





artigos

[ANDREA SALTZMAN]

Tem formação em Dança Moderna, Artes Plásticas e Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Buenos Aires, Argentina. Criou a primeira cadeira de Desenho de Indumentária e Têxtil nessa faculdade na qual é professora titular. Desenvolve projetos para design de interiores e de imagem corporativa e presta assessoria em design para diversas marcas. Autora de *El cuerpo diseñado, sobre la forma en el proyecto de la vestimenta* (Paidós, 2004).

E-mail: andreasaltzman@hotmail.com

Vínculos¹

Links

[50] [resumo] Neste artigo, pretende-se discutir que o corpo pode ser percebido como uma construção cultural que manifesta a vida e a sociabilidade dos indivíduos. Se a vida se refere à troca, então é indispensável voltar a restabelecer esta situação básica que é o laço entre nós e o mundo, estabelecer foco no vínculo, na trama. Entende-se que somos paisagem, um corpo-contexto que representa uma unidade como uma onda no mar. E este espaço se constrói na relação. Deixa de ser um universo de formas estáticas para se converter em cenário de acontecimentos e situações dinâmicas entre o corpo e o espaço. Superfície, silhueta e vínculos são todos elementos que nos permitem fazer esta analogia entre corpo e paisagem.

[palavras-chave]

moda; corpo; paisagem; vestimenta.

[abstract] In this article, the author intends to discuss the body as something that can be perceived as a cultural construction, which reveals the individuals' life and sociability. If life refers to changes, so it is essential to establish again this basic situation formed by the world and us, fixing its focus on the link and the woof. We understand that we are a landscape, a context-body which represents a unity like na ocean wave. And this space is built between the relation. It is no more a universe of statical forms; it just transforms itself in a scenery of dynamic events and situations between the body and the space. Surface, silhouette and links are elements that allow this analogy body-landscape.

[key words] fashion; body; landscape; clothing.

Corpo e paisagem

O homem, para garantir seu futuro na Terra, sempre se dedicou a transformar o que já existia. Eu poderia falar de uma necessidade de subsistência, mas, pessoalmente, creio que a questão envolve mais do que isso. Um modo de apropriação do mundo? Uma forma de controle? Ainda que este tema abra um importante debate, o que se torna irrefutável é que a atividade humana tende a desnaturalizar o mundo. Digo isso porque, quando se pensa em paisagem, pensa-se em natureza. Contudo, olhando a Terra de cima, vê-se claramente que a superfície terrestre sofreu intervenções: desenhos, texturas, recortes põem em evidência a ação humana, como vestígios a respeito do que teria sido, certa vez, a paisagem natural. O que se torna surpreendente é que esta mesma reflexão é possível de ser deslocada para o território do corpo, quase como uma continuidade, uma correspondência entre o corpo e o espaço – entre nós e o mundo que nos rodeia.

Desde nossa mais remota presença, o corpo parece ter sido um dos primeiros espaços de expressão. Assim como as primeiras estamparias nas cavernas testemunham esta necessidade inerente ao homem de ressignificar sua experiência do mundo, o corpo humano é e tem sido uma área de ação sobre o seu próprio aspecto e identidade.

O corpo, assim como a paisagem, é um território aculturado. Desde o princípio dos tempos, o corpo humano tem sido utilizado como um dos campos de manifestação artística mais férteis e significativos.

A pintura e a escultura, os álbuns fotográficos, a publicidade e as revistas de moda registram os modos de representação do corpo de acordo com os cânones sociais e culturais de cada época. Corpo e contexto se validam e se definem reciprocamente. Assim, o estado da cultura (a sociedade, a ideologia, a tecnologia, a medicina etc.) mantém correspondência com um modo de ser do corpo neste contexto.

As mudanças culturais se mostram em todos os aspectos da imagem geral e individual: na vestimenta e nos acessórios, no penteado, na maquiagem, na tatuagem e na ornamentação, mas também na própria forma e nas proporções do corpo, já que estas dependem, além de tudo, da genética, dos hábitos, dos costumes e do modelo ideal (ideológico) de cada época e região. Para além (ou aquém) da vestimenta, as culturas interferem sobre os corpos, e são numerosos os testemunhos que dão conta dessa interferência, desde as antigas deformações cranianas às próteses, às lentes de contato, às ortodontias ou ao auge mais ou menos recente (por uma questão de desenvolvimento de tecnologias) das cirurgias plásticas, que constroem ou reconstroem o corpo a partir de um projeto externo, avançando rumo a um modelo seriado e padronizado por um ideal contagiante, que atua em nível anatômico, como também ocorre com a vestimenta ou os calçados.

Nossa imagem social é a de corpos vestidos (há quem chega até a dizer que a nudez não é mais do que a concepção desse mesmo corpo desvestido). Por meio dessa representação, podemos ler os valores de uma sociedade, os papéis de quem a constitui e ainda os níveis de marginalidade, por causa da ausência daqueles a quem se nega a possibilidade de uma representação.

A partir desse ponto de vista, o corpo pode ser percebido como uma construção cultural, que manifesta a vida e a sociabilidade dos indivíduos.

Enquanto escrevo este texto, milhões de imagens surgem para mim: as antigas mulheres chinesas com seus pés quebrados e sua instabilidade ao andar, para quem o mundo se tornava um espaço insuportável sobre os pequenos pés cotos. Os desenhos de *Caras y Caretas*, mostrando as portenhas com seus imensos pentes

de cabelo e anquinhas, dificultando a circulação pelas estreitas ruas de Buenos Aires ou interrompendo a visão de algum espectador em um espetáculo teatral. Os magníficos guerreiros Dinka, do Sudão, vestidos com corpetes de pedras preciosas multicores, marcando seus poderosos corpos atléticos. E, um pouco mais recentemente, meus alunos da faculdade, com suas calças desproporcionais de cós baixo que deixam aparecer a beirada da roupa íntima, dando lugar a um novo tipo de decote e pondo à vista alguma tatuagem que antes estava reservada à intimidade.

A cabeça vai muito mais rápida do que a mão e, a partir desta descrição e como oposição, lembro-me do trabalho de Spencer Tunick, artista dos Estados Unidos que se dedica a fotografar grandes massas de corpos nus em ambientes urbanos.

Por que essa imagem me ocorreu? Justamente pelo desconcertante resultado entre o contraste do conjunto antropomórfico e o ambiente construído. A uniformidade dos corpos a partir da superfície da pele acarreta uma leitura de organismo vivo. A partir de então, a massa corporal entra em tensão com a paisagem urbana. Este corpo não corresponde a este campo de ação; cria uma antítese entre natureza e artifício.

É certo que a leitura mudaria mediante um *zoom*; talvez assim começaríamos a perceber certas marcas, tais como as do traje de banho, uma tatuagem ou uma cicatriz em que se possa ancorar e começar a revelar um traço pessoal. Então, a homogeneidade da paisagem se desdesenharia, permitindo emergirem a identidade e os sinais culturais e particulares de cada um dos corpos. Situações com as quais Tunick brinca para oferecermos esta possibilidade de reflexão entre natureza e humanidade.

O desenho do corpo

Enquanto nos submergimos no território do desenho, a paisagem se manifesta como a forma prévia, o marco, o lugar da afetação, aquilo que será modificado para criar uma nova paisagem, recriando a situação anterior.

No caso particular do desenho da indumentária, a paisagem da vestimenta é o corpo.

A vestimenta, como o nome indica, estabelece uma relação: veste, cobre e descobre o corpo, brinca com suas formas, delimitando movimentos e gestos, apontando para uma nova pele que o habita e o desabita, adaptando-se a diferentes circunstâncias e condições perante o meio.

Ainda que todas as disciplinas de desenho girem em torno do corpo, no caso da vestimenta o corpo se torna a própria estrutura do objeto que se projeta.

A vestimenta toma forma a partir do corpo. O corpo é seu conteúdo e serve a ele como sustento estrutural, ainda que a veste contenha, condicione e delimite.

Mas o certo é que o desenho começa e termina no corpo. O corpo é seu ponto de partida (ou geografia prévia) e é seu ponto culminante, já que é precisamente no corpo do usuário que o desenho existe como tal e toma vida. Nesse ponto de vista, mesmo que a forma que se desenha seja a da vestimenta, através dela o que se redesenha ou modela torna-se o próprio corpo.

No *Ensaio sobre a síntese da forma*, o arquiteto e matemático Christopher Alexander (1973) levanta a hipótese de que o desenho é a forma que melhor se relaciona ao contexto, entendendo por contexto tudo aquilo que está por fora da forma. Do ponto de vista da vestimenta, contexto é tudo aquilo que agrega sentido na relação entre o corpo e a veste, ao mesmo tempo em que estabelece requisitos: não é a mesma conduta a que requer do corpo um meio ambiente hostil, extremamente frio, ou uma paisagem escarpada e irregular, um ambiente selvagem ou ainda um marco urbano em que, por exemplo, se assuma o papel de anfitrião ou mestre de cerimônias. O corpo se vincula ao contexto adotando diversas estratégias, como mimese ou oposição, respeito às normas ou transgressão, repetição ou inovação, e é a partir dessa articulação que se deve explorar a forma, a qual, no campo da indumentária, é fundamentalmente uma forma têxtil.

Superfície

A vestimenta é basicamente um objeto têxtil. O tecido é a matéria-prima a partir da qual se modifica a superfície do corpo como se fosse uma nova epiderme,

que, por sua vez, marca a anatomia e delinea a silhueta. Superfície e silhueta, pé e topografia são os dois componentes básicos na conformação desta nova paisagem em torno do corpo.

Quando falamos de superfície, estamos nos referindo à epiderme, a zona limite de uma forma, aquilo que envolve, rodeia, cobre, circunda, sendo assim também o plano de contato direto entre este objeto (o sujeito) e o ambiente.

Diane Ackerman em seu livro *Una historia natural de los sentidos* (1992) entende que a pele é um tipo de traje especial. E, acrescento, é um traje sensível. A pele está viva e, dessa forma, ela nos isola do calor, do frio e dos micróbios; ela respira, excreta, metaboliza as vitaminas, regula o fluxo sanguíneo e se regenera quase em sua totalidade, a cada sete anos. Contém a carne e as vísceras em seu terreno. Ela nos define como corpos únicos e diferentes nas impressões digitais e no padrão de disposição dos poros.

Como via do sentido do tato, ela nos guia na sexualidade e em nossa experiência da matéria do mundo. Basta pensar um pouco para perceber que nenhuma outra parte de nós mantém contato com algo externo a nosso corpo. A pele nos aprisiona, mas também nos dá uma forma individual com a temperatura adequada, a textura, a firmeza e o cheiro característico. Em um ser humano adulto médio, ela pesa entre seis e dez quilos e é o órgão mais extenso do corpo, essencial na atração sexual.

O tato é o sentido mais atávico e urgente. Qualquer contato ou mudança no modo de contato desencadeia um torvelinho de atividades no cérebro. O espectro das sensações táteis é praticamente infinito: não só percebemos o frio, o calor, a dor ou a lisura, mas também todas as possibilidades combinatórias entre elas e ainda mais. Pensemos em todas as variedades de dor, irritação, abrasão, raspagem, palmadas, e em todas as texturas de carícias, cócegas, beijos e mensurações...

O tato nos ensina que vivemos em um mundo tridimensional. A pele torna tridimensional nosso sentido do mundo e de nós mesmos.

Todo o universo material se manifesta e pode ser percebido pelas características superficiais dos organismos naturais e das criações humanas. O mundo mineral, vegetal, animal, o mundo subaquático e o micro e macrocosmos nos ensinam uma assombrosa multiplicidade de configurações morfológicas com suas próprias leis de composição e transformação no nível de superfície.

Por sua vez, os elementos táteis e visuais externos expressam as condições essenciais do ser em questão, mediante a temperatura, o grau de dureza, a textura, a cor, a forma e o desenho. A superfície descreve a identidade de seu conteúdo e é a área em que desempenha sua adaptação ou diferenciação com relação ao meio ambiente.

Em virtude do contexto em que se insere, a superfície é a face mais notavelmente expressiva, já que é onde ocorre a comunicação do indivíduo em termos de aparência, simulação, fusão ou desaparecimento.

Desde o início dos tempos, o corpo humano tem sido utilizado como um dos campos de manifestação artística mais férteis e significativos. A decoração e ritualização do corpo com pintura remonta ao período Paleolítico. A arte rupestre presente nas cavernas testemunha que, naquele período, o ser humano já fazia uso de pigmentos de origem mineral, como o ocre, com o qual provavelmente pintava as peles, o couro, a madeira e também o próprio corpo.

A superfície constitui um território poderosamente expressivo. Uma pele coberta (seja pela tatuagem, pelo relevo, pela pintura, seja pelo tecido) perde por completo seu valor de nudez. Toda cobertura muda radicalmente a condição do

que envolve, estabelecendo novos vínculos com o ambiente. Nesse sentido, basta ver, por exemplo, uma pedra coberta por musgo, um corpo "à milanesa" na areia ou os grandes envoltórios de tecido com que o artista búlgaro-americano Christo ressignifica a arquitetura e o espaço público.

A superfície também pode ser percebida como uma continuidade entre a topografia e a epiderme. Um exemplo a esse respeito é o trabalho realizado pela artista Yayoi Kusama, nascida no Japão, em 1927, e radicada nos Estados Unidos desde 1954. Sua obra, de caráter obsessivo, se desenvolve a partir de crateras que perfuram ou salpicam a superfície, em uma linguagem incerta entre a superposição ou a profundidade do oco.

O interessante é o pensamento de espaço infinito que se desprende de seu trabalho. Ainda que às vezes brinque com superfícies planas, estas se repetem infinitamente mediante espelhos. É daí que surge a noção de labirinto, de espaço sem limites. As formas então se convertem em um universo tridimensional no qual as crateras tomam corpo e se desprendem do plano, gerando morfologias orgânicas. Continuando, porém, com a noção de infinito, a artista chega a conceber o espaço com a sutileza de reflexos e projeções de luz, criando, assim, um verdadeiro desconcerto visual entre o real e o material.

Os motivos que se projetam sobre um tecido não são alheios às demais manifestações estéticas de uma cultura, porque são signos e gestos próprios dessas manifestações. Historicamente, podem-se seguir os indícios da correlação entre o tecido, as correntes artísticas e as disciplinas e empregos do design. As culturas autóctones nos ensinam sem mediações como as formas da superfície têxtil também estão presentes na arte, nos objetos de uso, na tatuagem e na arquitetura como um universo de formas próprias que se expressa em suas diferentes instâncias da vida cotidiana. Nas culturas que têm uma forte ligação com a tradição, lê-se com facilidade a correlação entre as diferentes manifestações de seu habitar. No oeste da África, ao norte de Gana, os Nankani e os Kasena desenvolvem maravilhosos motivos geométricos que se correspondem tanto na superfície de suas casas de adobe quanto em seus utensílios e tecidos, com absoluta coerência. Isso ocorre porque seus traços ou gestos (aquilo que se torna sinal, forma ou linha) estão ligados a um fazer cultural. Do mesmo modo, as tinturas e os suportes, ou seja, os recursos empregados, são próprios da paisagem circundante. Isso também acontece com os Ndebele, no sul da África: seus motivos de cores vibrantes se projetam na arquitetura, em magníficos acessórios de contas e ainda com as mantas tecidas que usam para cobrir seus corpos, dando lugar a uma cosmogonia entre o homem e seu *habitat*.

Essa correlação pode mesmo ser lida nas culturas ocidentais e na contemporaneidade, mas sua visão é mais confusa pela justaposição de signos que convivem em unísono.

A superfície têxtil é um poderoso território de expressão que qualifica e confere identidade ao desenho. Uma vestimenta tradicional pode se converter em signo de rebeldia e renovação apenas por uma mudança de cor, como, por exemplo, um clássico traje inglês com revestimento em vermelho berrante ou laranja intenso, ou uma gravata estampada com motivos caricaturescos. Dessa forma, o brilho, a transparência, as superfícies felpudas ou aveludadas, a cor plena e o desenho, dentre outros, são variáveis expressivas com caráter de signo e, segundo as normas e os costumes de cada tempo e lugar, estes signos são combinados, contrastam e recriam, reciclando o matiz de seus significados e as matrizes estéticas da cultura em que são produzidos.

A superfície do corpo humano está longe de ser uniforme: tem pregas, fendas, zonas mais ou menos porosas, peludas, carnosas, úmidas, ressecadas ou ásperas, e com maior ou menor sensibilidade tátil e térmica.

Ao tomar contato com o têxtil, a superfície corporal experimenta um acúmulo de sensações enquanto modifica sua fisionomia. O desenho, a cor, a textura, as pregas e o brilho se recriam em cada depressão, convexidade, concavidade, articulação e movimento do corpo. A superfície do tecido se define em relação à topografia do corpo: indica caminhos, cria sinais e cicatrizes, efeitos de obscuridade ou luminosidade, e assim constrói signos que se associam à

sua situação no contexto. Revela ou esconde entre o tátil e o visual, entre o exposto e o imperceptível.

Uma profunda compreensão das formas e das características superficiais do corpo é a condição *sine qua non* para se começar a pensar nos termos tridimensionais da silhueta, uma vez que só a partir do corpo pode-se projetar o tecido no espaço, separando-o ou aderindo-o à superfície.

Silhueta

A silhueta é a via privilegiada para modelar o corpo e recriar a anatomia: seu tipo de configuração implica uma tomada de partido sobre o corpo. Mediante a proximidade ou o distanciamento do plano têxtil, suas formas são insinuadas, acentuadas ou ocultadas, priorizando, exaltando ou até mesmo desvanecendo certos traços da anatomia de suporte.

Para compreender o verdadeiro estatuto da silhueta é imprescindível considerar sua duplicidade: para o exterior, a vestimenta funciona como novo contorno, e, para dentro, ela estabelece a espacialidade primária e mais imediata do corpo. Como espaço de contenção do corpo, a vestimenta comprime, pressiona, roça, pesa, raspa ou acaricia, condicionando a atitude, a gestualidade e o modo de andar e experimentar e perceber o espaço circundante. Ambos os aspectos (exterior e interior) incidem na vida cotidiana do indivíduo e atuam sobre os vínculos espaciais e sociais. O modo de interferir sobre a anatomia por meio da silhueta determina um juízo de valor sobre a sexualidade, o pudor, a capacidade de realizar, exibir ou ocultar e até sobre o modo de interagir com os outros, demarcando um tipo de territorialidade. Nesse sentido, não devemos nos esquecer que a vestimenta estabelece a opção de expandir ou comprimir o espaço e o comportamento corporal, tal como demonstrado pelos saltos altos, assim como pelas anquinhas, pela cauda dos vestidos de noiva e pelos célebres pentes de cabelo da época colonial. Como resultado, a silhueta interfere sobre o esquema corporal ao mesmo tempo em que modifica o espaço que rodeia o corpo.

Como primeiro espaço ou conformação espacial do habitar, a vestimenta condiciona a percepção do próprio corpo e sua relação com os outros corpos e os sucessivos espaços.

Vivemos e circulamos por espaços que se sucedem na integração de nosso ambiente e que, nessa sucessão, condicionam nossa existência em planos distintos: do quarto até a casa, a rua, o bairro, a cidade, o país, a geografia do planeta. Nesse contexto ou série de contextos concêntricos, nossa presença e relação com o meio se tornam conformadas pelas características da indumentária, o mais próximo e imediato de nosso corpo, em termos de "habitáculo".

Este pequeno *habitat*, o mais próximo do corpo, passa de pele para a casa ambulante, de corpo exposto superficialmente a um espaço de interioridade – como carapaça de tartaruga ou casulo de bicho-da-seda. Ele determina diversas estratégias que atuam e modificam a paisagem.

Pode-se afirmar sem erro que a silhueta está intimamente ligada à cultura de cada época e lugar. As convenções sociais estabelecem a pauta entre o que se mostra e o que se oculta e a atitude corporal e o tipo de mobilidade aceitos, criando um padrão de naturalidade ou compostura no comportamento e no aspecto individual, partindo-se do imaginário coletivo.

A partir dessa conformação morfológica espacial, é possível revelar a concepção do corpo e a conduta quanto à ideologia e sociabilidade imperantes.

Vínculos

O conceito de silhueta refere-se à espacialidade e estabelece fundamentalmente a noção de vínculo entre o homem e seu meio, criando um limite entre interioridade e exterioridade. Entretanto, esse limite não é estático, mas varia segundo os vínculos estabelecidos.

Com respeito a isso, vale mencionar um desenho surpreendente de Goya intitulado *A confiança*. Trata-se de um casal vestido com roupas que contêm fechaduras, e um tem a chave que permite abrir caminho até o corpo do outro. Essa imagem, tão sugestiva como significativa, induz à reflexão sobre a noção de limite a partir da confiança e expõe o espaço em uma nova dimensão. De fato, estabelecem-se uma decisão e uma permissão para se compartilhar e entrar no território do outro, pondo em jogo a noção de vínculo, como sutileza entre o público e o privado. Nessa mesma linha, a artista brasileira Lygia Clark (1920-1988) desenvolveu uma profunda investigação sobre a espacialidade a partir da vivência. O conceito de Moebius – a ideia de um plano contínuo, com uma face única, que é interior e exterior ao mesmo tempo – está presente em sua exploração como noção de continuidade espacial.

Em suas obras, que têm caráter de performances, foi desenvolvida uma profunda indagação sobre a relação do corpo com o espaço. Valendo-se de trajes para investigar o corpo junto com o outro, por meio de bolsos e aberturas e com os olhos tapados, induz-se a uma viagem de exploração sobre os vínculos através do corpo. Isso implica abordar a temática do limite a partir da noção do eu, do tu, do nós, mediante a experiência espacial.

A partir da mesma perspectiva, foram gerados habitáculos na forma de teia de aranha que materializam uma continuidade entre corpo e espaço, em que ser parte da trama expressa a noção de comunidade. É assim que se convida a entrar em um universo dinâmico que se expressa por meio dos vínculos.

Nesse sentido, também se torna interessante o trabalho da artista alemã Rebeka Horn. Cabe esclarecer que a investigação de Horn está vinculada à sua experiência pessoal ligada à enfermidade, o que a levou a experimentar a noção de presença e ausência. Sua investigação esclarece o conceito de silhueta e espacialidade. Para materializar esse conceito, Horn se valeu de um cubo atravessado por elementos lineares. Quando o corpo ocupa o espaço, os elementos lineares limitam a anatomia; quando o corpo está ausente, demarca o vazio – quase como uma relação entre a figura e o fundo ou o corpo e o contexto em que alguém está em relação a outro.

Essa ideia de prolongamentos do corpo como restabelecimento do espaço foi tema recorrente de seu trabalho. Por meio de diferentes tipos de próteses, alarga-se o corpo até atingir o limite que o espaço arquitetônico enquadra. Essas próteses são trabalhadas com diferentes materialidades, desde penas até grafite. Nesse trabalho, Horn põe em evidência a noção da espacialidade como processo dinâmico de interação. É notório que a noção de espaço e corpo conforma uma trama em que cada variável, como a troca de dimensão ou materialidade, modifica tal experiência.

A vestimenta se articula entre a paisagem do corpo e do contexto, tem uma dupla leitura e especialidade como espaço de contenção e presença.

As duas faces do tecido se expressam em direção ao corpo e ao exterior, de tal modo que tanto o conceito de superfície como o de silhueta está imerso nessa dupla leitura. A vestimenta tem duas faces, duas epidermes – uma oculta e íntima, e outra qualificadora perante o meio –, e gera um espaço de contenção no tempo que modifica as formas da anatomia, criando uma nova relação entre o corpo e o mundo circundante.

O mundo circundante é o cenário em que a ação transcorre. Nesse espaço, o corpo é o usuário, e o contexto é a ideologia, a cultura e a sociedade. Mas esse mundo também é paisagem. Essa paisagem condiciona a vida dos indivíduos que a habitam.

Da mesma forma, são diferentes as relações humanas em climas frios, em comparação com os climas quentes; nas proximidades do mar, em comparação com as montanhas; em uma paisagem árida, em comparação com o interior de uma floresta. Não se trata apenas da paisagem natural, mas da combinação entre o natural e o construído, entre a geografia, a arquitetura, os objetos e a vestimenta.

Esse mundo material condiciona o querer do usuário, seus costumes, sua conduta, sua vida cotidiana, sua cultura, seu pensamento.

Honoré de Balzac (1980) já refletia sobre a relação entre *habitat* e ideologia. Suspeitava que Freud não teria levantado as mesmas teorias se tivesse vivido em uma paisagem tropical, vestido com camisas estampadas. Certamente, não teria percebido as mesmas dificuldades com roupa leve e multicolorida como percebeu sob o rigor do traje e do clima vienenses, que convidavam à introspecção.

Nossa existência está regida pelas características da cena. Esta cena é a relação entre a paisagem e a ação. Tanto o corpo como o contexto constituem a paisagem da vestimenta; ambos contextualizam o desenho, dando a ele um sentido e uma ressignificação. Mas também a intervenção do desenho incide em ambas as paisagens, modifica-as, dando lugar a novas formas e condutas.

A vestimenta, como primeiro espaço do habitar, clareia uma profunda consciência sobre a relação entre o corpo e o espaço. Aponta para a maravilhosa noção de afetação mútua e, então, para a possibilidade de entender esse vínculo como uma continuidade infinita entre a paisagem e a vida.

O corpo como organismo vital nunca é uma entidade isolada. Esse corpo vive indefectivelmente a partir da troca: inala e exala, come e defeca. Recebe todo tipo de estímulos: absorve o ar, os aromas, os sons, os afetos, as agressões, a paisagem. Tudo é materializado, digerido, transformado para formar parte da própria existência. Então, como definir o dentro e o fora? Como definir o limite entre o corpo e o contexto, se o exterior se torna interior indefinidamente? E mais: se esse organismo não apenas se transforma, mas se sua própria conduta, suas ações, seus afetos, sua energia modificam este espaço que transita e que volta definitivamente a afetar o próprio corpo em uma incessante continuidade.

Se a vida se refere à troca, então se torna indispensável voltar a restabelecer esta situação tão básica como o laço entre nós e o mundo, estabelecer foco no vínculo, na trama. Nós somos a paisagem, um corpo-contexto que representa uma unidade como uma onda no mar.

O espaço se constrói na relação. Deixa de ser um universo de formas estáticas para se converter em cenário de acontecimentos e situações dinâmicas entre o corpo e o espaço.

É interessante reconhecer que essa visão mantém correspondência com a noção de física atômica, já que esta entende o universo físico como uma rede dinâmica de sucessos e afetações inter-relacionadas.

Já faz tempo que essa disciplina quebrou o discurso de cisão entre o observador e o observado. Segundo o físico e pensador Fritjof Capra (1982), o aspecto crucial da teoria quântica é que o observador não é apenas necessário para observar as propriedades dos fenômenos atômicos, mas também para provocar o aparecimento dessas propriedades.

O fato de que todas as propriedades de uma partícula estejam determinadas por princípios estreitamente relacionados com os métodos de observação significaria que as estruturas básicas do mundo material estão determinadas pela maneira como observamos o mundo; são um reflexo de nós mesmos.

Do ponto de vista macroscópico, os objetos materiais que nos rodeiam podem parecer passivos ou inertes. Mas, quando observamos uma pedra ou um metal com a ajuda de um elemento amplificador, constatamos que estão cheias de atividade.

Todos os objetos materiais de nosso entorno são feitos de átomos vinculados entre si de várias maneiras e formam uma grande variedade de estruturas moleculares que não são rígidas nem estão desprovidas de movimento, mas que

vibram de acordo com sua temperatura e em harmonia com as vibrações térmicas de seu ambiente.

Portanto, para a física moderna, a matéria não é algo passivo e inerte, mas algo que se move continuamente, dançando e vibrando, e cujos modelos rítmicos determinam a configuração de suas moléculas, de seus átomos e de seu núcleo.

Chegou-se à conclusão de que na natureza não existem estruturas estáticas.

Como Capra (1982) explica, a física moderna ultrapassou a visão mecanicista cartesiana do mundo e está nos conduzindo a um conceito holístico e intrinsecamente dinâmico do universo.

Essa visão do mundo é sumamente mobilizadora, já que nos envolve como partes protagonistas. Somos membros ativos desta grande rede que é a própria vida. O mundo é um reflexo de nós mesmos, mas também nós somos um reflexo do mundo. A partir dessa noção de trama, o desenho se situa nesta instância misteriosa e vital que é o vínculo.

[1] Tradução de Adriano Messias.

REFERÊNCIAS

ACKERMAN, Diane. *Una historia natural de los sentidos*. Buenos Aires: Emecè, 1992.

ALEXANDER, Christopher. *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Infinito, 1973.

BALZAC, Honoré de. *Dime cómo andas, te drogas, vistes y comes... y te diré quién eres*. Barcelona: Tusquets, 1980.

CAPRA, Fritjof. *El punto crucial*. Buenos Aires: Estaciones, 1982.