uns pedreiros que reagiram às nossas *figuras* com as seguintes observações: “Que sorriso bonito”, “Olha as noivas” (Diário de Inquietações, 2013). Ao passarmos por uma feira, um rapaz que estava cuidando dos carros estacionados logo que nos avistou, perguntou : “Hoje é dia de Iemanjá?” (Ibidem). Em frente ao Parque Sábia, outro cuidador de carro nos abordou perguntando o que estávamos fazendo ali, e nós respondemos que estávamos colhendo flores. Logo que nos ouviu, ele fez a seguinte observação: “Não mente para mim, eu sou filho de Ogum”. (Ibidem).

Observei que a maior parte das pessoas que interagiram conosco foram homens, e nenhum deles nos abordou de forma abusiva ou com conotação sexual, mas com admiração e respeito. Além disso, muitos deles associaram nossos figurinos com algum culto religioso, provavelmente por estarmos vestidas de branco, que no imaginário coletivo cultural brasileiro está associado ao batismo, primeira comunhão, vestido de noiva, religiões de matrizes afro-brasileiras e a outras cerimônias e ritos de passagem. Neste contexto, a vestimenta branca pode ser entendida como o que Jung denomina de símbolo cultural:

Os símbolos culturais são aqueles que foram empregados para expressar “verdades eternas” e que ainda são utilizados em muitas religiões. Passaram por inúmeras transformações e mesmo por um longo processo de elaboração mais ou menos

consciente, tornando-se assim imagens coletivas aceitas pelas sociedades civilizadas. Esses símbolos culturais guardam, muito de sua numinosidade ou “magia original”. [...] Constituem-se em elementos importantes de nossa estrutura mental e forças vitais na edificação da sociedade. (JUNG, 2016, p. 117).

Ao chegarmos ao fim do cortejo no Parque Sábia, organizamos as flores em formato de mandala (em analogia ao círculo das roupas) em um gramado localizado em frente a uma represa. Após dispormos as flores em círculo, sentamos ao centro deste em posição meditativa durante uns trinta minutos. Durante os exercícios preparatórios para saída do *Experimento nº.1 : Ferida Exposta em Flor - Cortejo pelas flores*, sempre organizamos o círculo de roupas de modo que as flores de plástico ficassem ao centro deste, em associação às nossas feridas, como uma forma de resguardá-las, cuidá-las:

O substantivo masculino mandala vem do vocabulário sânscrito e significa *círculo*. Símbolo fundamental – ao lado do centro, da cruz e do quadrado-, denota o movimento do tempo cíclico e infinito, da vida e da morte. O centro da mandala é concebido como cruzamento das forças e do princípio criador. É foco dinâmico de onde emanam as energias da vida em direção à multiplicidade. Mas a distinção entre centro e circunferência, que define o círculo, não expressa uma relação hierárquica ou oposição definitivas. Como nas relações alquímicas em geral, trata-se de uma relação dinâmica manifesta no princípio “o centro está por toda a parte e a periferia não existe” ou está em lugar nenhum. (BAIOCCI, 2016, p. 46-47).

Além do registro fotográfico, feito por nós mesmas com a câmera do celular, também descrevemos esta vivência em nossos diários de trabalho para que este material fosse resgatado nos processos criativos seguintes das *Nômades de Rua* e também para servir como suporte para o desenvolvimento de pesquisas acadêmicas. Tanto os registros fotográficos quanto o material escrito, além de serem utilizados como texto nesta pesquisa de Mestrado, servem também como ativadores de memórias das experiências das *performances vestíveis* dos *Nômades de Rua*, possibilitando revisitá-los e metodologias trabalhadas.

Após a primeira experiência das *Nômades de Rua* em meio ao espaço urbano, entramos em recesso de Natal e Ano Novo e nos encontramos novamente no dia quinze de janeiro de 2014. Este período que nos mantivemos afastadas foi importante para pensarmos em novas propostas e metodologias para o trabalho. No dia de retomada do trabalho, continuamos a trabalhar com a proposta do silêncio; como forma de ativarmos o corpo fizemos nossos alongamentos pessoais, *meditação kundalini* e algumas posturas do *ashtanga yoga*<sup>15</sup>.

Inseri algumas posturas de yoga como parte do aquecimento, porque eu estava praticando *ashtanga yoga* há quase dois anos e percebi que poderia trazer esta prática como

---

<sup>15</sup>É uma prática de yoga de sistema vinyasa desenvolvida a partir dos oito passos delineados pelo mestre Pantajali, e que teve como maior mestre da contemporaneidade o Sri K. Pattabi Joes. (MIELE, 2014).

uma forma de ativar o corpo para o trabalho de criação por meio de posturas e respiração consciente. No *ashtanga yoga*, a prática de posturas (asanas) engaja movimento e respiração. Nesta prática a respiração é fundamental, por isso também é chamada de yoga da respiração. Segundo Lino Miele (2012)<sup>16</sup> é a respiração que alcança a posição, ele nos fala que através da respiração se consegue chegar a uma fluidez do não-pensamento, o que permite ao praticante uma abertura para sentir as posturas, antes de pensar em como executá-las:

É um problema este de estar constantemente pensando, é típico do mundo ocidental. Estamos acostumados a intelectualizar tudo. Em primeiro lugar é o intelecto. Primeiro deve-se entender e depois fazer, pois se não entendo, como faço? No Ashtanga Yoga, a princípio, tudo é muito intuitivo. (MIELE, 2012, p. 17).

Foi importante inserir o yoga como parte do treinamento em nosso trabalho, pois nos auxiliou a desconectarmos das preocupações cotidianas, deixando-nos mais presentes e concentradas para o processo de criação. Retomo as ideias de Quilici acerca uso de técnicas tradicionais no trabalho de Grotowski, que se relacionam com o exposto por Miele (2012) sobre o *ashtanga yoga*:

O corpo cotidiano, marcado pela vida sedentária e submetido à “máquina de pensar”, traços marcantes da vida ocidental moderna, deve ser desbloqueado para experiência da corrente dos impulsos vivos e da organicidade. Nessas proposições existe um diagnóstico implícito sobre a condição do homem moderno e sobre as possibilidades da arte se constituir como uma via de transformação, dando-se uma nova orientação para as técnicas encontradas em contextos tradicionais. (QUILICI, 2015, p. 95).

Durante a experimentação com as roupas também inserimos alguns exercícios do sistema de Rudolf von Laban<sup>17</sup>(1978), com intuito de trabalharmos outras qualidades de movimento. Enquanto vestíamos as roupas espalhadas pela sala, desenvolvíamos ações a partir das qualidades de movimento propostas por Laban: empurrar, torcer, chicotear, socar, flutuar, deslizar, sacudir e pontuar. Este trabalho de vestir a roupa de diferentes maneiras, alternando qualidades de movimento, permitiu que nos desprendêssemos das formas que havíamos criado até aquele momento para as *figuras de branco*. A partir disto, fomos reconhecendo e delimitando as qualidades de movimento que trariam maior potência para as *figuras de branco* e ficamos com os seguintes movimentos: flutuar, deslizar e pontuar.

---

<sup>16</sup> Lino Miele é estudante devoto de Sri K. Pattabi Jois, começou a praticar Ashtanga Yoga em 1988. Coordena seminários e retiros em todo o mundo, dirige o Ashtanga Yoga Research Institute, em Roma, além de escolas associadas de Milão, Tallin e Buenos Aires. (MIELE, 2012)

<sup>17</sup>Rudolf von Laban (1879-1958) coreógrafo, pesquisador, artista plástico e um dos maiores pesquisadores da dança moderna do século XX. Desenvolveu um complexo sistema de análise de movimento. (FERNANDES, 2006, p.21).

Em um dos encontros em sala de trabalho convidamos a amiga, atriz, e então estudante do Curso de Teatro da UFU, Juliana Maltos, para compartilhar conosco algumas experiências adquiridas em um processo de imersão com o grupo teatral peruano Yuyachkani<sup>18</sup>, na sede em Lima, Peru. Dentre as vivências com o grupo, Juliana havia participado de uma oficina com a atriz Ana Correa, em que esta trabalhava o processo de criação do ator em relação com o figurino.

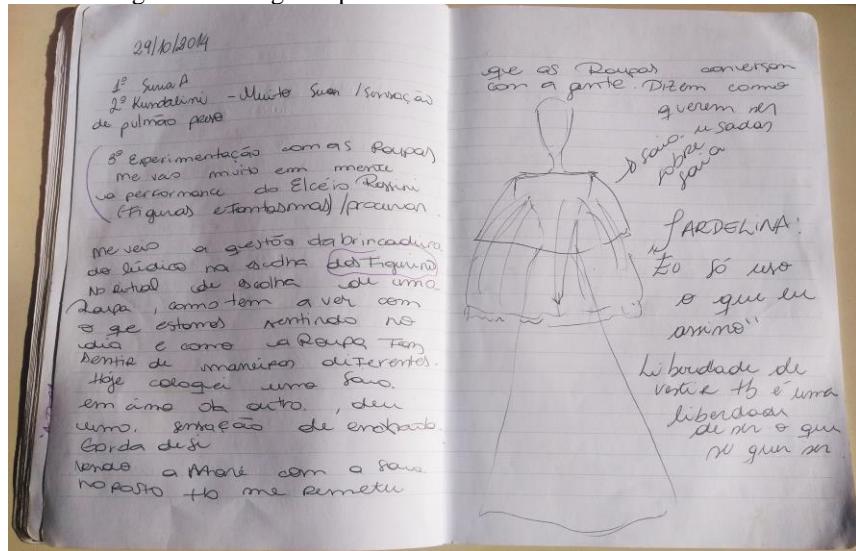
Neste compartilhamento Juliana propôs que ampliássemos a percepção para as roupas que utilizávamos. Durante o trabalho a atriz propôs os seguintes estímulos: pegar a roupa suavemente e reconhecer sua textura a partir do contato desta com a pele, porém sem vesti-la; reconhecer costuras e possíveis manchas da peça que tínhamos em mãos; a partir das sensações despertadas pelo contato com a veste imaginar como era a pessoa que havia utilizado aquela roupa, para que ocasião a usava, que memórias que esta roupa guardava, quais lugares ela havia percorrido. Ainda sem vestirmos as roupas, Juliana propôs diferentes ações: jogar a roupa, abraçá-la, acariciá-la, tencioná-la e arrastá-la. Em seguida, solicitou que estabelecêssemos contato visual, mantendo-o enquanto íamos descobrindo diferente maneiras de vestir a peça de roupa que tínhamos em mãos.

Nos encontros que se seguiram ao trabalho com Juliana, inserimos alguns exercícios propostos por ela em nossa metodologia de trabalho e fomos aprofundando cada vez mais o processo de reconhecimento das roupas em relação com o corpo. Nestes exercícios procurávamos formas não convencionais de vestir a roupa, e a partir da sobreposição de camadas têxteis fomos criando novas configurações para as *figuras de branco*. Após este exercício rabisquei algumas imagens em meu diário a partir do que havíamos criado, associando-as com algumas palavras e referências. Estes exercícios de sobreposição de camadas de roupas e tecidos nos despertaram para uma experimentação cujo foco foi a desconstrução das *figuras de branco*.

---

<sup>18</sup>Atualmente um dos grupos teatrais mais reconhecidos no Peru e na América Latina, fundado em 1971 e que segue em atividade.

Figura 12 - Registro processo criativo em diário de trabalho.



Fonte: Letícia Pinheiro, Diário de Inquietações, 2014.

Figura 13 - Registro processo criativo em diário de trabalho.



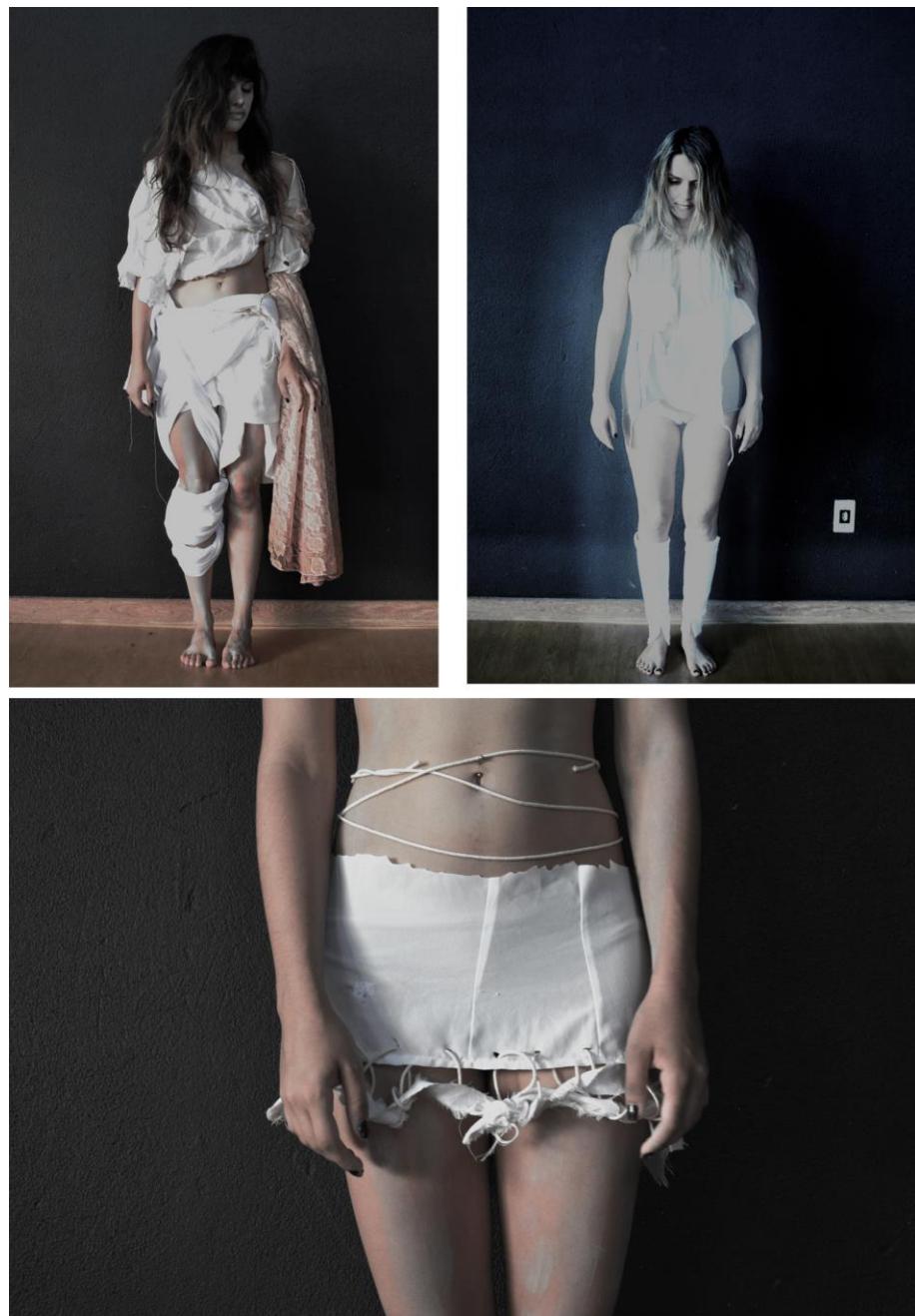
Fonte: Letícia Pinheiro, Diário de Inquietações, 2014.

Organizamos o nosso próximo encontro de trabalho pensando na proposta de construção e desconstrução das roupas. Com este intuito, levamos materiais utilizados nos processos de criação e confecção de figurinos: tesouras, linhas, ilhoses, cordas, papel e lápis para desenho de croquis.

Iniciamos este encontro da mesma forma que os outros: com a *meditação kundalini*, prática de posturas de yoga, organização das roupas em círculo, trabalho de reconhecimento e experimentação de formas com as roupas. Porém, neste encontro, inserimos os novos materiais

no círculo e durante a experimentação de formas intervimos nas roupas com recortes de tesoura, costuras, colocação de ilhos e cordas. Após este processo fizemos um exercício de apresentar uma para outra as *figuras* desconstruídas e fotografá-las.

Figura 14 - Desconstrução *figuras de branco*, 2014.



Fonte: Acervo pessoal. Fotos: Letícia Pinheiro e Mariana Guerron.

Figura 15 - Desconstrução *figuras de branco*, 2014.



Fonte: Acervo pessoal. Fotos: Letícia Pinheiro e Mariana Guerron.

Por fim, desenhamos croquis do que poderia ser uma nova *figura de branco* pensando em talvez confeccionar os novos figurinos para uma próxima experimentação em meio ao espaço urbano. Após este encontro, sentimos a necessidade de dar uma pausa no processo investigativo em sala de trabalho, pois não tínhamos mais clareza sobre o que desenvolver com as *figuras de branco*.

Voltamos a trabalhar com as *figuras de branco* após um longo período de pausa. Nesta retomada, resolvemos convidar a coreógrafa do Curso de Teatro da UFU, Ana Carolina Tannús (Nina), para acompanhar nossos trabalhos e trazer outras propostas de exercícios corporais e criativos para nos auxiliar no desenvolvimento de uma performance construída com o que havíamos experimentado até então com as *figuras de branco*. O processo criativo desta performance será abordado no decorrer deste capítulo, no subcapítulo intitulado À Deriva.

Neste mesmo período criamos um brechó chamado *Tenda Nômade*, onde seguimos trabalhando a ideia de composição de *figuras*, mas não a partir de um estudo corporal em sala de trabalho e sim com a ideia de compor *figuras* a partir das peças disponíveis em nosso acervo-brechó. Este brechó surgiu a partir de nossas experimentações com as *figuras ciganas* e originou a *Casa Nômade- Espaço de Arte e Vivência*, sobre a qual falarei mais a frente neste capítulo.

## 2.2 As Ciganas - Tenda Nômade: Tarot Urbano

### Ode à Deusa Cigana

À cigana nossa de cada dia, à liberdade de ornar-se, de simbolizar-se, de recriar-se;  
 Eu sou a Deusa de meu próprio corpo, dona absoluta de minhas entranhas, de meus poderes, de meu dom de transmutar;  
 Eu permito apenas que se faça com meu corpo e com minha alma o que for de minha vontade e afasto de mim tudo e todos que se aproximem com intenções de suprimir a minha liberdade de ser;  
 Sou cigana, sou fêmea em seu pleno direito de gozar a vida, sou dona de minha trajetória;  
 Eu abro e fecho as portas de meus caminhos;  
 Eu, apenas eu, comando minha passagem neste mundo e em todos os mundos em que eu ainda vá caminhar. (Diário de Inquietações, 2015).

O processo de criação das *figuras ciganas* não aconteceu como nas *figuras de branco*, com a investigação em sala de trabalho, mas a partir de encontros informais em que eu e Mariana Guerron fazíamos tiragens de tarô, estudávamos arquétipos, conversávamos sobre mitos e sonhos, a partir das idas ao *Brechó do Regis* e dos passeios de bicicleta por Uberlândia. Assim, fomos afinando nossa relação e descobrindo juntas diferentes possibilidades de experimentar a cidade.

Cabe aqui fazer um breve relato sobre nossa relação com o Regis, pois além de comprarmos a maior parte das roupas utilizadas durante os experimentos em seu brechó, ele também acabou sendo uma importante referência para a criação das *Ciganas* e do *Brechó Tenda Nômade*. Conheci o *Brechó do Regis* em 2013, através de Mariana Guerron, quando fomos procurar as primeiras roupas para o *Experimento nº.1*. Mariana costumava comprar suas roupas neste brechó e por isso havia desenvolvido uma relação de amizade com o Regis. Lembro que no primeiro dia em que o vi logo me recordei de Jardelina da Silva, pois assim como ela, ele também compunha a sua aparência como uma extensão de sua subjetividade, rompendo com os padrões propagados pela Moda:

No caso dos processos de singularização através do vestuário, é possível supor rompimentos individuais com modelos hegemônicos, nos quais os corpos nem sempre cumprem destinos esperados pela Moda, “[processos que] implica[m] a entrada de componentes heterogêneos, o surgimento de pontos de bifurcação, (...) que fazem com que, de um só golpe, um micro-acontecimento abra novos campos de possível.”(Guattari, 1999:88). (MESQUITA, 2002, p. 122).

O Regis não se limita apenas em mostrar as roupas de seu brechó, ele propõe ideias, conversa sobre sua relação com a vestimenta, sobre sua experiência como vendedor em diferentes lojas de roupa, conta como as pessoas reagem ao seu visual ao passarem por ele pela

rua, de quem ganhou as muitas penas de pavão que decoram o seu brechó, e outras tantas histórias que potencializam a experiência de quem procura alguma roupa em seu brechó.

Numa de nossas idas ao seu brechó, recordo-me dele contar que ao andar pelas ruas de Uberlândia era comum que pessoas reagissem à sua forma de vestir, à sua imagem “fora do padrão”, com xingamentos e deboches, situações que, segundo ele, foram lhe dando mais liberdade para expressar-se através de suas vestimentas.

Estes encontros com o Regis alimentaram as nossas *Ciganas*, que também foram criadas a partir da vontade de experimentarmos uma sensação de “liberdade” por meio do rompimento com padrões estabelecidos, os quais muitas vezes aderimos cotidianamente, sem maiores reflexões. Neste sentido, a composição da aparência das *figuras ciganas* foi pautada no excesso: de cores, de sobreposição de texturas e ornamentos, de gestos amplos, de risadas.

Entre o “pior” e o “melhor” apontados por Guattari há uma infinidades de graus de interação dos corpos com a Moda. O “pior” é a submissão acrítica a figuras identitárias. O “pior” é a aderência subjetiva opressora às próteses imaginárias. O “pior” é a autoflagelação para cumprir os destinos que a Moda espera dos corpos. O “melhor” são os corpos sensíveis, “o melhor” são os corpos expressivos, o “melhor” é se desgrudar ou se grudar nas modas como um “guardião de seu próprio cárcere e não prisioneiro”. (MESQUITA, 2002, p. 123).

O primeiro experimento com as *figuras ciganas* aconteceu em 2014 no apartamento em que eu morava, na cidade de Uberlândia-MG. Compramos algumas frutas, separamos objetos de decoração, vestimos as roupas compradas no *Brechó do Regis* e alguns acessórios de acervo pessoal, nos maquiámos e começamos a fotografar uma a outra. Este primeiro experimento, ao qual chamamos de *Tenda Nômade: Tarot Urbano* pode ser entendido como uma pesquisa de composição de imagens e ambientações para reconhecermos os objetos e figurinos que compunham o universo das *figuras ciganas*. Neste encontro, criamos fotoperfomances<sup>19</sup> a partir da relação das *Ciganas* com os objetos, os figurino e o espaço-tenda-apartamento.

---

<sup>19</sup>Compreendo este processo artístico como uma hibridação de linguagem entre a fotografia e a performance.

Figura 16 – Fotoperformances Tenda Nômade – Tarot Urbano (2014).



Fonte: Acervo pessoal. Fotos: Letícia Pinheiro e Mariana Guerron.

A partir dessa experiência decidimos o local onde iríamos transitar com estas *figuras*: a feira. Durante o trajeto do *Experimento nº 1* com as *figuras de branco* passamos por acaso por uma feira. Naquela ocasião, por estarmos em um estado de atenção e presença aguçados, foi possível sentir a potência daquele lugar transitório, ancestral e nômade. Após este dia, fomos juntas à feira mais algumas vezes sem a composição de *figuras* para observarmos os cheiros, presenças e pessoas que compunham a atmosfera daquele lugar. Em meio a compras de frutas, legumes, queijos, doces e temperos, conversávamos sobre o quanto seria interessante vivenciarmos as *performances vestíveis* em meio aquele espaço:

O espaço da feira me agrada, e muito. Local de diversidade de cheiros, sabores, cores...é sinergia pura. Transitória, palco para todo tipo de gente. Democrática, barulhenta. Resistente aos tempos, guarda histórias de farsa, comédia, do mais puro delírio de estar em troca em uma sociedade que tão pouco se relaciona, uma sociedade de shopping e trilha sonora de supermercado, vivendo o mais lindo caos do contato. A feira é livre, a rua é livre, e neste momento de cerceamento de liberdades urbanas, mais do que nunca eu grito: ninguém vai impedir os loucos, os artistas, os apaixonados, os boêmios, bêbados, os depravados, os transeuntes todos, de se encontrar, de se amar, de “louquetiar”. (Diário de inquietações, 2015).

Ao irmos à feira com as *figuras ciganas*, experimentamos sensações diferentes das vezes que íamos vestidas de “nós mesmas”, pois os clientes e trabalhadores reagiram muito a estas *figuras* escrachadas, muitas pessoas nos olharam com desconfiança. Apenas alguns feirantes e um morador de rua conversaram conosco. Procurava responder à reação das pessoas com alguma ação corporal, e trouxe para minha *Cigana* algumas ações da *figura* grotesca com cocar de dentes de meu sonho (que descrevi no primeiro capítulo desta pesquisa). Quando provocada por alguém respondia relinchando: “(...) a figura fuma um charuto preto e solta

baforadas relinchando no rosto das pessoas que passam na rua. (...) Quando relincha resmunga algo. Imagem do maxilar do cavalo, sensação de força". (Diário de Inquietações, 13/01/2014)

Figura 17: Ação performativa com as *figuras ciganas* na feira na cidade de Uberlândia (2014).

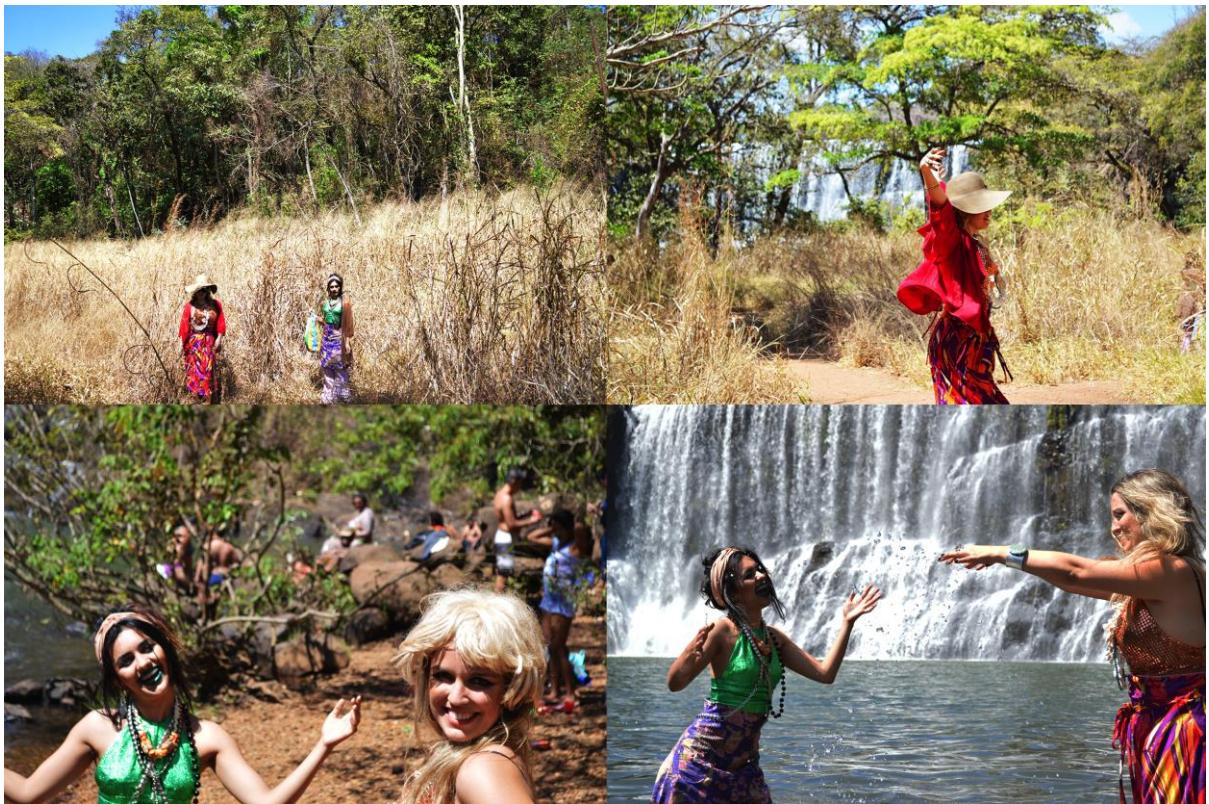


Fonte: Acervo Pessoal. Fotos: Gustavo Solis.

Após o trânsito performativo pela feira, nos direcionamos para a cachoeira da Sucupira, na cidade de Uberlândia, com a intenção de vivenciarmos o contraste entre o agito da feira e a calmaria da natureza. Entretanto, ao chegarmos à cachoeira nos deparamos com mais pessoas do que havíamos imaginado, o que acabou sendo interessante, pois nos possibilitou outras formas de interação com o espaço. Para entrarmos na água, nos despimos dos figurinos-peles das *figuras ciganas*, descolando do corpo aquelas camadas que nos permitiram experimentar outras possibilidades de ser-estar na cidade.

A performance se origina da necessidade de fazer que as coisas aconteçam e entretenham; obter resultados e brincar; mostrar o modo como são as coisas e passar o tempo; transforma-se em um outro e ter o prazer em ser você mesmo; desaparecer e se mostrar; incorporar um outro transcendentemente e ser “apenas eu” aqui e agora [...] (SCHECHNER, 2012, p. 83).

Figura 18 - Ação performativa com as *figuras ciganas* na cachoeira da Sucupira (2014).



Fonte: Acervo Pessoal. Fotos: Gustavo Solis.

### 2.3 Brechó Tenda Nômade

A primeira ideia de criarmos um brechó surgiu durante a investigação de fotoperformances da *Tenda Nômade: Tarot Urbano*, em que ao criarmos ambientações do universo imagético das *figuras ciganas* percebemos que seria interessante nos lançarmos em um novo desafio no qual pudéssemos investigar as possibilidades criativas e potenciais performativos a partir da criação de um brechó itinerante. Para construção do *Brechó Tenda Nômade* tivemos o Regis e seu brechó como uma das grandes inspirações.

Nossa primeira experiência com o *Brechó Tenda Nômade* foi em um Festival de Música chamado Aldeia, que aconteceu em uma chácara na zona rural de Uberlândia, nos dias 03 e 04 de outubro de 2015. Para este festival fizemos uma pré-produção que consistiu em selecionar roupas e acessórios para serem vendidos no brechó, bem como escolher objetos e móveis para criação da ambientação do brechó. Houve, também, a criação de uma logo artesanal, uma elaboração dos figurinos das *figuras* e a criação de um roteiro de ações para a *performance vestível*.

Figura 19 - Foto utilizada para divulgação da participação do Brechó Tenda Nômade no Festival de música Aldeia, (03 /10/2015).



Fonte: Acervo Pessoal. Fotos: Letícia Pinheiro.

No dia do evento, partimos em direção à chácara pela manhã com o carro abarrotado de móveis, arara de roupas, cabides, panos, chifres de vaca, esqueleto de cabeça de vaca, objetos de decoração. Arrumamos o espaço do *Brechó Tenda Nômade* pensando não apenas na melhor forma de dispor as roupas para venda, mas também em criar um ambiente-instalação em que pudéssemos despertar sensações nas pessoas que passariam por aquele local.

O processo de criação do espaço do brechó pode ser associado também ao processo criativo do espaço da cena, de maneira que durante sua elaboração levamos em consideração iluminação, cenografia e as relações entre corpo-espac. A iluminação foi elaborada com luz negra, luz verde e velas, com intuito de conferir ao espaço uma atmosfera inspirada no universo místico e ocultista. Outro elemento importante para despertar estímulos sensórios naqueles que frequentassem o *Brechó Tenda Nômade* foi a criação de uma fragrância composta por uma mistura de ervas (alecrim, sálvia branca e palo santo) utilizada para defumação do espaço e também em nosso *cortejo-performance vestível* em meio à festa.

Após organizarmos o espaço, fizemos um ritual com o intuito de estabelecermos um estado de jogo e presença como preparação para a *performance vestível*: vestimos os figurinos e nos maquiámos em silêncio, defumamos o espaço e organizamos uma tiragem de tarô. Este

ritual foi criado com base em nossas experiências anteriores com as *figuras de branco* e as *figuras ciganas*, buscando estabelecer um “espaço sagrado” nosso, nos conectando uma à outra. Segundo Schechner:

[...] espaços seculares ordinários podem tornar-se temporariamente especiais por meio da ação ritual. Aulas de dança e ioga frequentemente requerem uma preparação cuidadosa do espaço e dos participantes. Quando eu conduzo uma oficina de performance, insisto que os participantes não vistam a roupa de rua, sapatos, relógios ou joias durante a oficina. [...] Cada sessão começa com o cuidado de varrer e limpar o chão. Uma vez que todos estão no espaço não há mais socialização. A vida diária é deixada para trás, e os participantes limpam o espaço, tornando-o pronto para o trabalho. Tais ações simples, como varrer e limpar em silêncio, transportam a oficina para um espaço mental e emocionalmente diferentes. (SCHECHNER, 2012, p.70).

Figura 20: *Brechó Tenda Nômade*, Festival Aldeia (03-04/10/2015).



Fonte: Acervo pessoal. Fotos: Gustavo Solis.

Logo após esta preparação, saímos do *Brechó Tenda Nômade* em *cortejo-performance vestível* pela festa. Minha *figura* (composta a partir da mistura de elementos da *figura de branco* com a *figura cigana*) tinha a ação de defumar as pessoas, enquanto a *figura* de Mariana (composta a partir de sua *figura cigana* e elementos da deusa indiana Kali) perguntava à pessoa

se ela queria um pouco de amor: se a resposta fosse sim, entregava em sua mão um punhado de açúcar misturado com purpurina rosa. Nosso intuito foi tentar interferir no ambiente agitado do festival com um outro tempo; um tempo lento e dilatado, em estado de suspensão, como no *Experimento nº.1 das figuras de branco*; e assim estabelecer outras formas de relação com as pessoas.

No princípio do *cortejo-performance* conseguimos nos manter concentradas uma na outra, entretanto, quando entramos no meio da pista de dança, nos desencontramos. A vibração do som eletrônico e o tempo das pessoas que estavam na pista entraram em confronto com o tempo lento e dilatado que havíamos estabelecido. Aproveitamos para interagir de uma forma mais livre, mas não conseguimos permanecer por muito tempo em meio ao barulho e resolvemos regressar ao *Brechó Tenda Nômade*. Ao voltarmos, estávamos cansadas, com fome, sem nenhuma energia. Naquele momento as pessoas estavam todas na festa e aproveitamos para dormir. No dia seguinte, estávamos esgotadas e, por isso, não conseguimos manter a ideia inicial de ficar compostas com as *figuras* até o final do evento.

Alguns dias após o evento, nos encontramos para conversar sobre o trabalho e percebemos que a proposta do *Brechó Tenda Nômade* era potente enquanto vivência, enquanto geradora de afetos e troca com as pessoas. A partir desta primeira experiência resolvemos morar juntas e criar em nossa casa um espaço que agregasse brechó, vivências artísticas e de autoconhecimento: *A Casa Nômade- Espaço de Arte Vivência*.

#### 2.4 Casa Nômade - Espaço de Arte e Vivência

Em março de 2016, eu, Mariana Guerron e a amiga e atriz Bia Pantaleão, fomos morar juntas em uma casa cuja proposta foi a de construir espaços que possibilitassem um exercício diário de coletividade criativa, a *Casa Nômade - Espaço de Arte Vivência*.

Nesta casa, além de construirmos um lar comunitário de mulheres artistas, também nos empenhamos em fazer deste espaço um lugar possível para o compartilhamento artístico e vivencial junto a outros artistas, terapeutas e pessoas convidadas a dialogar conosco sobre outras possibilidades de se vivenciar a cidade, em que se exercitasse a troca de saberes de forma mais fluida e aberta, o que nem sempre é possível em espaços convencionais e/ou institucionalizados devido a uma série de fatores sociais complexos, como, por exemplo, prazos, hierarquias, falta de disponibilidade de tempo, rigidez de papéis sociais. Neste sentido,

estabeleço relação entre as propostas artísticas da *Casa Nômade* com o exposto por Caballero acerca da estética relacional de Nicolas Bourriaud<sup>20</sup>:

Arte como um “estado de encontro”- afirmação de Bourriaud (2001, p16) – sublinha a dimensão convivial e socializante – arte como lugar de produção de uma socialização específica – não necessariamente no nível de coletividades massivas, mas também de micro comunidades e micro encontros que testemunham as efêmeras relações com o outro. (CABALLERO, 2016, p. 46).

Na *Casa Nômade* ativamos seus espaços transformando as duas salas da casa e o quintal em locais potenciais para criação: na sala *Tenda Nômade* ficava localizado o brechó, a *Sala Zen* transformou-se em local para práticas e vivências corporais coletivas e pessoais. No quintal com árvores frutíferas, além de nos relacionarmos com a natureza através do cuidado com as plantas, ativamos o espaço com festejos e rodas de cura em volta da fogueira.

Ao nos mudarmos para casa conversamos sobre a organização de uma festa inaugural para a abertura da casa ao público. A ideia inicial era a criação de uma noite performática. Quando a *Casa Nômade - Espaço de Arte e Vivência* já estava estruturada, com os locais de vivências já delimitados começamos a pensar em uma data para o evento inaugural. Entretanto, em um dia comum de trabalho na UFU conheci dois artistas palhaços da *Cia Pé de Cana* - Hugo Delariva e Denis Menezes - que estavam de passagem por Uberlândia com um projeto itinerante e autônomo chamado *Nóis na Kombi*<sup>21</sup>. Nessa ocasião, conversei com Hugo e ele me contou que o projeto é autônomo e sem financiamento externo. Além disso, o investimento para reforma da Kombi e gastos com a viagem foram pagos por eles. Durante nossa conversa falei sobre a *Casa Nômade - Espaço de Arte e Vivência*, e que gostaríamos de organizar um evento de inauguração da casa. Em meio a esta troca surgiu a ideia de convidá-los para abertura de nosso espaço em um evento com uma roda de conversas sobre projetos autônomos, com a mediação das integrantes da *Casa Nômade*.

A organização deste evento (15/04/2016), foi feita em dois dias, pois a *Cia Pé de Cana* estava de passagem na cidade de Uberlândia e teríamos apenas aquela oportunidade para compartilharmos experiências com eles. Propusemos um evento que se iniciou com uma roda

<sup>20</sup>Nicolas Bourriaud, escritor, teórico e curador de arte, fundador e co-diretor da galeria parisiense *Palais de Tokyo* (janeiro de 2002). (CABALLERO, 2016, p.44).

<sup>21</sup>A Cia Pé De Cana, criada em 2013 na cidade de Iracemápolis, interior do estado de São Paulo, vem pesquisando desde o seu surgimento, a arte circense na rua. A escolha da arte na rua se deve ao seu caráter democrático de atingir as pessoas, não fazendo diferenças de sua classe social, credo, etnia etc. Têm como proposta a circulação pelas cinco regiões do Brasil (sul, sudeste, centro-oeste, norte e nordeste) com o projeto Nóisnakombi, que traz consigo uma Kombi chamada Iracema munida de espetáculo e oficinas de circo. Fonte: <https://ciapedecana.wordpress.com/o-projeto/>. Acesso em: 18 de agosto de 2017.

de conversa com os artistas convidados, e logo após uma roda de improviso de dança e cantos. O *Brechó Tenda Nômade* ficou aberto durante todo evento. A temática do evento foi de frutas, com o nome de *Viva la Fruta*, decoração e figurinos de acordo com esta proposta. Fizemos esta escolha em associação ao espaço da feira, pois foi um local de pesquisa importante para as *Nômades de Rua*, que quisemos retomar na inauguração da *Casa Nômade*. Oferecemos para o público bolo de banana, suco verde e *clericot*.

Figura 21: Festa de Inauguração: Encontro Nômade –Vivência com a Cia Pé de Cana, 15/04/2016.



Fonte: Acervo pessoal. . Fotos: Moana Marques e Letícia Pinheiro.

Na inauguração da *Casa Nômade* percebemos o quanto muito das experiências das *performances vestíveis* estavam presentes na atmosfera da casa: alegre, mística, cigana, colorida. A troca com Hugo e Denis foi muito potente, pelo fato de que desde o princípio foram muito abertos a compartilharem conosco suas experiências nas viagens já realizadas com o projeto *Nós na Kombi*, como iniciaram no circo e perspectivas para as próximas viagens da *Cia Pé de Cana*.

Após a inauguração, o evento seguinte aberto ao público foi uma roda de cantos e consagração da medicina xamânica do rapé<sup>22</sup> em volta da fogueira com o *Saravashivaya*, um grupo musical de Uberlândia que toca músicas de rezo (xamânicas, pontos de umbanda, letras espiritualistas). Neste evento, compartilhamos pela primeira vez o nosso espaço de cura, local onde aconteceram as fogueiras e rituais da *Casa Nômade*.

---

<sup>22</sup>O rapé é um pó feito de plantas, e entre elas o tabaco. É assoprado através de um instrumento de poder (canudo)nas narinas. Segundo a sabedoria indígena o rapé coloca-nos em contato com os espíritos de cura da floresta que nos trazem poder e força. Também para problemas tais como: sinusite, dor de cabeça, nariz congestionado. Pode produzir estados alterados de consciência. Disponível em:<http://xamanismo.com.br/jornadas-xamanicas/>. Acesso em: 11/07/2018.

No dia 26/06/2016, abrimos novamente a casa para o público com o evento *A Casa Nômade é uma Roça - Arraiar Solúver*, em parceria com o grupo de teatro *Teatro Solúvel*, do qual Bia e Mariana faziam parte. Junto ao grupo, organizamos um arraial performático, começando na parte de trás da casa, próximo à fogueira, com um casamento em que a *clow* de Bia Pantaleão foi a noiva. Finalizamos no gramado em frente a casa com uma roda de danças e cantigas juninas aberta à participação do público. Além desta parceria também contamos com a participação de expositores que venderam produtos artísticos e artesanais, e com o grupo musical *Saravashivaya* que encerrou o evento com uma roda de cantos de rezo.

Figura 22: A Casa Nômade é uma Roça-  
Arraiar Solúver , Casa Nômade- Espaço de Arte e Vivência, 26/06/2016.



Fonte: Acervo Pessoal.  
Fotos: Letícia Pinheiro, Mariana Guerron e Camila Amuy

Outro evento importante organizado pela *Casa Nômade – Espaço de Arte e Vivência* foi a *Jornada Xamânica Heart Expansion* (24/07/2016), com a psicóloga, acupuncturista e terapeuta xamânica Patrícia Camellato. Nesta vivência, Patrícia propôs um despertar das potências do corpo primeiramente a partir de movimentos de redistribuição de energia chamados de *passes mágicos*<sup>23</sup>, que tem por objetivo proporcionar uma ampliação da percepção para o silêncio interior. Após os *passes mágicos*, Patrícia conduziu uma jornada com o tambor xâmânicoo *Buffalo Drum* (prática de origem dos nativos americanos e siberianos) associando o toque do tambor às batidas do coração da Terra e ao som do útero.

Figura 23 - Jornada Xamânica Heart Expansion com Patrícia Camelatto, Casa Nômade- Espaço de Arte e Vivência, 24/07/2016.



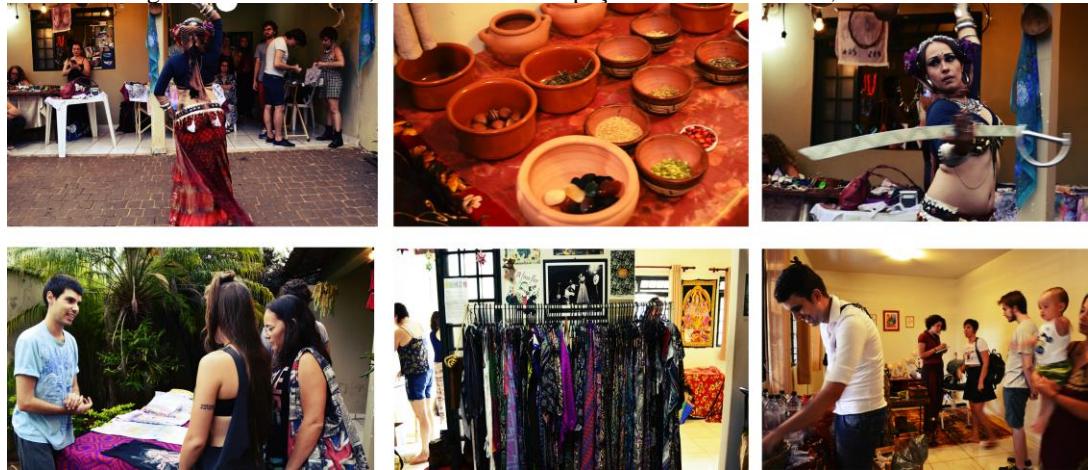
Fonte: Acervo Pessoal. Fotos: Daniela Pinheiro

No dia 18/03/2017 produzimos o último evento da *Casa Nômade – Espaço de Arte e Vivência*, o *Jam Bazar*. Este evento consistiu em um bazar, em que participaram mais de dez expositores, entre eles artistas, terapeutas e artesãos. Em meio ao bazar houve interferências artísticas com a participação da dançarina de danças orientais Tássia Camila e uma roda de improviso de música e dança aberta à participação do público. Contamos também com o apoio técnico de Júlia Leão (atriz e iluminadora) no auxílio para a concepção e montagem de luz. Neste evento, em torno de duzentas pessoas visitaram a *Casa Nômade*.

---

<sup>23</sup>Para Castaneda (1998), por exemplo, os passes mágicos consistem em uma série de movimentos experimentados pelos xamãs quando em estados xamanísticos de consciência amplificada. Estes movimentos têm o objetivo de redistribuir as energias do corpo de uma forma intuitiva, sem a intervenção da mente.

Figura 24 - Jam Bazar, Casa Nômade- Espaço de Arte e Vivência, 18/03/2017.



Fotos: Mariana Guerron. Fonte: Acervo Pessoal.

As vivências entre corpo, figurino e espaço urbano das *Nômades de Rua* desdobraram-se na criação de uma casa em que o foco foi a partilha de uma vida em relação pulsante com a arte. Do corpo, à roupa, à casa, territórios criativos de existência foram criados e recriados a partir do convívio diário. Neste espaço fraternal, constituído por um entrecruzamento de subjetividades, construímos uma rede de afetos tecida conjuntamente. Na *Casa Nômade* buscamos, a partir da abertura para o convívio umas com as outras e com as pessoas que de alguma forma conviveram conosco, uma irmandade que leve em conta o respeito pelas singularidades de cada ser, uma maneira de aliar nossos caminhos individuais e torná-los mais potentes pela comunhão. Na constante tentativa de criarmos e recriarmos maneiras de viver e conviver a partir da arte, nos colocamos de forma resistente à massificação de emoções e aos modos de vida pré-estabelecidos. Com a *Casa Nômade*, buscamos, a partir da potência do encontro, criar e recriar múltiplas realidades e outros territórios possíveis.

Relaciono esta pequena comunidade criada por “*Nós*” com o termo *communitas* espontânea, a partir do exposto por Victor Turner baseado no entendimento de comunidade de Buber:

Quando Buber utiliza o termo “comunidade”, não está se referindo em primeiro lugar, a grupos sociais duradouros com estruturas institucionalizadas. [...] Contudo, para Buber, a comunidade é essencialmente um modo de relacionamento entre pessoas em totalidade, e pessoas concretas, entre o “*Eu*” e o “*Tu*”. Esta relação é sempre um “*happening*”, algo que surge numa reciprocidade imediata, quando cada pessoa experimenta plenamente o ser de outra. [...] Porém Buber não restringe a comunidade a relacionamentos didáticos. Fala também de um “*Nós Essencial*”, com o que significa uma comunidade de várias pessoas independentes que têm um ego e auto-responsabilidade...O “*Nós*” inclui o “*Tu*”. Só os homens que são capazes,

verdadeiramente, de dizer “*Tu*” a um outro, podem verdadeiramente dizer “*Nós*” com um outro. (TURNER, 1974 , p. 116-167).

## 2.5 À Deriva

A performance é a ferramenta que eu escolho para que eu seja trazida para o momento presente.(ABRAMOVIC, Apud, VIANA, 2012, p. 53)

No decorrer dos encontros de preparação corporal com a coreógrafa Nina, o trabalho das *figuras de branco* foi se transformando e minhas percepções e de Mariana Guerron em relação a este também. Percebemos que as possibilidades de exploração das *figuras de branco* haviam chegado ao fim, de modo que Mariana afastou-se deste processo, e eu resolvi lançar-me em uma investigação sozinha. Continuei tendo o auxílio de Nina através da orientação corporal com proposição de exercícios (baseados no sistema Laban de movimento, práticas de respiração, exercícios de pilates e yoga) para me auxiliarem na composição de partituras e ações a partir da relação sensível entre meu corpo e um tecido.

Durante o processo investigativo em sala de trabalho com as *figuras de branco*, criamos algumas imagens que se relacionavam com a gestação e com o parto. A temática do experimento inicial, *a ferida exposta em flor*, permaneceu de certa forma durante todo o processo, pois sempre discutímos sobre as possibilidades de transmutar as feridas da alma adquiridas ao longo da vida em material potente para criação.

Em alguns exercícios de composição das *figuras de branco* nos relacionamos com as roupas e as flores de plástico criando imagens em analogia à gestação: “(...) peguei uma saia no chão e coloquei flores dentro como se fossem um bebê. (...) ela começou a mexer na barriga como se estivesse gestando algo. (...) elas resolvem mostrar suas flores uma para outra e se abraçam, e jogam/entregam suas flores/criação para o mundo.”(Diário de Inquietações, 12/02/2014). No final deste processo, anotei algumas palavras em meu diário: nascimento, gestação, criação, início, troca, flores.

Em um outro dia de investigação em sala com as *figuras de branco*, a relação com as roupas despertou imagens relacionadas ao útero: “(...) trabalho de reconhecimento das roupas, uma suavidade ao tocar nos tecidos. O branco e o toque de um tecido me trouxe a sensação de aconchego, útero materno, paz quando se está seguro no lar, respiro, suspiro, respiro na cidade.” (Diário de Inquietações, 16/10/2014).

Ao retomar as anotações em meu diário para elaboração desta pesquisa, percebo que foi naquele momento que surgiram as primeiras ideias para elaboração da performance *À Deriva*. Minha relação com os figurinos foi se modificando, o meu foco já não estava mais na intenção

de compor *figuras*, mas na relação sensível entre meu corpo, os materiais e as imagens avivadas por esta interação. No início do processo de criação da performance, logo que Nina começou a propor alguns exercícios, percebi que não havia mais necessidade de trazer as roupas para criação e que seria mais interessante trabalhar com um tecido, para ser utilizado em correspondência ao útero.

Figura 25: Trabalho de experimentação e treinamento em sala com o auxílio da coreógrafa Ana Carolina Tannús (Nina) (2016).



Fonte: Acervo Pessoal. Fotos: Nina.

Neste mesmo período, voltei a praticar *ashtanga yoga*, numa frequência de quatro a cinco vezes por semana (prática iniciada em 2013 e que havia sido interrompida por seis meses por conta de uma lesão no ombro esquerdo). Com o restabelecimento desta prática busquei, a partir da respiração consciente aliada às posturas, conectar-me às minhas dores, aos meus bloqueios mentais e corporais para a criação da performance *À Deriva*. Durante a criação desta performance, diferentemente do trabalho com as *figuras de branco*, as posturas de *yoga* não foram apenas um treinamento anterior à criação, mas transformaram-se em partituras corporais,

pois a partir delas surgiram ações relacionadas à gestação e ao parto. Estas ações foram sendo trabalhadas com o auxílio de Nina, que propôs variações de qualidades de movimentos e relações entre corpo-tecido- espaço.

Durante a pesquisa corporal com Nina estabeleci uma relação sensível e orgânica entre meu corpo e o tecido-útero. Dentro dele fui movendo o meu corpo ao mesmo tempo em que revivia memórias de gozo e abuso, partindo da imagem de um tecido-útero-casa buscando fazer deste envoltório têxtil um território possível:

Um território se faz a partir de um conjunto de componentes –espaço, tempo, valores, comportamento, trabalho, relações humanas – envoltórios de várias naturezas que marcam uma “morada”, “um existir estabilizador e calmante no seio do caos.”(DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 116). Para que este espaço seja delimitado, é necessário que haja uma atividade de seleção de forças, uma marcação de terreno. O vestuário pode se apresentar como uma dessas linhas que delineiam um “lugar de expressão” como uma das costuras que amarram um território existencial. (MESQUITA, 2002, p. 121).

O contato com minhas dores físicas fizeram emergir memórias de situações de abuso vivenciadas durante minha adolescência. Descobri que muitas destas dores encontram suas maiores couraças na região pélvica e no quadril. Estas sensações foram me conectando com o meu feminino ferido, com o ser mulher em uma sociedade patriarcal e machista. Observei minhas dores em suas mais diversas camadas como um exercício diário, e busquei a partir deste olhar desenvolver movimentos dentro do tecido-útero que me propiciassem uma sensação de aconchego em contraposição a alguns movimentos mais agressivos que podem ser entendidos como uma reação aos abusos vivenciados, um impulso para transformar a dor em potência de vida e de criação.

Algumas notícias de assassinato de mulheres também serviram de estímulo para a composição da performance, principalmente a notícia do assassinato de duas jovens argentinas, Marina Menegazzo e Maria José Coni, que foram encontradas mortas em sacos de lixo, enquanto faziam uma viagem turística pelo Equador (no fim de fevereiro de 2016)<sup>24</sup>. A escolha pelo tecido-saco, ao mesmo tempo que faz uma analogia a esta forma violenta de tratar o corpo da mulher como carne-objeto, é também uma metáfora de um novo útero, em que busco criar a possibilidade de renascimento da força do feminino.

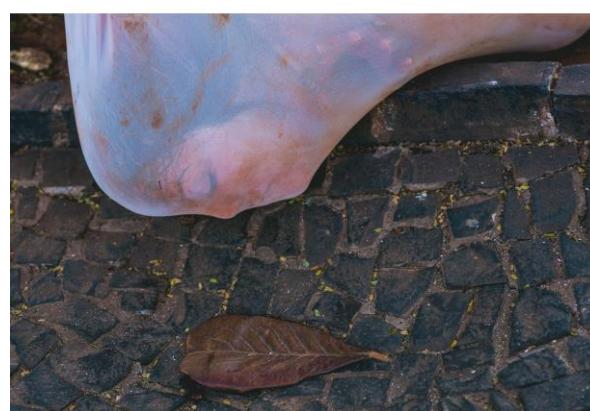
Depois de um pouco mais de seis meses de experimentos em sala, trabalhando a relação do meu corpo com um tecido, nasce a performance *À Deriva*, em que crio um tecido-útero com

---

<sup>24</sup> Informação disponível em: [http://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/02/internacional/1456911848\\_192026.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/02/internacional/1456911848_192026.html). Acesso em: 4 de janeiro de 2017, às 18:42 horas.

um tule de elastano de quinze metros de comprimento, uma espécie de território de resistência em meio ao caos da cidade. É desta forma que busco reviver, no dia da performance, as memórias corporais acionadas durante o processo de preparação psicofísica.

Figura 26 - Performance *À Deriva*



Fonte: Arquivo pessoal.

Foto: Moviola - Mídia Livre (Ana Carolina Moraes e Olívia Franco Carneiro).

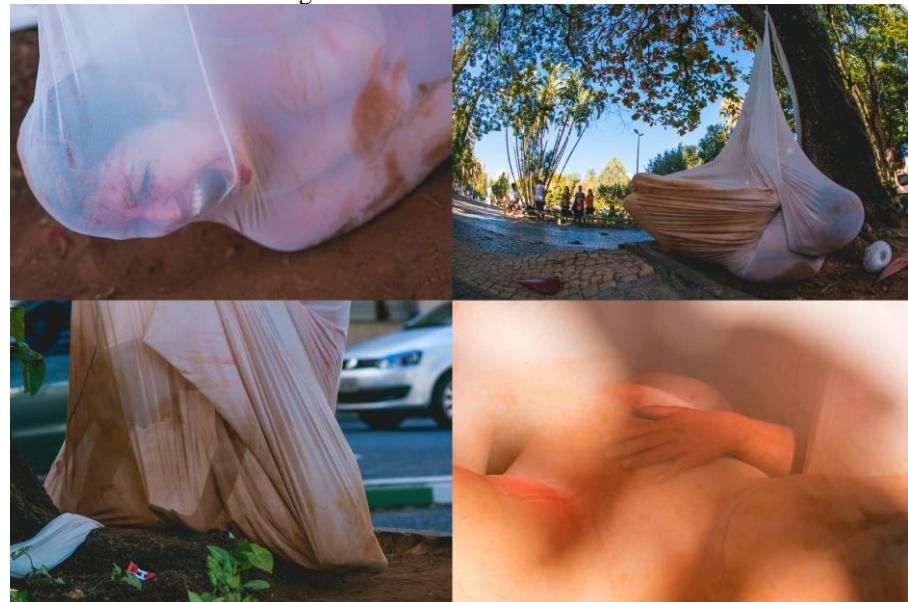
Figura 27 - Performance À Deriva



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Moviola – Mídia Livre (Ana Carolina Moraes e Olívia Franco Carneiro).

Apresentei a performance *À Deriva* no dia 05 de agosto de 2016, das 7h30 às 11h, na praça Ismene Mendes, localizada no centro da cidade de Uberlândia, durante a mostra Trans[ações], organizada pelo grupo Berros, à convite de minha orientadora de Mestrado e curadora do evento. Nesta performance, busquei dar visibilidade aos abusos cometidos contra a mulher em uma sociedade machista e patriarcal e, ao mesmo tempo, colocar-me resistente a esta realidade. Utilizo o tecido como metáfora ao útero feminino, ao útero da terra, e por isso escolhi amarrá-lo em uma árvore que me traz a sensação de aconchego da mãe-terra. Essa árvore está localizada em frente e em oposição a uma imagem que associo à opressão do feminino, ao patriarcado – a Igreja Católica – e ao movimento caótico da praça pública.

Figura 28 - Performance À Deriva



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Moviola – Mídia Livre (Ana Carolina Moraes e Olívia Franco Carneiro).

Figura 29: Performance À Deriva



Fonte: Arquivo pessoal  
Foto: Moviola – Mídia Livre (Ana Carolina Moraes e Olívia Franco Carneiro).

Mariana Guerron participou da performance por meio de interferências sonoras com o instrumento aborígena australiano *didgeridoo*. Este instrumento emite uma vibração sonora que

parece captar o som da terra em movimento, e que, nesta performance, utilizamos como uma associação ao som do útero da mãe terra, a um feminino sagrado, que acolhe, movimenta e traz à vida.

Convidei para fotografar a performance duas mulheres, Ana Carolina Moraes e Olívia Franco Carneiro, ambas da Moviola Mídia Livre, com o intuito de fazer com que as imagens fossem carregadas de força e potência para além de um registro do acontecimento, mas que transmitissem as afetações destas mulheres artistas e fotógrafas para com a performance, que trata de uma realidade que elas também vivenciam. Neste sentido, me reuni com elas alguns dias antes da performance para explicar a temática que seria abordada, e também propor a elas que trouxessem seus olhares artísticos, para que as imagens fossem também uma extensão da performance.

Figura 30: Performance *À Deriva*.



Fonte: Arquivo pessoal.

Foto: Moviola – Mídia Livre (Ana Carolina Moraes e Olívia Franco Carneiro).

Figura 31: Performance À Deriva



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Moviola – Mídia Livre (Ana Carolina Moraes e Olívia Franco Carneiro).

Ao me expor em praça pública, em um local cotidiano, tive a intenção de usar da vulnerabilidade do meu corpo para questionar a objetificação e opressão do corpo feminino em uma sociedade patriarcal, cristã e omissa aos crimes cometidos contra mulher. Ao colocar meu corpo em risco no contexto de um espaço público de grande trânsito da cidade, pretendi tornar evidentes os abusos sofridos diariamente pelas mulheres: maltratadas, retalhadas e jogadas mortas em sacos e latões de lixo. Através das palavras de Eleonora Fabião, expresso um pouco do que senti durante a performance em meio ao espaço urbano:

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial (...). (FABIÃO, 2009, p. 45).

Tendo como primeiro estímulo o desenvolvimento de uma pesquisa em que seja possível aliar as experiências de atriz e figurinista, encontro na linguagem da performance outras maneiras de pensar o meu corpo para além de minhas competências profissionais e

identificações sociais, reconhecendo-o como organismo vivo e potente para criação de novas maneiras de lidar com as realidades sociais estabelecidas.

Durante o Mestrado, cursei a disciplina *Performance e performatividade na cena contemporânea*, ministrada pela minha orientadora, e pude me aproximar de artistas mulheres que encontraram na performance uma forma de reivindicar outras possibilidades de existência em meio a uma sociedade machista: Coco Fusco, Eleonora Fabião, Fernanda Magalhães, Marina Abramovic, Ana Correa; fazendo de seus corpos territórios de resistência, desestabilizando e questionando padrões estabelecidos. Nesse sentido, ao voltar o olhar para o trabalho de outras mulheres artistas, vou reconhecendo em meu corpo marcas que querem gritar, e assim, buscando trazer à pele, a partir do reconhecimento destas camadas profundas, questões que me movem enquanto ser-performer-pesquisadora que se propõe a encontrar no *entre* um lugar de potência e expressão.

Na performance *À Deriva*, ao permanecer cerca de três hora e meia dentro do tecido-útero em meio a um espaço público, procuro também refletir sobre o tempo, tendo como base a observação do meu ritmo dentro do tecido-útero em relação e oposição ao ritmo acelerado da cidade, pautado pelo trânsito intenso de pessoas e veículos ao cumprir tarefas rotineiras.

O tempo é muito importante. O tempo, a consciência e a existência.[...] Para mim é muito importante introduzir o tempo na performance, pois o nosso tempo fica cada vez mais curto.[...] Abrir o espaço e ser só aquele momento do aqui agora, do nada, não há futuro e não há passado. Nesse sentido, você pode expandir a eternidade. (ABRAMOVIC Apud VIANA, 2012, p. 53).

A seguir, descrevo alguns procedimentos que realizei como preparação para performance ao longo da semana e no dia da ação, bem como algumas sensações e impressões vivenciadas durante sua realização. Estes relatos foram elaborados com base nas anotações de meu diário de processo de criação:

Na semana anterior a apresentação de *À Deriva*, fiz uma preparação com exercícios diários de *ashtanga yoga* e de respiração para fortalecer as emoções e o corpo, com intuito de ficar atenta e presente para o dia performance. Procurei vivenciar esta semana em um estado de alerta, de ampliação dos estados psicofísicos, com o corpo dilatado e aberto para perceber-me e aproveitando para abrir a percepção para os acasos que aparecem no dia a dia.

...

A preparação no dia da performance consistiu em acordar com mais de duas horas de antecedência, por volta das 5 horas da manhã, tomar um chá de limão e fazer alguns exercícios de yoga e respiração, focando-me na postura do guerreiro com intuito de trazer força e presença. Em seguida, preparei o que chamei de bebida plasmática, um suco de açaí, morango e amora, que levo dentro de um recipiente para armazenar soro, para tomar durante a performance.

...

Antes de sair de casa, pintei o corpo com uma mistura de pigmentos vermelho e marrom, e argilas em pó marrom e branco. Pintei o corpo como se tivesse indo para uma batalha, trazendo a imagem de uma mulher guerreira, pensando em ativar minhas forças femininas de criação.

...

A pintura corporal consistiu em evidenciar o que considero minhas zonas de prazer e potência: com cor vermelha, que simboliza nesta performance o sangue da vida, da menstruação, do parto, do útero, da placenta e também dos abusos sofridos pelas mulheres. Zonas que também são consideradas tabus. A pintura foi localizada da vagina até a nuca, e na parte de trás do corpo do ânus até a nuca. Utilizei minhas mãos como pincel.

...

Cheguei na praça Tubal Vilela um pouco antes das 7h30 da manhã acompanhada por Mariana Guerron. Logo na chegada amarrei o tecido na árvore escolhida, entrei no tecido e o costurei. Fiquei algum tempo em posição fetal, buscando primeiramente reconhecer aquele espaço.

...

Durante a performance, o único contato estabelecido com os transeuntes foi visual. As reações das pessoas foram diversas: algumas tocavam no tecido para conseguir me enxergar melhor; um rapaz jovem ao se aproximar do tecido-útero fez algumas observações sobre o meu corpo; um senhor idoso gritou comigo e falou que havia sido militar na época da ditadura e que ia mandar me prender; umas adolescentes riam e apontavam em minha direção; algumas pessoas me fotografaram com seus celulares; uma senhora falou que aquilo acontecia sempre com ela e que por isso sabia o que eu queria dizer; um homem queria me ajudar a sair do tecido. A estas interações, eu respondia apenas com contato visual, ou com alguma movimentação corporal.

...

O tecido-útero acabou rompendo antes do esperado: logo que entrei no tecido, (no bolsão que está costurado no meio dele) tenho como primeira ação costurar os locais de entrada, pelos quais eu havia previsto sair ao final da performance em alusão ao rompimento uterino. Porém, devido minha intensa movimentação durante a performance, o tecido acabou rasgando, deixando algumas partes de meu corpo expostas.

...

Aproveitei este tempo exposta para observar as diferentes sensações entre estar envolta por uma camada têxtil que me protege, deixando minha imagem mais difusa; e depois me sentir completamente em evidência, pois eu estava vestida apenas com uma malha totalmente colada em meu corpo. (Diário de Inquietações, 2016).

Por fim, acredito que *À Deriva* pode ser entendida como uma experiência propiciadora de múltiplos afetos entre corpo, tecido e árvore; corpo e praça; corpo e pessoas que passam; corpo e interferência sonora do *didgeridoo*; corpo e sons da cidade. No decorrer da performance, as partituras de ações criadas durante o processo de investigação corporal transformaram-se a partir destas relações. Neste sentido, o tecido-útero pode ser entendido também como um objeto gerador de sensações, tanto para mim que estava dentro dele, quanto para o público, que mesmo não se relacionando diretamente com este se deixa afetar de alguma forma.

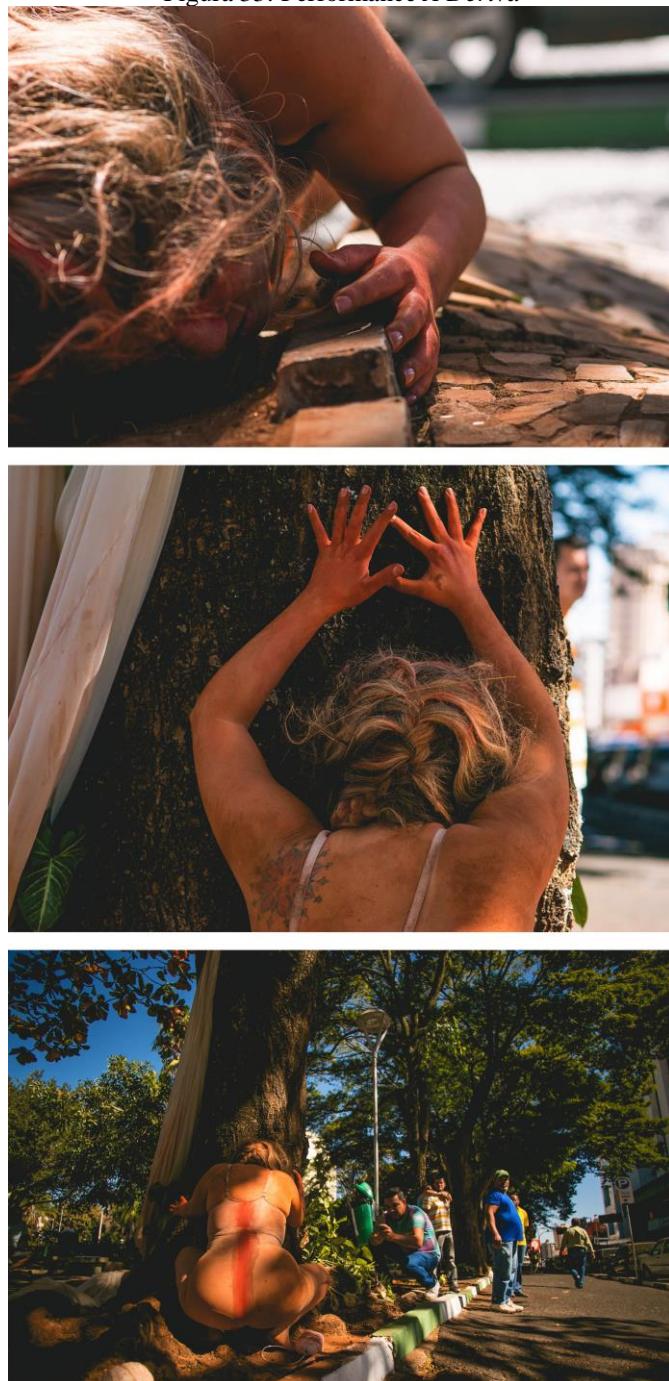
Durante a performance, quando o tecido-útero rompe, me sinto de fato nascendo em meio ao caos da cidade, como se o meu corpo fosse um corpo de bebê: frágil ao ser exposto a um ambiente antes não conhecido, mas cheio de potência: “(...) é a sensação de um nascimento verdadeiro” (CLARK, 1980, p.54), como observa Lygia Clark ao referir-se à sua obra *Túnel*, 1973, em que cria um dispositivo a partir de um tecido-túnel de 50 metros, em que, ao abrir fendas para o participante que esta dentro deste sair, busca proporcionar uma sensação de nascer novamente.

Figura 32: Performance *À Deriva*.



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Moviola – Mídia Livre (Ana Carolina Moraes e Olívia Franco Carneiro).

Figura 33: Performance À Deriva



Fonte: Arquivo pessoal.

Foto: Moviola – Mídia Livre (Ana Carolina Moraes e Olívia Franco Carneiro).

\*\*\*

Desde o princípio das *Nômades de Rua* busco me aprofundar em questões do que é ser mulher e artista no contexto da cidade, partindo da saída pelas ruas com as *performances vestíveis*, em que roupas usadas são transformadas em figurinos na composição de diferentes *figuras* femininas para habitar e interferir no espaço urbano. No decorrer destes processos

investigativos, percebi que as *figuras* femininas que criamos também podem ser entendidas como desdobramentos de nosso ser, como outras possibilidades de estar na cidade para além do “ser social” cotidiano. Os primeiros experimentos errantes em meio ao espaço urbano expandiram-se para a criação da *Casa Nômade*, que mesmo tendo um território fixo, com um endereço determinado, pode ser entendida na perspectiva nômade no sentido em que sua estrutura é flexível, aberta à interferências de outras pessoas que compartilharam conosco a experiência do encontro, e a partir destes potentes instantes criaram junto à nós uma pequena comunidade luminosa em meio à opacidade da cidade.

Por fim, fecho este capítulo com o exposto por Jacques a respeito do livro *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, de Georges Didi Huberman, que fala sobre a sobrevivência dos vaga-lumes mesmo diante dos holofotes do fascismo na Itália:

Didi-Huberman (2011) retoma de forma brilhante a questão dos pirilampos, da “dança dos vaga-lumes”, para mostrar que “esse momento de graça que resiste ao mundo do terror” é uma sobrevivência potente, apesar de extremamente fugaz e frágil. [...] Podemos relacionar a sobrevivência resistente dos lampejos errantes dos vaga-lumes à sobrevivência dos próprios errantes urbanos, através de suas narrativas errantes, que resistem aos projetores do espetáculo, e afirmar, em coro com Didi-Huberman: “Devemos, portanto [...] nos tornar vaga-lumes e, assim, formar novamente a comunidade do desejo, a comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em dizer o não da luz que nos ofusca.”(JACQUES, 2012, p. 22).

No capítulo seguinte, *Corpos Vestíveis*, proponho algumas reflexões acerca da relação entre corpo-vestimenta-nudez-comunidade, com o intuito de trazer alguns questionamentos que dialogam tanto com os conceitos trabalhados no processo criativo das *Nômades de Rua*, quanto com minha prática como figurinista-atriz-performer dentro e fora do contexto da universidade.

### 3. Corpos Vestíveis

Na pós-modernidade os teóricos contemporâneos se empenham em caminhos variados que optam pelos hinos aos avatares naturalistas, por versões neo-iluministas de determinismo corporal, via novas tecnologias, por movimentos libertários do corpo, seja como organismo (linha nietzchiana), seja como campos de forças (Deleuze). Opções pelo corpo hedonista e narcísico no contexto da cultura do consumo (Lipovetsky), delação das estratégias de controle nas suas mais diversas formas com propostas de micropolíticas defensivas (Foucault), reflexões sobre o corpo do consumo como estilo de vida e cidadania (Featherstone, Canclini), versões das novas apropriações do corpo alienado no consumo (Eagleton) ou tiradas apocalípticas sobre o fim da corporeidade na simulação total (Baudrillard). (VILLAÇA, 2007, p. 117).

Quando me proponho a falar do corpo, várias perguntas se impõem: De que corpo eu estou falando? Em qual lugar este corpo está inserido? É o corpo que dança? Que goza? É o corpo mutilado, plastificado, manipulado, estereotipado? É o corpo imagem? O corpo carne? O corpo que se adequa ou que transgride? O corpo do yoga, da musculação, da dieta? Como falar do corpo na contemporaneidade, sem pensar nas múltiplas imagens que o corpo pode assumir? É Facebook, Instagram, Tinder... São tantas possibilidades de apresentação/representação do corpo, e há também muitos filósofos, sociólogos, pesquisadores da Arte, da Moda, da Psicologia que se detêm sobre o estudo do corpo na contemporaneidade. Por isso, é importante que se esclareça que os pontos de vista aqui apresentados são apenas uma abordagem dentre muitas a respeito do corpo e da vestimenta.

Sendo o objetivo principal desta pesquisa o compartilhamento de uma prática e os possíveis diálogos que esta partilha poderá suscitar, os questionamentos aqui levantados a respeito do corpo e da vestimenta devem ser entendidos como um subsídio para melhor compreensão do processo criativo das *Nômades de Rua*, aproximando o leitor de alguns dos conceitos que me instigam a pensar sobre as possibilidades de ser figurinista – atriz – performer na atual conjuntura das Artes Cênicas.

Com este intuito, no subcapítulo que leva como título *O Vestir-se*, apresento alguns pontos de vista de estudiosos de diferentes áreas que propõem um debate acerca do corpo em relação com a vestimenta. O enfoque dado ao vestuário, e consequentemente à moda, será no intuito de suscitar pensamento a respeito das relações entre ser-vestimenta-sociedade, pois é a partir da relação com o meio social da cidade que as *performances vestíveis* das *Nômades de Rua* aconteceram. Interessa-me a partir do aqui exposto pensar o vestir-se para além dos modismos ou tendências, mas como uma materialidade que revela ou esconde o ser em sociedade, na busca por “(...) refletir sobre o vestuário num quadro de normas e transgressões,

tradições e inovações que fazem parte e complementam a dinâmica dos gestos na vida social.” (VILLAÇA, 2007, p.143).

Por fim, apresento minha experiência na performance *58 Indícios Sobre o Corpo*, com intuito de trazer reflexões a respeito do corpo vestido, corpo nu em cena e em sociedade. A partir do relato desta minha vivência levantar questionamentos a cerca das possibilidades de se criar uma *communitas espontânea* a partir do encontro entre seres em um processo criativo e artístico.

### 3.1 O vestir-se

Assim, nus sem o saber, os animais não estariam, em verdade nus. Eles não estariam nus porque eles não são nus. Em princípio, excetuando-se o homem, nenhum animal jamais imaginou se vestir. O vestuário seria o próprio do homem, um dos “próprios do homem”. O “vestir-se” seria inseparável de todas as outras figuras do “próprio homem”, mesmo que se fale menos disso do que da palavra ou razão, do *logos*, da história, do rir, do luto, da sepultura, do dom, etc. (DERRIDA, 2002, p.17).

Somos constituídos de camadas. Desde os órgãos internos até a pele, somos compostos de sobreposições de tecidos em constante processo de renovação, de vida e morte. Assim acontece também em nossas vivências, em que memórias, subjetividades e emoções são tecidas, retalhadas e reconstituídas formando aquilo que somos: corpos imprecisos, moldáveis ao/na tempo. As roupas que escolhemos vestir, assim como nossa casa, carro e demais objetos que ornamos e/ou que se relacionam diretamente com nosso corpo, também constituem camadas daquilo que somos, queremos, representamos, pretendemos ou acreditamos ser dentro do contexto social no qual estamos inseridos. A forma que nos apresentamos socialmente não deriva apenas de uma escolha racional, mas está carregada de gostos e crenças que fazem parte do lugar que viemos e vivemos, assim como de nossas memórias vividas e imaginadas, classe social e outras tantas camadas constitutivas do sujeito. Maria Rita Kehl nos fala do corpo e de suas extensões:

Um corpo é um corpo e seu automóvel, um corpo e suas roupas, um corpo e seus remédios. E o Outro, e os outros que os rodeiam vivos ou mortos (...) Um corpo inclui o sentido e o sem sentido da vida e a dura noção da morte, que o acompanha desde a origem até o final certeiro. (KEHL Apud VILLAÇA, 2007, p.56).

Merleau Ponty também propõe uma reflexão acerca das relações entre sujeito e objeto e afirma que “(...) o homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele” (PONTY, 2004, p.24). Ele nos chama a atenção para o sensível contido nos objetos, à medida que estes

não podem ser vistos como neutros, pois simbolizam, despertam diferentes condutas e reações no sujeito que com ele interage. Para exemplificar seu pensamento ele nos fala da experiência de decorar um apartamento: da escolha do tapete ao papel de parede, cada cor “(...) configura uma atmosfera moral” (Idem, p. 20), interferindo negativa ou positivamente no indivíduo. Provocada pela exposição de Ponty, exponho brevemente uma vivência que tive com os objetos quando me mudei para Uberlândia e que me despertou para o sensível contido nestes.

Pelo fato de ter que fazer a mudança de Porto Alegre para Uberlândia com uma certa urgência, em um primeiro momento trouxe comigo apenas vestimentas e acessórios de uso pessoal. Ao instalar-me em meu novo apartamento, tive a sensação de um vazio imenso e percebi que era propiciado não só pela distância afetiva das pessoas que amo, mas também pela falta de alguns objetos que estavam atrelados às memórias de bons momentos vividos. Assim, em cada oportunidade que tinha de retornar ao apartamento que vivi em Porto Alegre, resgatava algum objeto de importância afetiva, e aos poucos o apartamento de Uberlândia foi me propiciando um maior aconchego, que me ajudou a enfrentar a falta das pessoas, pois em muitos dos objetos havia a lembrança de momentos compartilhados com os que amo. Neste momento, entendi verdadeiramente o valor afetivo dos objetos. Complemento esta experiência com outra observação de Ponty:

É assim uma tendência bastante geral reconhecermos entre o homem e as coisas não mais essa relação de distância e de dominação que existe entre o espírito soberano e o pedaço de cera na célebre análise de Descartes, mas uma relação menos clara, uma proximidade vertiginosa que nos impede de nos apreendermos como um espírito puro separado das coisas, ou de definir as coisas como puro objetos sem nenhum atributo humano. (PONTY, 2004 p. 27).

Nesta linha de pensamento, Nízia Villaça, em *A edição do corpo: tecno ciência, artes e moda*, nos instiga a pensar o corpo como constituinte de um subsistema cultural, por meio do qual o indivíduo interage com as coisas do mundo e com o outro, “(...) sujeito e objeto; suporte do eu, mas também do outro; encarnação e também representação; carne e imagem.”. (VILLAÇA, 2007, p. 56). Sendo a vestimenta o objeto, o outro mais próximo ao corpo, seria exagero dizer que ela acaba por interferir na maneira com que os indivíduos se relacionam entre si? Para Flávio de Carvalho “(...) é a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e seu corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem.” (CARVALHO, 2010, p.16).

Marcado pelo social, o homem é coberto de signos desde seu nascimento. Este corpo simbólico, molda-se no decorrer da vida, adequando-se ou transgredindo padrões estabelecidos pelo meio ao qual está inserido. Segundo o filósofo Jean Luc Nancy:

A cena de corpos vestidos ou providos de marcas significantes forma o que chamamos de sociedade. Assim entendida, a sociedade não deve ser especificada como o conjunto de relações “na exterioridade”, para falar como Hegel, e nem como a composição de interesses e forças individuais. Ela deve ser entendida, ao contrário, como regime primeiro e original da condição humana, ou seja, como regime de uma simbolicidade geral. Por “simbolicidade” deve-se entender a capacidade de comunicar outra coisa do que uma indicação ou uma informação, ou seja, a capacidade de comunicar inicialmente a troca ou a partilha da própria comunicação. (NANCY, 2015, p. 14).

Assim, pode-se entender que grande parte das interações sociais acontece a partir de corpos vestidos, e, portanto, também de corpos investidos de significado: corpos que se relacionam, se aproximam e se distanciam, reconhecendo-se em um primeiro momento, a partir da aparência. Entendo a aparência como:

(...) o encontro de um corpo com os elementos que o vestem e adornam, assim como roupas, acessórios, maquiagens e penteados. Ou seja, é o resultado da manipulação de dispositivos materiais orquestrados na superfície corporal que interagem entre si, ao mesmo tempo que se relacionam com o corpo que os escolhe. Essas relações produzem camadas de sentidos que transitam entre o corpo e o mundo. (MESQUITA, 2008, p. 56).

Jean Luc Nancy entende as vestimentas como um dos significantes do/no ser humano, que juntamente com outros significantes próprios do indivíduo, participam da cena social, que segundo ele pode ser entendida como a cena do simbólico: “Nesta cena, tudo simboliza, tanto os alimentos como os instrumentos, as construções como as vestimentas, e mesmo os sentimentos, os consentimentos e emparelhamentos que poderiam parecer retraídos na intimidade.” (NANCY, 2015, p.15). No livro *Corpo, Fora* (2015) Nancy nos instiga a pensar a nudez como o mais íntimo do ser, pois se a vestimenta é o significante mais próximo ao seu corpo, ao ficarmos nus estaríamos despindo bem mais do que só a roupa, mas tudo que está atrelado a ela:

(...) o corpo nu se retira da relação. Indica a mim mesmo e ao outro como estranho a toda ordem homogênea. Quando duas pessoas se desnudam, elas se colocam primeiramente num estado de não mais se comunicarem. Elas não dispõem mais de signos - por vezes nem mesmo de palavras – revelando (ou a elas se revela) que seus corpos não são mais signos e nem tampouco portadores de signos. (NANCY, 2015, p. 16).

A respeito do corpo nu Flávio de Carvalho coloca:

O homem nu não teria a capacidade de ousar que tem o homem vestido; protegido e retocado pelo trajo. Seria o mesmo o homem que entrar em batalha totalmente exposto e sem defesa de seus pontos vulneráveis. O trajo é um projeto e uma demonstração de inteligência do homem, criado para reforçar seus pontos anfílicos e físicos vulneráveis. A fantasia e a imaginação é aquilo que o homem tem de mais precioso porque representa não somente os seus anseios mais profundos mas também mostra alguma coisa dos limites da capacidade emotiva e cerebral ou da falta de limites. (CARVALHO, 2010, p. 21).

No decorrer do mestrado, tive minha única experiência com a nudez em cena, ou de acordo com a visão de Carvalho, pela primeira vez me coloquei totalmente desabrigada do “envoltório psíquico” que é a vestimenta. Esta experiência proporcionou entender na prática, portanto no corpo, a relação entre vestimenta-indivíduo no contexto social.

Flávio de Carvalho, em um de seus ensaios sobre a vestimenta, intitulado: *As barbatanas da baleia e da alegria – O valor do corpo*, defende que ao escolhermos o que vestir estamos também escolhendo aquilo que queremos apresentar à sociedade. Evidenciando algumas partes do corpo e ocultando outras acabamos por fazer uma edição daquilo que mais nos interessa mostrar:

O valor do corpo é preponderante em todas as épocas, desde que admitimos como premissa que o traje e o enfeite adotados são para recuperar as partes do corpo depreciadas e aumentar, pelo seu uso, a importância do corpo e consequentemente da personalidade. A indumentária consegue dar muito àqueles que pouco têm em qualidades e, assim fazendo, ela age como um fator de nivelamento de personalidades. (CARVALHO, 2010, p. 25).

Se os seres humanos necessitam da vestimenta para viverem em sociedade, como se dariam as relações em uma comunidade nua?

### 3.2 Comunidade Nua

O corpo nu está, assim, bem longe de representar qualquer coisa como a natureza, ou uma natureza ou ainda um natural. Ele mostra bem mais que por de trás da cultura - se por cultura se entende o conjunto das formas, figuras e funções da cena social – não há natureza. Não há um outro jogo de remissões mútuas de seres, que seria o jogo simples, imediato e autorregulador. Há, ao contrário, suspense e suspensão de troca, uma síncope do simbólico e uma efração do heterogêneo no homogêneo. (NANCY, 2015, p.16).

Organizado pelo Coletivo Teatro da Margem – CTM (Uberlândia), o processo criativo em residência artística<sup>25</sup> com Emilio Garcia Wehbi: *58 Indícios sobre o corpo [versão Brasil]*, se constituiu em um desdobramento da ação homônima criada pelo artista em Buenos Aires, Argentina, em 2014, concebida a partir do texto homônimo do filósofo Jean-Luc Nancy. Nesta performance, 58 performers compartilham um mesmo espaço após despojar-se de suas vestimentas, formando assim uma comunidade nua.

A proposta de trazer esta ação para o Brasil constituiu-se em lançar um olhar sobre as dimensões estéticas, políticas e subjetivas na percepção de corporeidades brasileiras<sup>26</sup>. A imersão aconteceu do dia 01 a 08 de outubro de 2016, tendo como locais de trabalho a sede do CTM e a sala de Encenação do Curso de Teatro da Universidade de Uberlândia (UFU), onde apresentamos a performance *58 Indícios* nos dois últimos dias do processo.

Ficar nua nunca foi algo tranquilo para mim, nem mesmo sozinha sentia-me completamente confortável com minha nudez. Como atriz até cogitava a possibilidade de desnudar-me em algum trabalho artístico, mas pensava que se acontecesse deveria ser algo visceral, concebido a partir de meus anseios, um trabalho autoral. Por que então oferecer meu corpo nu em um ritual artístico elaborado por um outro, um homem, estranho, estrangeiro? A ideia de ficar nua em um trabalho artístico, do qual não participei da concepção, compartilhando por dias um espaço relativamente pequeno com mais 57 pessoas nuas, algumas totalmente desconhecidas, outras que fazem parte do meu cotidiano na universidade, me gerou muitas dúvidas. O único contato que havia tido com o trabalho de Emilio até aquele momento era pelas vias impessoais da internet. Através do acesso ao seu site, pude ver textos e fotos da performance *58 Indícios sobre o corpo* na Argentina, e ainda que reconhecesse muita potência nas imagens e na sinopse sobre a performance, os questionamentos perduraram até o primeiro dia da residência.

O corpo da mulher ainda é muito apresentado/representado pelo olhar do masculino dominante: um corpo objetificado, padronizado, uma imagem criada para dar prazer ao homem; como não desconfiar de um trabalho que tem um homem como proposito? Aos olhos dos que não vivem esta realidade, tais colocações e dúvidas podem parecer exageradas, mas não é incomum homens artistas que desrespeitam o corpo feminino. Mesmo acreditando ser um

<sup>25</sup>A proposição para participar desta residência veio por meio do professor Dr. Narciso Telles – que é também um dos fundadores do Coletivo Teatro da Margem - para os estudantes de mestrado Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – Mestrado, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) durante a disciplina *Tópicos Especiais em Crítica e Cultura: Perspectivas emergentes para a construção do conhecimento nas artes da cena: epistemologias e ecologias de saberes em trânsito*.

<sup>26</sup> Disponível em <http://cteatrom.blogspot.com.br/>. Acesso em: 13/11/2016.

trabalho que preza pela multiplicidade de corpos, homens, mulheres de todas idades e biótipos, não posso negar que a desconfiança e incerteza quanto participar ou não da imersão permaneceram até conhecer pessoalmente Emilio e escutar sua proposta ao vivo no primeiro dia da imersão.

A imersão foi composta por uma diversidade de corpos. Participaram do processo professores da graduação e pós graduação da UFU, estudantes da graduação e da pós graduação da mesma instituição e de outras instituições do Brasil, artistas e pesquisadores da Argentina e da Colômbia, formando, assim, um corpo heterogêneo de pessoas de algumas regiões do Brasil e da América Latina, de diferentes idades, múltiplas percepções e vivências do/sobre o corpo.

Formada esta pequena comunidade iniciamos a experiência a partir da apresentação do artista Emilio Garcia Wehbi sobre o trabalho e alguns conceitos que regem sua criação. Dentre estes, Emilio apresentou-nos o conceito de *Communitas*, que segundo seu ponto de vista fundamenta-se na ideia de “indivíduos que reconhecem sua igualdade na diferença, por um dever ético para com eles mesmos, e consequentemente, por oposição a comunidade apresentada, obediente e devedora de um contrato real ou tácito alguma vez combinado”. (LEZANO; WEHBI, 2015, p.11).

Acreditei na proposta de Emilio, pois considero importante trazer à tona, através da arte, questões que passam pelo reconhecimento do corpo em sua diversidade. Em uma sociedade em que cada vez mais conhecemos o corpo do outro por meio de imagens editadas, trazer o corpo carne, disforme, imperfeito, corpos em presença e em relação, é abrir possibilidades para se pensar/vivenciar o corpo para além do “corpo belo instituído” pela grande indústria do *fashion*, do *fitness*, da plástica, do botox, das redes sociais, etc. Nizia Villaça nos fala deste corpo comunicativo nas artes:

[...] a propósito do corpo nas suas articulações com as categorias do desejo, do controle, do conhecimento de si e do conhecimento do outro, pensamos que as narrativas corporais nas artes de um modo geral caminham na busca do que poderia chamar de corpo comunicativo. Diferentemente de corpos nos quais a dominância é de tipo narcísico, de tipo dominador ou dominado, o corpo comunicativo é aquele que se deixar abrir ao outro e a si mesmo, aquele em que as diferenças não são razões de estranhamento e separação, mas propiciadoras de novos encontros. (VILLAÇA, 2007, p. 121).

Com a vontade de experimentar a nudez junto a outros corpos nus, tomei a decisão de participar desta comunidade. Desde o princípio pensava que ficaríamos pelados durante todos os dias da residência e assim como eu, grande parte dos colegas participantes também tinham a expectativa de vivenciar a nudez durante estes oito dias de residência de imersão. Já na

chegada, grande parte das conversas eram em relação a convivermos este tempo nus, e sobre os receios, curiosidades e expectativas que esta situação gerava em cada um.

Quebrando esta expectativa, já no primeiro dia da imersão, uma das primeiras falas do Emilio ao grupo foi com intuito de informar que ficaríamos nus apenas no dia da performance, para que, segundo ele, tivéssemos que lidar com a surpresa da nudez uns dos outros, e da nossa própria nudez frente aos outros, experimentando, assim, a sensação de vulnerabilidade pela impossibilidade de criar artifícios através do ensaio prévio do nu. Emilio sugeriu que pensássemos na apresentação de nossos corpos ao público, aos colegas de cena e a nós mesmos como uma oferenda, na intenção de comunicar: “Eu estou aqui, este é meu corpo e eu os ofereço como ele é, com todas as nuances de afeto e afetamentos propiciados pela vivacidade da incerteza deste instante em que me dispo”<sup>27</sup>.

Durante a imersão, Emilio nos apresentou como seria a configuração do espaço da performance: um quadrado delimitado por demarcações no chão, onde ficavam localizados quatro microfones em meio à cada linha deste e em cada ponta do quadrado localizavam-se bacias com argila dentro. As ações que deveriam ser executadas durante a performance consistiam nos seguinte passos: os performers entram um a um em cena, caminham até o centro de uma das linhas delimitadas, despejam-se das roupas no tempo de uma música (que se repete a cada entrada de um novo performer), dirigirem-se ao microfone que está a sua frente e dizem o texto correspondente ao seu indício, cujo número está gravado com tinta vermelha em suas costas. Após falar seu texto, o performer pega suas vestimentas e coloca em volta do quadrado delimitado da cena e, em seguida, passa em seu corpo a argila, evidenciando com este material orgânico a sua cicatriz: “(...) indicios de um passado vivido, incógnito e as vezes cruel” (LEZANO; WEHBI, 2015, p. 70). A partir daí, o performer junta-se com os demais performers presentes no espaço e em um processo individual, porém afetado pelos outros, dança os prazeres e as dores da cicatriz evidenciada com o barro:

Las cicatrices - tanto las externas o visibles como las internas, las que raspan el espíritu y se ocultan – representa un asomo de la vida passada pero también una promesa de la futura, porque parecen decir: “Me estrellé, pero heme aquí, sigo vivo.” ( LEZANO; WEHBI, 2015, p. 73).

Com esta ideia de que somos constituídos por marcas que contam nossas histórias de vida, indícios da nossa sobrevivência e resistência ao tempo, Emilio sugeriu um exercício em

---

<sup>27</sup>Anotações minhas com base no exposto por Emilia Wehbi durante a residência para performance 58 Indícios sobre o corpo.

que cada participante deveria desenvolver uma pequena partitura corporal a partir do reconhecimento desta cicatriz, desta diferença. Para isto, ele pediu que pensássemos esta dança como um exercício de presença e contato consigo, em um movimento de abertura para os estímulos sensórios de nosso próprio corpo e do entorno, sem a intenção de representação de alguma emoção ou exteriorização de sensibilidades. A partir desta dança solitária das cicatrizes, Emilio foi propondo que observássemos uns aos outros, que abrissemos nossa percepção para o compartilhar, deixando-nos afetar pela dança das cicatrizes dos outros corpos, suas respirações, seus indícios, suas diferenças. Em seguida, o artista solicitou que nos dispuséssemos em círculo onde, um a um, apresentou sua dança da cicatriz enquanto os demais observaram.

Durante todo o trabalho de imersão, o artista solicitou que ficássemos apenas de roupas íntimas para que enxergássemos melhor os corpos uns dos outros. O que foi interessante é que, observando ao longo do processo os demais participantes vestidos apenas com suas roupas de baixo, e depois vivenciando a nudez ao lado deles, senti como se estas roupas revelassem mais aspectos de seus desejos ocultos do que quando estávamos nus. Seriam estas lingeries, estes pequenos pedaços de pano sob o corpo, estes fragmentos têxteis, os últimos resquícios de uma *simbolicidade* prestes a se dissolver a parti do desnudamento de nossos corpos no dia da performance?

Não se deve entender a cena de corpos vestidos somente como aquela de corpos revestidos com o que chamamos de “vestimentas”. Em certas culturas, um fiapinho na altura dos rins, uma tatuagem, ornamentos diversos podem ser suficientes para marcar uma situação social, mesmo que em certos casos essa situação não se distinga visivelmente de uma situação de retraimento na intimidade. (NANCY, 2015, p. 14).

Fio dental, calcinha rendada, calcinha lisa, preta, bege ou vermelha, sutiãs de bojo, sem bojo, rendados, top esportivo, cueca preta, cueca cor da pele, cueca vermelha com estampas de coração, cueca com marcas famosas estampadas na bunda. A diversidade de tipos de roupas de baixo se revelou como um arsenal pertencente aos domínios da fantasia, despertando-me associações ambíguas e curiosas sobre os demais participantes, principalmente em relação àqueles com quem convivo diariamente.

A apreciação silenciosa dos corpos seminus de meus colegas suscitou-me algumas indagações quanto à forma que escolhemos vestir nosso corpo. Até mesmo àquela última camada que seria a roupa íntima é também fruto de uma escolha, consciente ou inconsciente. Esta observação me permitiu analisar algumas de minhas escolhas: ao decidir qual sutiã usar, sempre procuro algum que levante os meus seios, que os valorizem, com aros e bojos, que não

são muito confortáveis, porém o desconforto físico é compensado pelo conforto psicológico de estar com “os seios em pé”; quanto às calcinhas, privilegia as sem costura, pois além de confortáveis deixam o mínimo de marcas.

Ao refletir sobre minhas escolhas rotineiras retorno ao pensamento de Carvalho e concordo com ele: a vestimenta é capaz de compensar as inferioridades do sujeito, possibilita também “(...) reestabelecer o equilíbrio do indivíduo” (CARVALHO, 2010, p. 29). Reconhecer isto é também perceber os artifícios que crio para conviver em sociedade, é entender no corpo, por meio da vivência de uma performance, que os processos que envolvem o vestir compõem uma rede complexa de significados:

Vestir-se é adquirir fisicamente outra forma que não a do corpo anatômico, significa transfigurar este corpo, acrescentar objetos a ele com a única intenção de dar-lhe uma aparência. A existência da roupa e suas formas satisfazem as necessidades naturais e culturais, tais como proteção e defesa do calor e do frio e pode conferir identidade e diferença social. Seus efeitos são infinitos e graduam simbolicamente um sujeito em relação a outro enquanto produzem uma esfera de significado em torno de cada um. (CORTINHAS, 2010, p. 70).

A partir destes momentos de reflexão durante a imersão identifiquei o que posso considerar minha cicatriz de vida: que começa na vagina e estende-se até os peitos. Quando a elegi, não percebi que estava evidenciando o mesmo local que havia dado destaque na performance *À Deriva*, em que pintei estas mesmas partes de vermelho, como simbologia ao útero da mulher, que para gerar a vida, sangra. Apresentei esta performance em torno de dois meses antes dos 58 *Indícios*, e por isso as sensações desta vivência ainda reverberavam no meu corpo. Estas cicatrizes são muito latentes em mim, porque evidenciam toda a dor e todo o prazer de ser mulher, são lugares constantemente avaliados por mim: desde os peitos que gostaria que fossem mais levantados, até a barriga que poderia ser mais torneada; são lugares sagrados, mas também violados: a vagina que me permite ter orgasmos, mas que dado o contexto patriarcal no qual estou inserida, já me trouxe muita dor, ao subjugar meu prazer em favor do prazer do homem.

No dia da performance, depois de todas estas sensações vivenciadas na imersão, finalmente a nudez se fez, muitas das minhas inseguranças em relação ao meu corpo e expectativas em relação aos corpos de meus parceiros de trabalho se diluíram e deram lugar a uma sensação de potência e respeito ao corpo em sua diferença.

Figura 34- Performance 58 Indícios sobre o corpo/ versão Brasil (2016).



Disponível em:<http://emiliogarcia.weebly.com/archivo/58-indicios-sobre-el-cuerpo-version-brasil-2/>. Acesso em: 13/07/2018

Em meio à dança de minhas cicatrizes, por muitas vezes, a plateia vestida desaparecia. Evidente que, por vezes, um olhar de fora fazia com que as cicatrizes voltassem a latejar, mas acredito que é bem aí que está a potência deste trabalho: deixar transbordar estes incômodos, assumir estas zonas de conflito. Ao nos colocarmos nus junto a outros corpos nus, deixar visíveis as marcas, as cicatrizes, as imperfeições, os descontentamentos, os gozos e os delírios, em uma dança que valoriza a fissura de crenças, valores e conceitos pré-estabelecidos, tornando evidente a união na diferença. Esta vivência fortaleceu em mim a crença de que este lugar de tensionamento é fundamental para desconstrução de padrões impostos e na liberação dos padrões de uma forma ideal de corpo:

Referimos al morfo que no acepta la diferencia, que es vulgar, excluyente y siervo de los cánones dominantes. Señalamos al cuerpo-morfo que siente orgulloso de tener valor de mercado y cuyos propios portadores se entretienen traduciendo su mismo cuerpo a valores en moneda regular o equivalentes a ciertos bienes suntuarios. El cuerpo de la communitas se sabe invaluable, es liberado, libertario, liberal, neo liberado o neo libertario. El cuerpo de este morfo es siempre solo neoliberal.(LEZANO; WEHBI, 2015, p. 13).

Com o reconhecimento destas ranhuras no meu corpo, vejo esta performance como uma possibilidade de dançar os conflitos, como um lugar possível de liberação, de colocar estas tensões à mostra, um convite aos participantes e à plateia a transformarem-se em testemunhas ativas da ação de uma “(...) experiência compartilhada, e não comunicada, processo e não produto, manifestação e não significação, impulso de energia e não informação” (WEHBI, 2016, p. 95). Constitui-se através desta experiência uma obra que se constrói no *entre*, nos abismos subjetivos entre eu e o outro, entre participantes e espectadores, entre comunidade nua e comunidade vestida.

Para finalizar, é interessante relatar que o fechamento da performance se deu com os performers recolhendo as roupas localizadas em volta ao quadrado, as colocando no centro da cena e logo após retirando-se um a um em fila do espaço onde ocorreu a performance. Este lugar, antes ocupado pela vivacidade dos corpos nus em êxtase, dá lugar para as roupas que recebem uma iluminação focal. Associo aquelas roupas empilhadas à fogueira de um ritual xamânico, em que o fogo é o elemento que ajuda na diluição dos apegos, trazendo assim transformação. Ao deixar minhas vestimentas naquela fogueira simbólica muitas das crenças do que entendo como sendo minha imagem social foram queimadas, fortalecendo minha convicção de que a performance permite que passemos por rituais de transformação que reverberam muito além da arte, e são levados para vida de quem a vivencia.

\*\*\*

Neste capítulo busquei apresentar algumas reflexões a respeito do vestir-se e do despir-se em sociedade e seus desdobramentos no espaço cênico através do relato de minha experiência na performance *58 Indícios sobre o corpo*. Mesmo que o aqui exposto não faça diretamente parte do processo criativo das *Nômades de Rua*, considero pertinente trazê-lo nesta pesquisa, pois percebo entrelaçamentos entre estas experiências.

As experiências compartilhadas durante o processo de criação das *performances vestíveis* das *Nômades de Rua*, em meio à cidade de Uberlândia, fortaleceram os laços de amizade entre eu e Mariana Guerron. De uma relação que nasceu da vontade em comum por investigar possibilidades de criação a partir das relações entre figurino, cidade e corpo, estabeleceu-se uma complexa rede de afetos entre duas mulheres em relação com diferentes espaços da cidade: as praças, as feiras, as pessoas, os brechós, as cachoeiras, a universidade. Neste sentido, é possível dizer que foi por meio destes afetos compartilhados que a *Casa Nômade - Espaço de Arte e Vivência* foi criada, e aos poucos foi se estabelecendo uma pequena

*communitas* desejante, pulsante em arte e vida. Assim como na *communitas* proposta por Emilio Wehbi, buscamos a partir do encontro nos reconhecer em meio às diferenças. Em relação às redes de afetos que vão se tecendo pelas afinidades criadas, cabe aqui expor que Bia Pantaleão e Mariana Guerron também participaram da residência dos 58 *Indícios* e que a festa final com os participantes foi em nossa *Casa Nômade*, o que fortalece a minha percepção de que os entrecruzamentos entre arte e vida são infindáveis, fronteiriços, liminares:

Percebo o liminar como um tecido de constituição metafórica: situação ambígua, fronteiriça, onde se condensam fragmentos de mundos, moribunda e relacional com uma temporalidade medida pelo acontecimento produzido, vinculada às circunstâncias do entorno. Como estado metafórico, o liminar propicia situações imprevisíveis, intersticiais e precárias [...] Ao me propor a observar a liminaridade nas práticas cênicas – que implicam numa ampla participação -, propiciadoras de *happenings* cidadãos, desejo enfatizar os aspectos sociais da liminaridade. Ao gerar *communitas*, a liminaridade é também uma esfera de convívio, de ‘vivência como experiência direta’. (CABALLERO, 2016, p. 56-57).

## Considerações Finais

Para onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também para lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem, tu não te moves de ti. (HILST, 2004)

Nesta pesquisa, ao compartilhar quatro anos de experimentos, pesquisas e vivências nas *Nômade de Rua*, busquei apresentar alguns dos procedimentos e conceitos aplicados durante seus processos de criação. Ao retornar ao meu diário de trabalho, às fotos das *performances vestíveis* e das vivências na *Casa Nômade*, revivo algumas das sensações e emoções que estas experiências de inter-relações entre corpo, figurino e cidade me proporcionaram.

No decorrer da escrita deste trabalho, fui aos poucos percebendo que voltar o olhar para minha prática artística é também virar o espelho em minha direção, é me colocar enquanto sujeito e objeto de minha própria pesquisa, é escavar os processos subjetivos que envolvem a criação e procurar a partir daí estabelecer um diálogo com o outro, com o externo.

Como sair do umbigo para o mundo? Como não se perder no emaranhado de emoções que o acesso às memórias das experiências vividas traz à tona? Ao me deparar com uma rede de sensações pulsantes que ainda reverberam em meu corpo, mesmo após mais de um ano de término das *Nômade de Rua*, percebo uma distância entre o que fui durante aqueles processos e o que sou agora. Estas sensações não são mais aqueles momentos vividos, mas sim fragmentos de memórias que ficaram gravados em meu corpo.

A partir destes fragmentos de memórias, procurei construir uma narrativa tendo como referência as pesquisas auto-etnográficas em artes, em que os dados auto-etnográficos (registros dos processos de criação) e as referências aqui abordadas se entrecruzam em um processo de “bricolagem” metodológica, que à luz do exposto por Fortin pode ser entendido como: “a integração de elementos vindos dos horizontes múltiplos (...) Os empréstimos são aqui pertinenteamente integrados a uma finalidade particular que, muitas vezes, pelos pesquisadores em arte, toma a forma de uma análise reflexiva do campo prático” (FORTIN, 2009, p. 78). Neste sentido, através dos artistas e pesquisadores que dialogaram comigo no decorrer desta pesquisa me aproximei de alguns conceitos e metodologias que me auxiliaram a refletir sobre os processos de criação das *Nômade de Rua* a partir de outras perspectivas.

Por tratar-se de uma pesquisa sobre processos de criação que entrecruzam arte e vida, optei por iniciá-la a partir de um breve relato em que apresentei os motivos pessoais que me levaram a fazer do teatro uma profissão e algumas experiências como atriz e figurinista que me mobilizaram até a criação das *Nômade de Rua*. A partir da exposição destes caminhos,

apresentei os conceitos de *performances vestíveis e figuras*, princípios esses que guiaram os processos de criação das *Nômades de Rua*.

Os primeiros experimentos das *Nômades de Rua* se iniciaram por meio de um processo investigativo a partir da relação entre corpo e figurino para, a partir daí, criarmos as *figuras* para transitar em *performances vestíveis* pela cidade de Uberlândia. Durante este processo de criação, os figurinos foram elaborados de maneira implicada ao corpo, ou seja, não houve primeiramente a construção de uma corporeidade para depois se pensar em um figurino para vesti-la, mas sim um processo de experimentação mútuo, em que buscamos com que os movimentos e ações corporais se relacionassem com a materialidade dos figurinos, que houvesse uma troca de afetos entre ambos. Para tanto, levamos para sala de trabalho vestimentas usadas que nos auxiliassem neste processo de experimentação.

Neste sentido, é possível estabelecer relação entre este processo de criação com o que a encenadora e diretora da companhia Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine, propõe aos atores e figurinistas que trabalham junto a ela. Durante os processos de criação dos espetáculos da companhia, a figurinista responsável assiste aos ensaios e a partir da observação das proposições dos atores é que a concepção dos figurinos acontece. A figurinista Françoise Tournafond, fala de sua participação no espetáculo 1789: “Nosso trabalho consiste, simplesmente, em traduzir em linguagem de figurino a linguagem dos atores.”(TOURNAFOND Apud VIANA, 2010, p. 227). No Théâtre du Soleil, os atores têm um acervo de figurinos e tecidos à disposição para serem utilizados durante as improvisações, o que possibilita que a partir da relação de seus corpos com as materialidade dos acessórios, roupas e tecidos proponham soluções para elaboração dos figurinos. Viana apresenta o relato de dois importantes atores da companhia – Simon Abkarian e Juliana Carneiro – a respeito de seus processos criativos com o figurino.

Simon Abkarian relata:

Desde a minha “aparição”, confrontada com o texto de Ésquilo, era como se eu tivesse que me fazer menor, e ficar ainda menor, e de repente crescer, acordar. [...] Para os figurinos, cada um pesquisou: eu tinha que construir um traje por mês, eu fiz um adereço de cabeça com setenta centímetros de altura. Eu subi no palco com o figurino, durou trinta segundos – para nós percebermos. Aquiles acabou com uma simples meia na cabeça, mas era necessário que eu fizesse aquilo tudo, e que Ariane visse. (ABKARIAN, Apud VIANA, 2010, p. 246).

Juliana Carneiro, sobre a personagem *Clitemnestra* em *Efigênia em Aúlis*:

(...) neste processo de criação das personagens, a maquiagem e os costumes são importantes. Eles participam na transformação para que, mesmo antes de começar a trabalhar, você já esteja transformado. A personagem que você cria com o figurino também corresponde a uma imagem, uma imaginação. Você se prepara de acordo com uma imagem, uma visão que você tem. E esta é interior (refletindo sobre o processo de criação da personagem).(CARNEIRO, Apud, VIANA, 2010, p. 247).

Mesmo que em contextos diferentes, pois os processos das *Nômades de Rua* partem de uma criação mais experimental, através de entrecruzamentos entre materiais autobiográficos e referências de múltiplas fontes, enquanto nos trabalhos do Théâtre du Soleil citados acima há uma dramaturgia e uma lógica de construção de personagem, percebo relações entre um e outro no que diz respeito aos procedimentos utilizados para as composições dos figurinos, que levam em consideração a proposição do ator e o reconhecimento de que é ele que anima, que dá vida ao figurino e aos demais elementos da cena, e que por isso deve apropriar-se de todos os processos que envolvem a constituição de seu trabalho.

Ao revisitarmos os primeiros procedimentos trabalhados durante a criação das *figuras de branco*, percebi que havíamos construído um treinamento que foi sendo aprimorado no decorrer dos processos de criação das *Nômades de Rua*. Este treinamento foi elaborado a partir de articulações entre práticas de yoga e meditação, exercícios provenientes de nossas experiências dentro do teatro e a incorporação de elementos oriundos de vivências em rituais espirituais e materiais autobiográficos. Muitos dos procedimentos trabalhados durante as *figuras de branco* foram fundamentais para criação e concepção da performance *À Deriva*. A prática das posturas de yoga transformou-se em partitura de ações durante o processo de criação desta performance: o trabalho de experimentação com os figurinos e *figuras* foi se modificando, e a relação entre corpo e a materialidade do têxtil foi ficando cada vez mais integrada, mais sensível. Neste sentido, é possível perceber que houve um amadurecimento no decorrer dos processos de criação, propiciado pela elaboração e apropriação de um treinamento.

O reconhecimento da importância da elaboração de um treinamento, que permite ao ator-performer desenvolver um trabalho em que se aprofunde questões não apenas ligadas à área das artes cênicas, mas que incorpore práticas como o yoga, a meditação, e outros procedimentos que possibilitem uma transformação do sujeito praticante, é umas das abordagens propostas por Quilici no livro *O ator-performer e as poéticas da transformação de si* (2015). Quilici parte do tema stanislavskiano do “trabalho do ator sobre si” (retomado por Grotowski) na busca por reafirmar um diálogo entre “proposições recentes do treinamento do performer e tradições pedagógicas teatrais revisitadas por outras perspectivas.”(QUILICI, 2015, p. 21). O autor acredita que a atitude do artista em relação a si mesmo, por meio do cultivo de

uma prática que opera transformações qualitativas no sujeito, não trata apenas de um processo individualista, voltado para o próprio umbigo, mas dialoga com aspectos relacionados ao coletivo, uma vez que a partir do aprofundamento de um caminho próprio o ator-performer desenvolve qualidades artísticas e humanas podendo atuar de forma significativa e eficaz no mundo.

Neste sentido, acredito que durante as práticas artísticas das *Nômades de Rua*, a partir do desenvolvimento de um treinamento e da relação de confiança que estabelecemos uma com a outra, fomos entrando em contato com questões que dizem respeito a camadas mais profundas de nossa existência. Este contato nos permitiu questionar posturas e padrões pré-estabelecidos socialmente, o que fez vir à tona alguns traumas e percepções de abusos vivenciados por nós, mulheres, dentro do contexto machista e patriarcal do qual fazemos parte. Assim, fomos nos aprofundando em temáticas que abordam aspectos relacionados à resistência da mulher frente a esta conjuntura pré-estabelecida.

Nas *figuras de branco* procuramos trazer como estímulo para composição do *Experimento n. 1: Ferida Exposta em Flor* questões ligadas às feridas da alma que dizem respeito às pequenas violências cotidianas relacionadas ao tempo produtivista condizente com a estrutura patriarcal vigente. Com as *figuras ciganas*, buscamos a partir da composição de uma aparência escrachada e “fora do padrão”, experimentar outras formas de transitar em meio ao espaço urbano, para além de nossa aparência cotidiana, que inevitavelmente acaba por seguir alguns padrões sobre os quais muitas vezes não tomamos consciência. Na *Casa Nômade*, ao criarmos uma comunidade feita por mulheres, buscamos construir um tempo-espacço diferente do ritmo pautado pelas relações institucionalizadas. Em *À Deriva*, investiguei o estabelecimento de um território de resistência do feminino através da relação entre meu corpo, o tecido-útero e a cidade, em que, ao tornar evidente os abusos cometidos contra a mulher em nossa sociedade, também reivindico a possibilidade de um (re) nascimento para outra realidade.

Através desta pesquisa também propus uma reflexão sobre as muitas camadas que envolvem o processo de vestir-se em sociedade. Ao sairmos pela cidade em *performances vestíveis* com as *figuras*, foi possível perceber que as pessoas reagiram de forma diferente do que quando estamos vestidas de uma “forma mais padronizada”. Nesse caso, é possível dizer que a vestimenta pode ser entendida também como uma maneira de comunicar aspectos ligados à subjetividade, ela nos coloca numa relação sensível com o mundo, em um jogo de ação e reação com o outro, com o meio.

Após as *Nômades de Rua*, criei um *Grupo de Estudos sobre Figurino*, no período de 08/09/2017 à 27/11/2017, aberto aos estudantes de Teatro da UFU, em que levei algumas das

experiências investigadas entre corpo, figurino e cidade durante os processos de criação das *Nômades de Rua*. Então, propus aos estudantes que elaborassem um figurino para ser utilizado em uma *performance vestível*<sup>28</sup>, que foi desenvolvida com intuito de experimentarem outras formas de se relacionar em seu espaço habitual de convívio: a universidade. Foi escolhido como local inicial da performance o restaurante universitário, que também é um ponto de encontro dos estudantes, para logo após sairmos em cortejo pela universidade. Assim como nas *Nômades* trabalhamos a partir da construção de *figuras* partindo da temática proposta pelos estudantes: *Violência - O que te violenta hoje?*, a respeito das pequenas violências às quais se sentem submetidos no convívio cotidiano dentro da universidade, violências estas que estão relacionadas principalmente a questões de gênero (homofobia e abusos) e discriminação racial. Os figurinos foram elaborados a partir do reaproveitamento de materiais que tínhamos à disposição no Laboratório de Indumentária, Cenografia e Acessórios Cênicos (LICA), em um processo colaborativo. Acredito que nesta experiência foi possível trazer algumas das reflexões relacionadas às possibilidades de criação a partir da relação entre corpo, figurino e espaço urbano, provenientes dos processos de criação nas *Nômades de Rua*, como: o reaproveitamento de materiais para elaboração de figurinos, proposição de outros usos dos espaços públicos e a elaboração de uma corporeidade a partir da relação entre corpo e figurino.

Anteriormente a este *Grupo de Estudos sobre Figurinos*, em alguns processos de montagem de exercícios cênicos do Curso de Teatro da UFU, foi possível contar com uma maior participação dos atores-estudantes durante a elaboração dos figurinos, em que após um período acompanhando os ensaios pude convidá-los a interferirem nas costuras à mão e nos bordados, nos tratamentos e tingimentos. Acredito que este tipo de vivência contribui muito ao trabalho do ator no conhecimento e apropriação das diferentes especificidades do fazer teatral, principalmente aos estudantes que estão em um processo de formação não só como atores, mas também como professores.

Também penso ser importante trazer para as práticas dentro da universidade um olhar para o reaproveitamento de materiais como uma possibilidade de criação potente dentro desta estrutura muitas vezes carente de recursos, estimulando os estudantes a desenvolverem a criatividade a partir do disponível e não sempre do ideal. Segundo Samuel Abrantes:

As práticas acadêmicas tornam-se suporte para objetos e figurinos de toda sorte. Na conjugação da realidade e imaginação, reside o maior desafio da arte. Ao adotar uma função explicitamente crítica e transformadora da realidade, refletir sobre as novas possibilidades nas relações entre teoria e prática. Descubro diferentes materiais e

---

<sup>28</sup> Imagens em Apêndices D, E, F,G e H, páginas 100-104.

objetos que são reagrupados em meus figurinos e fantasias. [...]A função do artista, ou melhor a “missão” consiste em reunir os fragmentos de uma sociedade já desgastada pelo uso, perplexa em meio à melancolia e à solidão. (ABRANTES Apud VIANA, 2012, p. 74-75)

Assim, juntar os fragmentos de vestimentas já “desgastadas pelo uso” e transforma-los em figurinos, torna-se um importante conhecimento a ser construído e compartilhado dentro da universidade. Uma resistência frente à precariedade. Um exercício de autonomia.

Por fim, acredito que os processos de criação das *Nômades de Rua* me proporcionaram um maior entendimento sobre as possibilidades de criação como atriz, performer e figurinista dentro do contexto contemporâneo das Artes Cênicas, que admite cada vez mais o entrecruzamento entre linguagens de diferentes áreas. Durante os trabalhos que venho desenvolvendo junto aos docentes e discentes no contexto da universidade, percebo ser recorrente a elaboração de processos de criação desenvolvidos de forma colaborativa, em que os participantes envolvidos são vistos também como propositores e não apenas ligados a sua função específica. Nesta conjuntura, minha participação como figurinista não se restringe apenas em apresentar uma concepção acabada de figurino, mas está mais ligada à proposição e compartilhamento de conceitos a partir do acompanhamento do processo de criação desde o princípio. Neste sentido, acredito que esta pesquisa pode ser entendida como uma maneira de refletir sobre os processos de criação desenvolvidos a partir das inter-relações entre diferentes elementos constituintes das artes da cena e da performance, em que é cada vez mais recorrente a desestabilização e fluidez das funções dos participantes (encenadores, atores, figurinistas, cenógrafos, iluminadores) envolvidos na criação.

## Referências

- BAIOCCHI, Maura; WOLFGANG, Pannek. **Taanteatro:** [des] construção e esquizopresença. São Paulo: Taanteatro Companhia, 2016.
- BAMBOZZI, Lucas; MESQUITA, Cristiane. **Jardelina da Silva:** Eu mesma. Vídeo Documentário. São Paulo: 2006. Disponível em: <https://vimeo.com/156541619>. Acesso em: 13 de maio de 2016.
- BASUALDO, Carlos. **Tropicália:** uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CABALLERO, Ileana Duieguez. **Cenários Expandidos. (Re) apresentações, teatralidades e performatividade.** Urdimento - Revista de estudos em Artes Cênicas, da UDESC, Florianópolis, v. 1, nº 15, p. 135-148, out. 2010.
- CABALLERO, Ileana Duieguez. Cenários Liminares: teatralidades, performances e políticas. Uberlândia: EDUFU, 2016.
- CARDOSO, Morena. **DanzaMedicina.** Disponível em: <http://www.danzamedicina.net/danzamedicina/>. Acesso em: 26 de dezembro de 2016, às 15:39 horas
- CARVALHO, Flávio. **A moda e o novo homem:** dialética da moda; [organizado pelo editor e poeta] Sérgio Cohn e Heyky Pimenta- Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- CASTANEDA, Carlos. **Passes Mágicos.** São Paulo: Nova Era, 2012.
- CLARK, Lygia. **Lygia Clark.** Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2009.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista:** O vestuário na obra de arte. São Paulo: EDUSP, 2009.
- DANTAS, Marta. **Arthur Bispo do Rosário:** A poética do delírio. São Paulo: UNESP, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Vol 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou.** São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- DINIZ, Carolina de Paula. **Vestíveis em Fluxo:** A relação implicada entre corpo, movimento e o que se veste na cena contemporânea da dança. Mestrado em Dança Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.
- FABIÃO, Eleonora. **Performance, teatro e ensino: poéticas e políticas da interdisciplinaridade.** In: Cartografia do ensino do teatro. Adilson Florentino, Narciso Telles (Orgs.). Uberlândia: EDUFU, 2009, pp. 61-72. (revista Sala Preta).

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento:** O sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para pesquisa na prática artística.** Revista Cena. n.7. Porto Alegre.

FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C.; MOLINARI, R. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.** São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: FondazionePontedera Teatro, 2007.

FUCHS, Ângela Maria Silva; FRANÇA, Maira Nani; PINHEIRO, Maria Salete de Freitas (Orgs.). **Guia para normalização de publicações técnico - científicas.** Uberlândia: EDUFU, 2013.

FUSCO, Coco. **La otra historia del performance intercultural.** In: TAYLOR, Diana. Estudios Avanzados de Performance. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011.

GARCÍA, Santiago. **Teoria y Práctica del Teatro.** Santafé de Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 1994. (3a Ed.).

GARCIA, Silvana. **Do Coletivo ao Colaborativo:** a tradição do grupo no teatro brasileiro contemporâneo (p.219-234); *in:* DIAZ, Enrique e outros. Na Companhia dos Atores. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance:** Do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. **Performer.** [Tradução de Thomas Richards e João Garcia Miguel].

GROTOWSKI, Jerzy. **Resposta a Stanislavski.** [organizado por Leszek Kolankiewicz, tradução Ricardo Gomes]. Florença: La Casa Usher, 1980.

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

JESUS, Adilson Nascimento. **O mito, símbolo e o rito em cena: uma experiência com butoh.** In: **Mitos e símbolos na cena contemporânea:** Interlocuções oriente-ocidente. Orgs. Marília Vieira Soares, Mariana Baruco Machado Adraus e Joana Wildhagen. Jundiaí: Paco editorial, 2014.

JUNG, Carl. G. **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

HILST, Hilda. **Tu não te moves de ti.** São Paulo: Globo, 2004.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** São Paulo: Summus editorial, 1978.

LARROSA, Jorge. **A operação ensaio:** sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita na vida. Educação e realidade, 2004.

LEAL, Patrícia. **Respiração e Expressividade:** práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban, São Paulo: FAPESP, Annablume, 2006.

LOGNADO, Lisette, CASTRO, Daniela. **Laura Lima:On – Off.** São Paulo: Cobogó, 2014.

MESQUITA, Cristiane. **Roupa – Território da Existência.** Fashion Theory: A revista da Moda, Corpo e Cultura, São Paulo, nº 2, p. 115-129, jun. 2001.

\_\_\_\_\_. **O estilo-Jardelina.** Centro Indisciplinar de Semiótica da Cultura e da Moda. Revista GHREBH-13, 2009. Disponível em:<http://www.cisc.org.br/revista/ghrehb/index.php?journal=ghrehb&page=article&op=viewArticle&path%5B%5D=41>. Acesso em: 10 de junho de 2016.

\_\_\_\_\_. **Políticas do vestir:** recorte em viés. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008.

MIELE, Lino. **ASHTANGA YOGA:** O yoga da respiração. São Francisco de Paula –RS: Lino Miele, 2014.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, Fora.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

PAÍS, El. **Ontem me mataram:** a carta em memória das duas viajantes assassinadas no equador. Disponível em: [http://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/02/internacional/1456911848\\_192026.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/02/internacional/1456911848_192026.html). Acesso em: 4 de janeiro de 2017, às 18:42 horas.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

PILEGGI, Rubens. **Jardelina da Silva.** Disponível em: <https://picasaweb.google.com/100512783818592289968/JardelinaDaSilva>. Acesso em:14 de junho de 2016.

PINHEIRO, Letícia. **Comunidade Nua:** relatos de uma vivência no processo criativo em residência artística da performance 58 Indícios sobre o corpo [versão Brasil]. Revista Rascunhos, Uberlândia,v.5, p. 44-54, 2018.

PONTY, Merleau. **Conversas -1948.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

QUILICI, Cassiano. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si.** São Paulo: Annablume, 2015.

SCHECNER, Richard. **Performance e antropologia de Richard Schechner.** Org.: Zeca Ligiéro Rio de Janeiro: Maud X, 2012.

SHARMAN-BURKE, Juliet; GREENE, Liz. **O Tarô Mitológico.** São Paulo: Madras, 2012.

SOUZA, Déborah de Paulo com colaboração de Rubens Pileggi. **A Guardiã do Mundo.** Revista Marie Claire, São Paulo, nº 102, p. 44-47, set.1999.

WEHBI, Emilio Garcia. **A poética da discordância:** Manifesto para mim. In: TELLES, Narciso (org) Cena Contemporânea. Estudos de encenação e atuação em Potestade. São Paulo, Paco Editorial, 2016. p. 91-100

LEZANO, Nora; WEHBI, Emilio Garcia. **Communitas**. Buenos Aires: Planeta, 2015.

TORRENS, Valentin (Edic.). **Pedagogia de la Performance**. Programas de cursos y talleres. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2007.

TURNER, Victor. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VIANA, Fausto. **Figurino Teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras, 2010.

VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane. **Diário de pesquisadores**: Traje de Cena. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina. **Traje de cena, traje de folguedo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo**: tecnociência, artes e moda. Baueri- SP: Estação das Letras Editora, 2007.

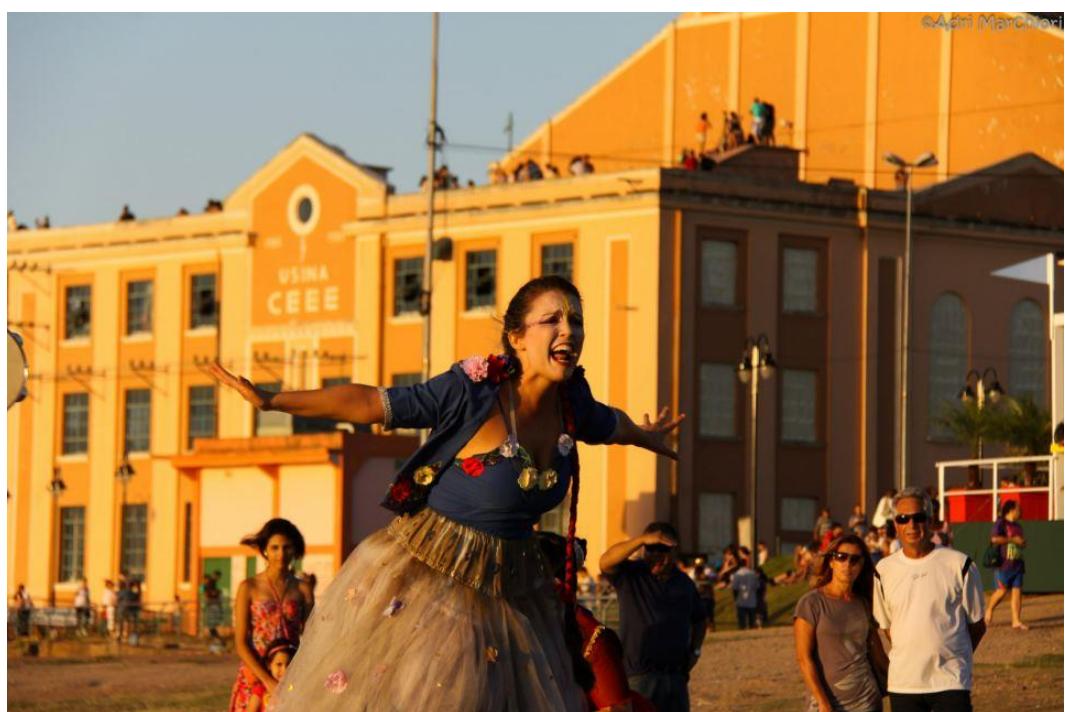
VOLLMER, Matthew. **Asanas e Lesões em Astanga Yoga**. Matthew, traduzido por Lucia Ehlers.

## APÊNDICE A – Espetáculo *A Fina Flor*



Fonte: Arquivo pessoal.

APÊNDICE B – Espetáculo *A Serpentina ou meu amigo Nelson*



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Adri Marchiori.

## APÊNDICE C – Bloco da Laje



Disponível em: <https://www.facebook.com/blocodalaje/>. Acesso em: 13/07/2018.

## APÊNDICE D – Performance vestível - Grupo de Estudos sobre Figurino



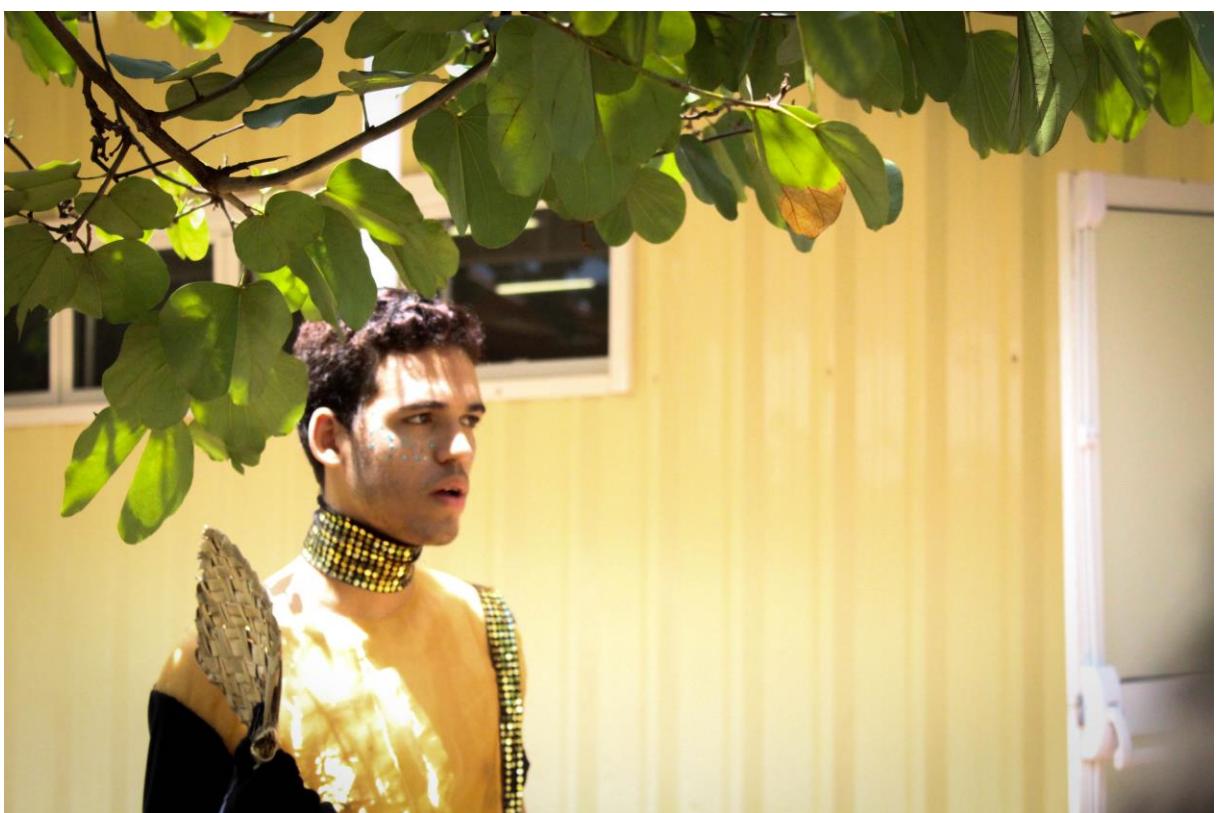
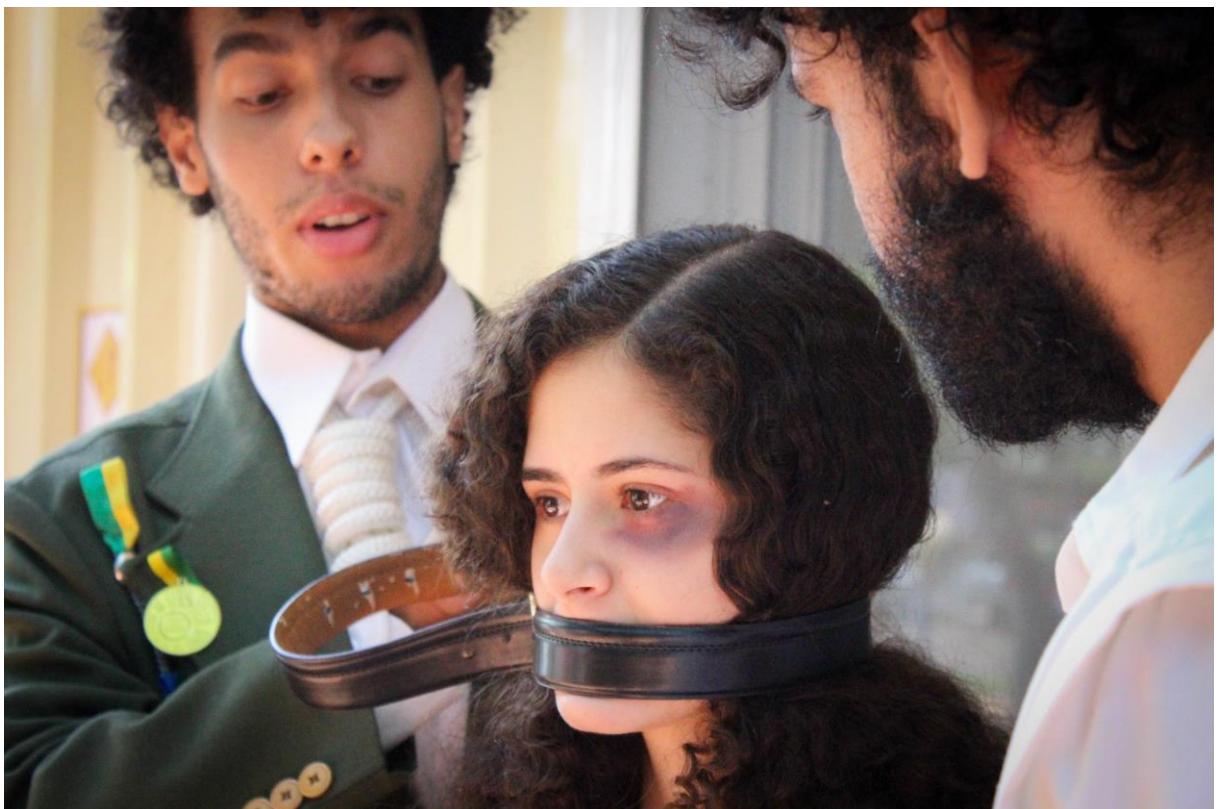
Fonte: Arquivo Pessoal. Fotos: Luciano Pacchioni

APÊNDICE E – Performance vestível - Grupo de Estudos sobre Figurino



Fonte: Arquivo Pessoal. Fotos: Luciano Pacchioni

APÊNDICE F– Performance vestível, Grupo de Estudos sobre Figurino



Fonte: Arquivo Pessoal. Fotos: Luciano Pacchioni

APÊNDICE G – Performance vestível, Grupo de Estudos sobre Figurino



Fonte: Arquivo Pessoal. Fotos: Luciano Pacchioni

## APÊNDICE H – Performance vestível, Grupo de Estudos sobre Figurino



Fonte: Arquivo Pessoal. Fotos: Luciano Pacchioni

