

“Esbravejação”: cartografia de um “vestível em fluxo” em suas movências vitais

“Esbravejação”: cartography of a wearable in flow in its vital movements

Carolina de Paula Diniz¹

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-7425-7245>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.1885>

[resumo] No presente texto, apresento o processo de criação da obra de dança “Esbravejação”, uma dança que acontece no encontro entre um corpo e um “vestível em fluxo”, composto por uma estrutura de cabeças plásticas. Considerando o processo, enquanto processualidade, a metodologia adotada é a da cartografia que, diferentemente do mapa, é um desenho dinâmico que vai acontecendo ao longo do caminhar, do pesquisar, em que interessam os movimentos, os fluxos, as mu.danças, os encontros e as desestabilizações, que produzem a obra em sua vitalidade. Nesta caminhada, alguns autores são convidados a compor essa trama, tais como: Ingold e a proposta de trazer as coisas de volta à vida, compreendendo o fluxo vital a partir da relação entre materiais e forças e não entre matérias e formas. Suely Rolnik que trata do corpo vibrátil, entendido como o exercício intensivo do sensível, dentre outros. Como cartógrafa.dançante, é por meio das pistas apresentadas nesta cartografia que retomo a proposta dos “vestíveis em fluxo” para refletir acerca das possíveis movências criativas, curativas e, também, artístico.pedagógicas, possibilitadas por essa prática na formação de artistas das artes ao vivo, assim como os futuros figurinistas no contexto contemporâneo das artes. Interessa, no texto, atualizar a prática “vestíveis em fluxo”, como uma das estratégias provocadoras de movências criativas e curativas, capazes de abrir os corpos para uma experiência porosa, dialógica e não hierárquica que se deixa co.mover pelas coisas do mundo em seus emaranhamentos vitais.

[palavras-chave] **Esbravejação. Vestíveis em fluxo. Movências criativas e curativas. Processos artístico.pedagógicos.**

¹ Doutorado. CECULT/UFRB. carolinadiniz@ufrb.edu.br. <http://lattes.cnpq.br/9345971111604506>.

[abstract] In this text, I present the creative process of the dance piece *Esbravejação*, a dance that occurs in the meeting between a body and a flexible wearable, composed of a structure of plastic heads. Considering the process as processuality, the methodology adopted is that of cartography, which, unlike a map, is a dynamic drawing that unfolds along the walk, the research, in which movements, flows, changes, encounters, and destabilizations that produce the work in its vitality are of interest. In this walk, some authors are invited to contribute to this fabric, such as: Ingold and the proposal to bring things back to life, understanding vital flow through the relationship between materials and forces rather than between matters and forms. Suely Rolnik, who addresses the vibrational body, understood as the intensive exercise of the sensitive, among others. As a dancing cartographer, it is through the clues presented in this cartography that I revisit the proposal of flowable wearables to reflect on the possible creative, healing, and also artistic-pedagogical movements enabled by this practice in the training of live arts artists, as well as future costume designers in the contemporary context of the arts. The text aims to update the practice of flowable wearables as one of the provocative strategies for creative and healing movements, capable of opening bodies to a porous, dialogical, and non-hierarchical experience, allowing them to be moved by the things of the world in their vital entanglements.

[keywords] **Esbravejação. Wearables in flow. Creative and healing movements. Artistic and pedagogical processes.**

Recebido em: 08-05-2025.

Aprovado em: 22-08-2025.

Esbravejação em sua processualidade

Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio
(Deleuze; Guattari, 1995, p. 37).

O que move essa escrita são os fluxos, linhas que compõem uma dança que se fez dançando. Em “*Esbravejação*”, experimentam-se movências possíveis, descobertas a cada encontro entre um corpo e um “*vestível em fluxo*”², composto por, aproximadamente, cem

² Conceito desenvolvido em minha dissertação de mestrado (2012) e em artigos científicos publicados ao longo dos anos. Voltarei a ele na parte 2 do presente texto.

cabeças de bonecas plásticas, brancas e pretas, interligadas por fios de malha vermelha. Neste caminho, interessa pontuar as movências criativas e curativas mobilizadas, bem como, a potência artístico-pedagógica da proposta. Mapear o que foi sendo seguido ao longo das experimentações, as conexões e os sentidos tramados no processo de elaboração da obra. O processo aqui, entendido como processualidade, nos coloca “no coração da cartografia” (Barros;Kastrup, 2020, p. 58) que, diferentemente de um mapa que representa um todo de modo estático, é um desenho que, de modo dinâmico, vai acontecendo ao mesmo tempo em que mundos se desmancham, enquanto outros se formam, mundos criados para “expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos” (Rolnik, 2016, p. 23).

Em “Mil Platôs”, Deleuze e Guattari partem da ideia de rizoma, um tipo de estrutura vegetal, para pensar um movimento que existe no mundo. A grama, a toca das formigas e os neurônios movimentam-se rizomaticamente. Para os autores interessa, sobretudo, pensar o inconsciente a partir desse movimento, tendo a cartografia como uma das formas de acompanhar esse tipo de crescimento. No texto, os autores enumeram “certas características aproximativas do rizoma” (Deleuze;Guattari, 1995, p. 15) e, dentre elas, apontam o princípio de cartografia e de decalcomania. Nele, afirmam que um rizoma “não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 21). O mapa, diferentemente do decalque, vai se fazendo no aqui e agora, em uma “experimentação ancorada no real” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 21).

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza. [...] Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como meditação. [...] Um mapa é uma questão de performance, enquanto o recalque remete sempre a uma presumida “competência” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 22).

Nesse sentido, o princípio da cartografia diz respeito, dentre outras coisas, com a aposta de que algo acontece no encontro, ou seja, com a cartografia exclui-se qualquer à priori, qualquer plano transcendental. A cartografia como movimento da imanência, abertura para o contato com a surpresa, o acaso, o encontro, um certo desarme. É estar aberto aos pequenos desvios que se dão no presente. Uma postura cartográfica é, também, uma postura de vulnerabilidade para o acontecimento. É preciso estar desarmado para que algo aconteça. Aqui reside a diferença entre decalque e cartografia. Decalque como mapa que se fixou e pode ser repetido tal e qual. E cartografia é um gesto: o de cartografar, acompanhar um processo em produção, acompanhar sua processualidade.

Este texto é tramado tendo a cartografia como método de pesquisa, levando em conta que ela “só pode ser pensada como método se entendermos método como aquilo que nos faz compreender a nossa potência de conhecer” (Lieberman; Lima, 2015, p. 183). A cartografia, pensada enquanto um método, reverte o sentido tradicional de metodologia, entendida como um caminho em que as regras estão definidas previamente.

Daí o sentido tradicional de metodologia que está impresso na própria etimologia da palavra: *metá-hódos*. Com essa direção, a pesquisa é definida como um caminho (*hódos*) predeterminado pelas metas dadas de partida. Por sua vez, a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá*. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. Com isso não se abre mão do rigor, mas esse é ressignificado. O rigor do caminho, sua precisão, está mais próximo dos movimentos da vida [...] (Passos; Kastrup; Escóssia, 2020, p.10,11).

Nesse exercício de fricção entre arte e vida, irrompem-se movências de um diálogo entre um corpo e uma *coisa*³. Movo-me, então, nesse caminho, em sua processualidade, pontuando as pistas descobertas e que atualizam a pesquisa e a prática com os “vestíveis em fluxo”. Importante pontuar que o texto também é composto por imagens que intencionam capturar a dinâmica das forças que metamorfoseiam as formas. No fluxo entre um fazer e um desfazer que não se estabiliza, e que evidencia um corpo no encontro com outro corpo que, de modo desierarquizado, produzem-se mutuamente em troca constante. Um outro ponto importante a ser ressaltado é que venho insistindo, desde a escrita da tese, em inserir pontos, seja no meio de uma palavra, como no caso de *mu.dança*, *co.movido* ou *in.vestida*, ou mesmo, entre duas palavras como em *copo.cabeça*. Essa escolha é movida pelo desejo de produzir uma escrita acadêmica.poética e reconheço nessa liberdade poética, presente em outros textos contemporâneos, de outros autores, acadêmicos ou não, uma necessidade de inventar, evidenciar e abrir as palavras a outras afecções, “repousá-las em outros horizontes”⁴. Uma estratégia inventiva para descobrir e aguçar outras possibilidades de sentidos, abrindo-se “às dobraduras e aos desdobramentos das palavras” (Fabião, 2010, p. 324). Também, como no caso de *corpo.cabeça*, evidenciar que entre uma e outra há um entre que é campo de relação, indeterminado e sempre em transição.

Farejando as pistas

“[...] é preciso encarar as coisas ‘como uma presença e um reservatório de transformação’” (Louppe, 2012, p. 306).

Em 2016, residia no centro da cidade de Salvador, região comercial onde lojas de tecido e artesanato estão concentradas. Frequentemente, no processo de compra de algum material para alguma produção ou fazendo o percurso de casa para o trabalho, passava em frente aos armazinhos que vendem variados produtos para artesanato em geral. Em suas fachadas, o que sempre me chamou a atenção foram as cabeças plásticas, de variados tamanhos, organizadas em grandes cestos de vime. Um material comumente utilizado para a confecção de bonecas de pano. A imagem de um cesto de cabeças era, para mim, ao mesmo tempo, estranha e instigante.

³ A ideia de *coisa* será tratada na parte 3 do presente texto.

⁴ Comentário feito por minha orientadora Gilsamara Moura, em um dos nossos encontros de orientação.

Para Rolnik (2016), o cartógrafo é aquele que está sempre em busca de elementos/alimentos para compor suas cartografias. O critério de suas escolhas é “descobrir que matérias de expressão, [...], favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender” (Rolnik, 2016, p. 65). E esse entender não tenha nada a ver com explicar ou revelar algo, pois o que o cartógrafo deseja “é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem” (Rolnik, 2016, p. 66). Como cartógrafa.dançante, fui dando língua aos afetos que me pediam passagem e me deixei co.mover⁵ pelo desejo de experimentar aquele material que havia chamado a minha atenção. A atenção do cartógrafo não funciona com o objetivo de identificar e representar algo pela via do objeto, mas antes suscita a ideia de uma atenção à espreita, uma atenção que “se faz através da detecção de signos e forças circundantes, ou seja, de pontas do processo em curso” (Kastrup, 2020, p. 33). No exercício de uma atenção cartográfica que é “ao mesmo tempo flutuante, concentrada e aberta” (Kastrup, 2020, p. 34), para além de sua forma-função, deixei com que as cabeças ativassem minha curiosidade para as suas potencialidades moventes.

Entre 2016 e 2019, apresentei a obra “Esbravejação” três vezes, em três eventos e cidades distintas. Em cada uma das apresentações, tanto a performance, quanto o vestível sofreram mu.danças. Habitar a obra, ao longo do processo de criação e das apresentações, endossa na prática a compreensão da natureza labiríntica do processo criativo, que, longe de ser uma trajetória linear, está repleto de desvios e bifurcações (Salles, 2013). Uma das mu.danças tem a ver com a intensidade da relação entre corpo e vestível no que diz respeito ao contato direto entre peles. Fui, ao longo das apresentações, despindo-me, literalmente, do uso de “peças bases” usadas entre corpo e vestível.

Em 2016, no primeiro contato com a materialidade em questão, a construção do “vestível em fluxo” resultou em um emaranhado de cabeças entrelaçadas com fios de malha vermelha. O “vestível” atuou como uma sobreposição de uma “roupa base”, composta por blusa e *shorts* pretos. Também pinteí a região dos olhos com uma faixa de tinta preta, inspirada na personagem Pris, interpretada por Daryl Hannah, no filme “*Blade Runner*, O caçador de andróides” (1982)⁶. A apresentação dessa primeira versão aconteceu na rua, em um evento de artes performáticas⁷. As movências que apareceram nesse primeiro momento enfatizaram as experimentações relacionadas às qualidades sonoras do “vestível em fluxo”, sonoridades que remetem a um chocalho ancestral: uma esbravejação produzida por uma multidão de cabeças. Como o evento aconteceu na rua, apresentei entre pessoas e transeuntes. Aqui, nesse momento, também foi possível observar as expressões das pessoas que assistiam e a reação espontânea de choro de uma criança, revelaram a potência monstruosa dessa conexão corpo e cabeças.

⁵ A pontuação aqui colabora para incitar a ideia de afetação mútua.

⁶ Cf. A aparência da personagem Pris. Disponível em: <https://br.pinterest.com/search/pins/?rs=ac&len=2&q=daryl%20hannah%20blade%20runner&eq=daryl%20hanna&etslf=7379>. Acesso em: 15 abril 2024.

⁷ O evento em questão foi o “Pontes performáticas (Re)Descobrimo a cidade”, proposto pelo professor. artista.pesquisador Maciej Rosalcki. O evento ocorreu em setembro de 2016, na cidade de Santo Amaro da Purificação/Ba.

FIGURA 1- APRESENTAÇÃO EM SANTO AMARO/BA, 2016.



FONTE: Arquivo pessoal. Registro Fátima Wachowicz.

Em 2018, a obra “Esbravejação” foi aprovada no evento *Critical Costumes (2018)*⁸, edição que aconteceu na *University of Surrey em Guildford (UK)*. Ao longo do processo de experimentações e ensaios, fui sentindo a necessidade de produzir mu.danças no vestível. Após algumas tentativas frustradas, eu e minha parceira de trabalho, a costureira e modelista Marinalva Nascimento, chegamos em uma nova composição, um “vestível em fluxo” composto com um número maior de cabeças, ou seja, mais volume, peso e abrangência sonora, em um arranjo organizado com muitos colares de cabeças. Essas mu.danças também alteraram, como era de se esperar, a relação entre corpo, pesquisa de movimento e o “vestível em fluxo”. Para esta apresentação, também alterei a “roupa base” que passou a ser uma *hot pants* e um par de joelheiras vermelhas, assim como o rosto também foi coberto por uma tinta vermelha.

As mu.danças aconteceram tanto no sentido de organizar o “vestível em fluxo”, de modo que fosse possível mergulhar em suas qualidades materiais e sensíveis sem que a estrutura perdesse a sua forma original se, contudo, enrijecê-la em uma forma única. A escolha da cor vermelha, na pele do rosto, nos fios da estrutura e na roupa base, tiveram como objetivo criar uma continuidade, o que intensificava, ainda mais, a conexão entre corpo e coisa. A minha busca, enquanto performer e propositora da prática “vestíveis em fluxo”, reside no desejo de ativar uma troca, que tem a ver mais com uma escuta sensível e a produção de uma atenção específica, do que a produção de formas. É no contato ininterrupto que imagens, sensações e qualidades podem aparecer e mobilizar o corpo.

Em 2018, essa relação fluida pôde acontecer de modo intensificado, a partir de uma estrutura maior, mais volumosa e mais pesada. Neste ponto do processo criativo, pude me voltar para a relação do meu peso e do peso do corpo.cabeça. Para Laban⁹, o peso é o “emissor

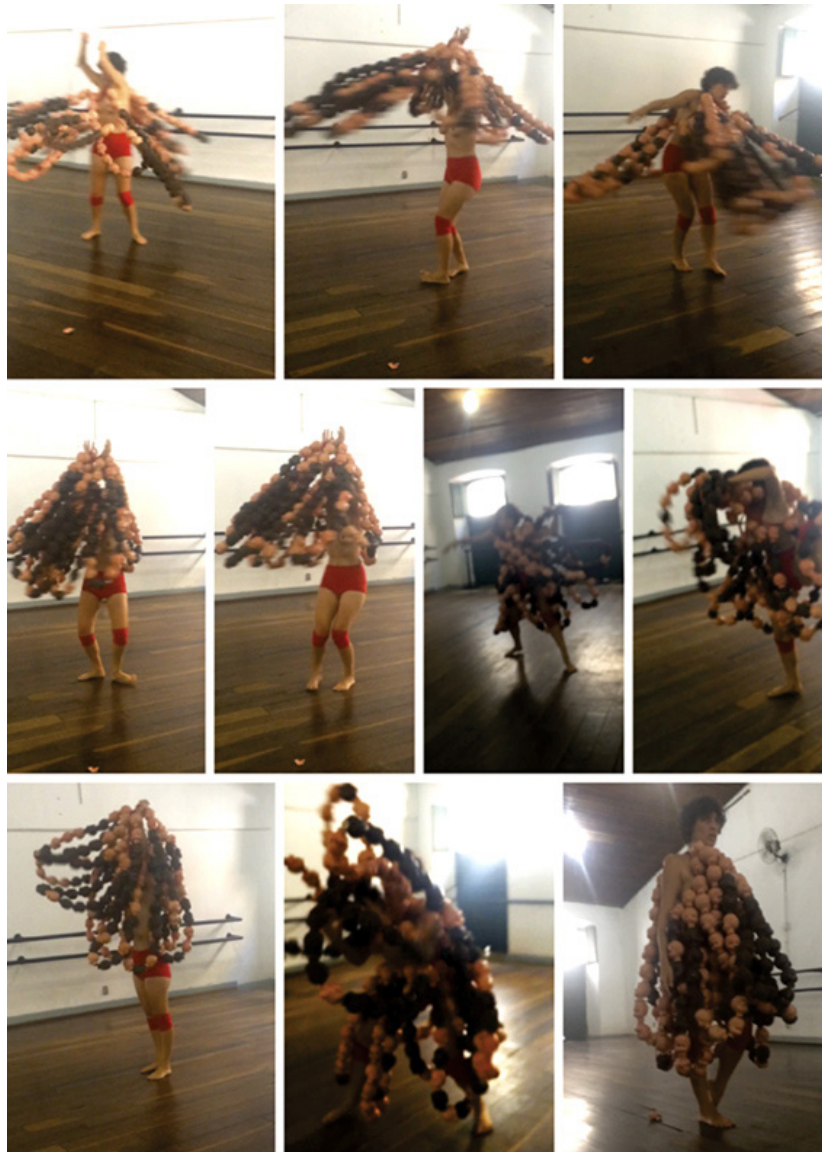
⁸ Cf. Programação completa. Disponível em: <https://www.criticalcostume.com/cc2018.html>. Acesso em: 15 março 2024.

⁹ Rudolf Laban (1879 – 1958) um dos pioneiros da dança moderna, identificou em sua pesquisa sobre o movimento humano, os quatro fatores constitutivos do movimento: fluxo, peso, espaço e tempo.

e o receptor do movimento. É a transferência de peso que define todo o movimento” (Louppe, 2012, p.103). Para o coreógrafo, o peso não é somente deslocado, mas também “desloca, constrói e simboliza, a partir da própria sensação” (Louppe, 2012, p.104).

Neste momento do processo, o que se evidenciou foi a troca constante entre dois corpos, entre dois pesos. Ora eu levava a estrutura, ora ela me envolvia, o que me levava a encontrar outros pontos de equilíbrio. Algumas vezes, o seu peso me lançava ao chão, o que provocava a quebra e a rachadura das cabeças, produzindo, ao longo da performance, além de pequenos cortes na minha pele, o que aponta para um certo risco no contato, também, vestígios de fragmentos de pedaços de cabeças que formavam um caminho pelo chão. Nas composições imagéticas seguintes é possível visualizar o fluxo e as formas que se faziam e se desfaziam continuamente.

FIGURA 2 – ENSAIO DE ESBRAVEJAÇÃO: ESCOLA DA FUNCEB/2018.



FONTE: Arquivo pessoal. Registro Zelia de Paula.

Apresentar a obra em outro país, sem o domínio da língua e conviver, por alguns dias, com artistas e pesquisadores do campo do figurino, foi uma experiência única e de trocas intensas. Uma situação que me colocou em um estado desestabilizante e altamente desafiador. E, nesse sentido,

A pesquisa faz-se assim como cartografia do meio em que o pesquisador está mergulhado na produção de mapas referentes aos encontros vividos nesses trajetos e aos afetos e sensações ali produzidas (Liberman; Lima, 2015, p.183).

No evento, após a apresentação, tivemos uma roda de conversa e foi muito interessante ouvir o retorno do público sobre a performance. Ainda que a obra não apresente um tema específico, pois que a proposta é experimentar as movências, os ritmos, os fluxos e os embates entre o corpo e a estrutura, este corpo em cena, não deixa de ser, de uma mulher parda in.vestida¹⁰ por um “vestível”, composto por inúmeras cabeças de bonecas plásticas, brancas e pretas. Essa imagem suscita inúmeras e distintas leituras. Neste sentido, Britto (2008) afirma:

Os artistas contemporâneos da dança, com abordagens e recursos completamente diversos, dão ao corpo, ao movimento, ao som, ao espaço e aos objetos cênicos um tratamento que enfatiza a materialidade física de cada coisa; de tal modo que a função tradicional do espectador é subvertida, pois não havendo magia para encantar, resta-lhe a função de estabelecer nexos de sentido entre as referências colocadas em cada obra, e situá-las em seus contextos (Britto, 2008, p. 99).

Uma das artistas que mobilizou foi Marcela Levi que, no processo de criação de sua obra *“In-organic”* (2007), nos faz as seguintes provocações: “Como produzir encontros que ressignifiquem o corpo nu feminino? O que pode provocar um corpo nu de mulher e uma cabeça de boi juntos?” (Diniz, 2012, p. 59). Pergunto, então: o que pode co.mover uma mulher in.vestida com uma estrutura de cabeças de bonecas plásticas? Uma pergunta, múltiplas imagens. A proposta era colocar em prática o que Paul Valéry propõe: criar imagens que “proporcionassem emoções sem o tédio da comunicação”¹¹. Dentre os relatos, uma mulher relacionou as cabeças no chão, no início da performance, com imigrantes à beira-mar, para uma outra pesquisadora a imagem suscitada foi a de crianças abortadas, enquanto um outro pesquisador, relacionou a imagem das cabeças com a deusa Kali, uma deusa que usa um colar de caveiras. Desse modo, ainda que a pesquisa de movimento esteja voltada às possibilidades relacionais e expressivas, ativadas pelas qualidades sensíveis e as forças que emanam do encontro entre mim e o corpo.cabeça, as leituras perpassam os mapeamentos de cada pessoa que entra em contato com a obra.

¹⁰ Aqui a pontuação propõe incitar a ideia de que, para além de vestir, acontece uma relação de in-vestimento de sensações, percepções, imagens, que acontecem nessa incorporação.

¹¹ Texto completo disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/francis-bacon/>. Acesso em: 15 jun. 2024.

Ao longo do tempo de convivência com a obra, experimentando-a e apresentando-a nesses diferentes contextos, um incômodo relacionado ao uso de uma roupa-base me acompanhava. Pessoalmente, essa estratégia mostrava-se incoerente com o que, eu mesma, afirmava em relação à prática, ou seja, encarar o material não como algo que é vestido sobre o corpo para a cena, mas, antes, como materialidade vestível que suscita sensações e movências, ativando uma experimentação da relação de forças co.movidas entre os corpos. Foi, então, somente em 2019, na X Jornada de Pesquisa em Artes Cênicas, na Universidade Federal da Paraíba, que consegui me apresentar in.vestida somente com o vestível, sem a presença de nenhuma roupa base. Foi um processo de desaparego gradual e de reelaboração das minhas próprias contradições, limitações e pudores. Foi nesse ponto que senti a conexão mais intensa e recíproca entre mim e a coisa, uma conexão almejada ao longo de todo o tempo do processo. Patrícia de Lima Caetano (2017) fala de uma zona de contágio evidenciada à medida em que “as fronteiras porosas do corpo se alargam. Nessa zona, vale ressaltar as potências do corpo de afetar e ser afetado, através das quais as qualidades intensivas entre as matérias se misturam” (Caetano, 2017, p. 174).

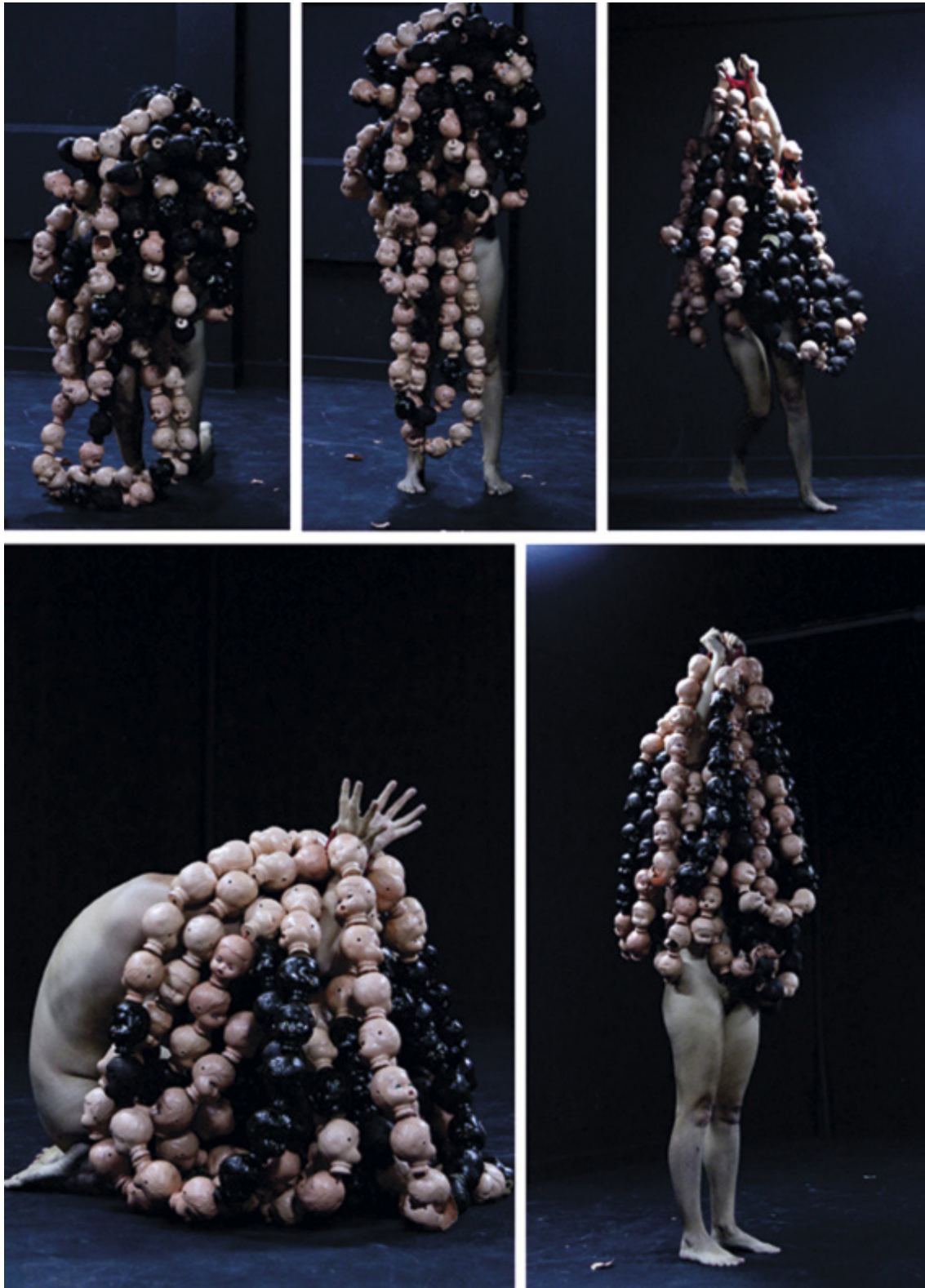
Interessava essa mistura que acaba por revelar o fluxo produzido entre todo e qualquer vestível, ou seja, entre todo e qualquer material, colocado em contato direto com o corpo em um processo de pesquisa de movimento. Nesse encontro de peles, foi possível expandir, ainda mais o sentir, deixando-me contagiar em uma relação permeável, em que corpo e coisa dialogaram a partir de suas forças, mobilizadoras de outras configurações, estados e imagens corporais. Nesse ponto do processo, o encontro com o vestível foi intensificado pelo contato entre as superfícies e imagens que se faziam, ganharam um tempo de respiração e de existência mais prolongado. Ou seja, se em um primeiro momento, o que moveu a experimentação, através de uma relação sobretudo tátil, foi a experimentação de sonoridades, em um segundo momento, com a expansão do vestível, com o aumento do número de cabeças, o que se intensifica é o encontro/confronto entre pesos e forças mobilizadas no entre corpo e cabeças. Aparece aqui a questão cinesférica, o espaço pessoal que não é mobilizado somente pelo corpo e suas atribuições, mas por uma corporalidade que pesa e expande. Finalmente, neste terceiro movimento, acontece uma intensificação dos sentidos e uma respiração dilatada no entre. As formações ganham uma certa estabilidade que não deixa de se desmanchar para que outra imagem/sentido surja e se desfaça.

FIGURA 3 - APRESENTAÇÃO NA X JORNADA, EM 2019.



FONTE: Arquivo pessoal. Registro: Daniel Diniz.

FIGURA 4 - APRESENTAÇÃO NA X JORNADA, EM 2019.



FONTE: Arquivo pessoal. Registro feito por Daniel Diniz.

Os fios que emaranham os vestíveis em fluxo

“[...] nos estranhar, nos inquietar, dar passagem a outras configurações de nós mesmos, desmanchar as referências dominantes com as quais convivemos” (Preciosa, 2005, p.13).

Ao longo do tempo venho pesquisando e experimentando a prática “vestíveis em fluxo”, em processos de criação de grupos de dança contemporânea, também em *workshops*, em espaços convencionais e não convencionais de ensino da dança e em um processo autoral, como foi a proposta de “Esbravejação”, em que experienciei, no próprio corpo, aquilo que sempre propus ao outro. Mais adiante, aprofundarei este ponto mas, nesse momento, gostaria de recordar os fios que emaranham esta prática. Minha atuação como figurinista é ativada, inicialmente, por um incômodo e, em decorrência deste incômodo, um desejo. Ainda como estudante da escola de dança da UFBA (2002-2006), ao assistir a maior parte dos espetáculos de dança, o figurino funcionava à serviço da representação como um elemento imutável na cena, diferentemente da luz ou da trilha sonora. Quando o figurino sofria alterações, era para que ele pudesse expressar as mudanças na narrativa apresentada. Essas mudanças ocorriam, na maior parte das vezes, nas coxias em que o(a) performer saía de cena e retornava com uma nova aparência, de modo a pontuar um novo momento. Desse incômodo surge, então, o desejo de experimentar esse constituinte da cena para além de sua potência delineadora, caracterizadora e contextual.

Foi, sobretudo, nos processos de criação de duas obras: “E fez o homem a sua diferença” (2004) e “ILinx” (2006), em que atuei, simultaneamente, como criadora-intérprete e figurinista, que tive a oportunidade de deslocar e ampliar a função do figurino no processo de criação, ao pensar e desenvolver a pesquisa de movimento e o que se veste, de modo processual e coletivo. Foi, a partir desse momento, que pude experimentar o figurino como um elemento gerador de um corpo, produtor de estados, sensações, como um material propiciador de qualidades e fluxos de movimentos. Meu desejo era co.laborar¹² na criação de danças que acontecem a partir de uma relação implicada entre corpo, pesquisa de movimento e o que se veste. A experiência de desenvolver, concomitantemente, a pesquisa de movimento e a pesquisa de figurino, experienciada com o grupo, em um *continuum* processual e criativo, me localizou, desde sempre, entre o mover e o vestir. Pensar o figurino “de dentro” do processo é se dar a possibilidade de experimentar, no aqui e agora, um corpo que vai criando um universo, em que perde a sua centralidade e passa a se manifestar de modo compartilhado, desierarquizado e relacional.

Quando propus chamar a prática, que estava descobrindo, de “vestíveis em fluxo” e não mais de figurino, é porque existia ali, naquele momento da dança e das artes ao vivo em geral, indícios e rumores de outros modos e estratégias que questionavam um modo, muito bem definido, pela pesquisadora da dança Jussara Setenta: “um fazer baseado, [...], em uma correspondência biunívoca entre som e movimento, em figurinos-personagens, no cenário invólucro, na iluminação climática baseada em efeitos, no uso ilusionista do palco” (Setenta, 2008, p. 86).

¹² Aqui o ponto intensifica a ideia de laborar junto.

O fato de sentir a necessidade de inventar outro nome para aquilo que eu estava experimentando, pode demarcar os rumores de uma cartógrafa.dançante que se coloca no exercício de farejar novas pistas de outros mundos, que pedem espaço para existir. A prática “vestíveis em fluxo” adentra em processos abertos, de criação de universos, em que o corpo faz parte, juntamente com todos os outros elementos e que, de modo relacional, vai descobrindo uma dança que é aberta aos sentidos e aos movimentos que vão acontecendo no caminhar. Uma prática em que interessa “embaralhar a geografia dos códigos” (Mesquita, 2008, p. 46), ao desamarrar-se do binarismo forma x função. Uma prática em que qualquer material pode ser in.vestido e está sempre implicado com o corpo e a pesquisa de movimento. Com um “vestível em fluxo”, o encontro não está baseado na pesquisa de formas, mas está, sobretudo, aberto e poroso ao jogo das forças, capazes de abrir uma “zona de contágio”. Nessa zona, corpo e coisa apresentam-se como “territórios plásticos de uma geografia mutante” (Caetano, 2017, p. 174). A proposta, então, não é emoldurar o corpo para a dança e sim, produzir a própria dança, um caminho que vai se fazendo ao caminhar, um corpo que vai in.vestindo-se ao dançar. Um vestível, enquanto material que limita, expande, recorta, cobre, mostra, define, desenha, avoluma, pesa, protege, expõe, que atravessa o corpo, que move e se deixa mover.

Em minha dissertação de mestrado¹³, apresento a ideia de “vestíveis em fluxo”, relacionando-a, historicamente, com o corpo permeável, osmótico, não hierárquico e sensorial, experimentado por dois artistas brasileiros: Hélio Oiticica e Lygia Clark¹⁴. O movimento neoconcreto do qual Clark e Oiticica são integrantes, juntamente com outros artistas, propõem uma abordagem fenomenológica da arte, recorrendo ao entendimento do pensamento encarnado, ou seja, o corpo está no mundo e é no mundo que ele se conhece, sendo assim, “o mundo não é um objeto do qual eu possuo a lei de constituição, ele é um meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas” (Milliet, 1992, p. 26). Em suas obras, os artistas propuseram espacialidades vestíveis promovedoras de uma manifestação subjetiva e sensorial do corpo. Propuseram criações que mobilizavam de forma tátil e motora, e convocavam um “investimento libidinal” do espectador. As obras organizam-se como proposições vivenciais abertas [...] em que o fruidor/participador estabelece uma relação direta, ativa e política propondo interferências e completando seu sentido.

Com os objetos relacionais, propostos a partir de 1964, Clark está interessada em produzir deslocamentos do olhar, do privilégio do sentido da visão, propondo obras que estimulam outros sentidos, ampliando a percepção sensorial (Diniz, 2012). Para a artista, “o homem encontra seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si” tornando-se “objeto de sua própria sensação” (Milliet, 1992, p.123). Nesse sentido, Silva (2005) cita o objeto relacional Luvas Sensoriais (1968), em que o participante, ao vestir a luva, é provocado a conhecer a forma e o tato da luva, adaptando a sua própria mão com a mão da luva. Para a pesquisadora, “vestir a obra é vestir o corpo da obra” (Silva, 2005, p. 73).

Esse jogo relacional, entre as materialidades do corpo e as estruturas vivenciais, pode ser reconhecido também nos “Parangolés” de Hélio Oiticica, constituídos por capas, tendas e estandartes, os quais propunham aos participantes uma relação com o objeto por

¹³ Vestíveis em fluxo: a relação implicada entre corpo, movimento e o que se veste na cena contemporânea da dança (2012).

¹⁴ Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980).

meio da dança, a qual está presente na própria estrutura da obra, é por meio dela que o participante explora as possibilidades existentes na materialidade temporal da obra. Para o artista esse jogo entre o vestir e revestir o corpo cria um espaço definido por ele como intercorporal (Souza, 2008).

A ação é a pura manifestação expressiva da obra. A ideia da “capa”, posterior à do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista: o espectador “veste” a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, em última análise, que dance. O próprio “ato de vestir” a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição (Jacques, 2003, p. 29).

Para Hélio, o corpo do espectador não é um suporte, mas se trata de uma “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo” (Jacques, 2003, p. 29). Os artistas contemporâneos revelam esta relação imbricada em seus procedimentos de criação, nos quais tudo aquilo que entra em contato com o corpo, o constitui. De modo desierarquizado, o corpo e as coisas constituem-se como plasticidades dialógicas. Outra relação que nos interessa estabelecer entre os artistas neoconcretistas e os artistas contemporâneos, refere-se à ação do vestir.

Os objetos relacionais e os Parangolés, podem ser aqui compreendidos como obras vestíveis, as quais levam o participante, ao entrar em contato direto com a estrutura da obra, através da ação do vestir, a incorporar os estímulos sensíveis sugeridos por suas materialidades, alterando o espaço e a percepção corporal, produzindo um engajamento em que obra e participante estão implicados (Diniz, 2012, p. 81).

O que tem me movido nessa tríade artista.pesquisadora.docente das artes do corpo, é a possibilidade de brincar/inventar corporalidades, de propiciar a irrupção de um o fluxo entre corpo e roupas, entre corpo e objetos, entre corpo e coisas. É a potência de uma terceira coisa que não é mais o corpo e nem aquilo que está em contato. Aqui o que interessa é o “entre” que, segundo a definição de Eleonora Fabião, “não é lá, nem cá; não é antes, nem depois; não é isto ou aquilo; não é eu, você, nem outro. Ou ainda “entre” não é, pois acontece como espaço-tempo de indeterminação, como campo de relação, como corpo em transição” (Fabião¹⁵ citado por Bonfitto, 2013, p. 13). Interessa o que acontece nesse espaço indeterminado, em que não é o corpo, nem a estrutura, mas sim uma terceira coisa que ali acontece. É nesse transitar que o corpo se abre em corporalidades outras.

¹⁵ FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. *Revista Contrapontos*, v. 10, n. 3, p.321-326, set-dez 2010. Disponível em: <https://periodicos.univali.br/index.php/rc/article/view/2256> . Acesso em: 20 jun. 2024.

Movências criativas, curativas e artístico-pedagógicas dos vestíveis em fluxo

“Foi num desses dias, quando estava prestes a nevar e há uma eletricidade no ar, você quase pode o ouvir. Certo? E esse saco estava dançando comigo como uma criança chamando para brincar. Por 15 minutos. Foi quando entendi que havia essa vida toda por trás das coisas”¹⁶

Neste ponto da escrita interessa apontar algumas movências criativas, curativas e artístico-pedagógicas experienciadas ao longo desse caminho. A epígrafe acima nos provoca com uma ideia que é pulsante para a proposta dos “vestíveis em fluxo” e que se refere à vida das coisas. O antropólogo Tim Ingold, no texto “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais” (2012), afirma que não interessa tanto pensar nas formas como coisas acabadas, estanques, prontas, mas sim, nos processos, nas ações, naquilo que dá forma à forma. Para ele, a vida é definida como esse processo de crescimento, de emaranhamento de materiais e que é um processo não estanque. Ele cita o pintor Paul Klee que afirma: “A forma é o fim, a morte, [...] o dar forma é movimento, ação. O dar forma é vida” (Ingold, 2012, p. 26). Nesse sentido, o trabalho do artista é de se “unir às forças que trazem à tona a forma” (Ingold, 2012, p. 26). O autor apresenta a imagem da linha que, como uma planta se desenvolve a partir de sua semente, ela cresce a partir de um ponto que foi posto em movimento. Tudo é linha, no sentido de que tudo está em movimento o tempo todo. Ingold critica o modelo hilemórfico, no qual uma matéria inerte ganha uma forma a partir de uma força que lhe é exterior, uma intencionalidade que seria atribuída aos humanos ou a uma força divina. Sendo assim, o mundo das coisas seria o resultado de uma moldagem criativa a partir de uma matéria disforme. Ele nos provoca a pensar na relação entre materiais e forças, ao invés da relação entre forma e matéria. Para ele, habitamos um mundo composto por coisas e não por objetos e nos provoca com a seguinte questão: uma árvore é uma coisa ou um objeto? Onde a árvore inicia e finaliza? O que faz parte e o que não faz parte da árvore? Para ele, “a árvore não é um objeto, mas um certo agregado de fios vitais” (Ingold, 2012, p. 29). Segundo o mesmo autor:

A coisa, por sua vez, é um “acontecer”, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião. [...] Se pensarmos cada participante como seguindo um modo de vida particular, tecendo um fio através do mundo, então talvez possamos definir a coisa, [...], como um parlamento de fios. Assim concebida, a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas *vazam*, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas (Ingold, 2012, p. 29).

¹⁶ Fragmento de uma fala do filme “Beleza Americana” (1999), direção de Sam Mendes.

Se a coisa é o seu acontecer, é preciso pensar as coisas nos verbos do gerúndio, pois elas estão acontecendo, como por exemplo: a pedra acontece no seu rolar, no seu processo de erosão e as nuvens acontecem no céu em formação e transformação constantes, assim como “a vida da casa escapa ao arquiteto”¹⁷, pois habitar a casa é ser convidada a interagir com tudo que acontece nela, ao longo do tempo. Nessa lógica, estamos sempre em atos de aproximação, entrada e participação com as coisas e não em uma lógica de controle sobre elas.

Ao longo de todo o texto, considere o “vestível de Esbravejação” como uma coisa e não como um objeto. O encontro entre corpo e coisa acontece por meio de contatos, aproximações, reverberações, escutas e estranhamentos. O encontro entre o corpo e a coisa é um acontecer, é um emaranhado de fios vitais, de movências que mobilizam, não formas, mais trans. formações que, ao tempo em que se fazem, logo se desfazem, produzindo sentidos e significados transitórios. Para Ingold, “é no contrário da captura e da contenção - na descarga e vazamento - que descobrimos a vida das coisas” (Ingold, 2012, p. 35). E é nesse sentido que Ingold prefere a palavra materiais à materialidade, porque, para ele, os materiais criam uma percepção de mundo mais instável, desestabilizada, onde as coisas fluem, pois não se encerram em formas. Ele cita Deleuze e Guattari para falar de uma conduta, tanto de pesquisa, quanto de criação, que seria a proposta de seguir os materiais. “O trabalho do artista. cartógrafo “é o de seguir os fluxos, traçando os caminhos através dos quais a forma é gerada, onde quer que esses caminhos nos levem”¹⁸. Para trazer as coisas de volta à vida é preciso desaprender-se de um certo mundo em que nos compreendemos enquanto os movedores de coisas inertes. É preciso reconectar-se aos fluxos que trazem as coisas de volta à vida, é preciso respirar e escutar a vida das coisas.

As movências criativas, curativas e artístico-pedagógicas co.movidas pela prática “vestíveis em fluxo”, tem a potência de ativar o corpo vibrátil, definido por Sueli Rolnik como o exercício intensivo do sensível. Segundo a psicanalista, “as forças de criação e de resistência mobilizam-se na subjetividade em decorrência de um paradoxo irresolúvel entre dois modos de apreensão do mundo enquanto matéria” (Rolnik, 2003, p.1). Um deles corresponde ao conjunto de formas, códigos, hábitos culturais que moldam a realidade e nos conduzem no cotidiano.

A outra face, corresponde às forças que mobilizam e desestabilizam a organização do mundo vigente. Formas e forças são distintas, bem como as capacidades que indicam os sinais de cada uma no mundo. As formas, cujos sinais são captados pela via da percepção e do sentimento, apreendem o mundo em sua concretude e em seus contornos atuais. É o modo de apreensão do mundo que nos é familiar. Esta é a experiência da subjetividade reduzida ao sujeito, uma experiência do mundo enquanto representação, onde o outro não tem existência real. Nessa política de subjetivação, a experiência da subjetividade acaba por nos dissociar de nossa condição de viventes e nos destitui do saber-do-vivo, tornando a pul-

¹⁷ Fragmento retirado do Ciclo de leituras: Trazendo as coisas de volta à vida com Tim Ingold, oferecido pelo Humusidades - Programa de estudos independentes, ocorrido no período entre 09 e 30 de março de 2023.

¹⁸ Fragmento retirado do Ciclo de leituras: Trazendo as coisas de volta à vida com Tim Ingold, oferecido pelo Humusidades - Programa de estudos independentes, ocorrido no período entre 09 e 30 de março de 2023.

sação estranha, já que estamos com o acesso obstruído aos efeitos das forças do mundo em nosso corpo. Nesse sentido, quando um certo mundo entra em colapso, conseqüentemente nos sentimos também colapsados e em dissolução, já que estamos colados à ideia de que a realidade existente é O mundo e não UM mundo, dentre tantos possíveis (Rolnik, 2016).

Já a outra via nos permite captar os sinais das forças que agitam os corpos e provocam efeitos decorrentes dos encontros que experienciamos, seja com pessoas, com coisas, ideias, obras e situações das mais diversas. É na apreensão do “ar do tempo” e das afetações decorrentes dos encontros, que nos conectamos com o entorno mais sutil, extracognitivo. Esta é a experiência fora do sujeito em que o saber-do-corpo, do “corpo vibrátil”, um saber intensivo, é ativado. Nesse plano, o meio de relação, distinto da comunicação, acontece por meio de ressonâncias e reverberações. Nessa via de apreensão, conectados à nossa condição de viventes, não há distinção entre sujeito cognoscente e objeto exterior, pois o outro não está reduzido a uma representação de algo que lhe é exterior (Rolnik, 2016).

O corpo vibrátil conecta-se com o pensamento do antropólogo Ingold, segundo o qual, “as coisas se movem e crescem porque elas estão vivas [...]. E elas estão vivas precisamente porque não foram reduzidas ao estado de objeto” (Ingold, 2012, p. 34). O outro, em contato comigo, me transforma, me metamorfoseia, passa a fazer parte da minha teia sensível, pois somos “agregados de fios vitais” (Ingold, 2012, p. 34). Díspares e simultâneas, as duas experiências da subjetividade, apontadas por Rolnik, não atingem uma estabilidade permanente em nenhum momento de nossas vidas. Desse modo, a experiência da subjetividade acontece sob tensão constante entre o familiar e o estranho, entre um movimento que pressiona a subjetividade para a conservação das formas vigentes e outro que a orienta na direção da conservação da vida, em sua potência de germinação. A proposição dos “vestíveis em fluxo” é uma prática que investe na ativação desse corpo vibrátil, pulsional, na medida em que abre os corpos a se deixarem co.mover pelas matérias vivas e suas qualidades sensíveis. Interessa experienciar o “vestível em fluxo” como uma das práticas, como uma das estratégias que favorece “uma verdadeira capacidade de escuta [...], além de uma capacidade de mergulho aos estados nascentes da matéria enquanto campo de forças e fluxos (Caetano, 2017, p. 174).

No entrelaçamento entre as movências criativas, curativas e artístico-pedagógicas, gosto da provocação do psicoterapeuta *Alexander Lowen* que, ao abordar as bases teóricas e práticas da Análise Bioenergética¹⁹, afirma:

Por todos esses anos desenvolvi a técnica de experimentar com meu próprio corpo tudo o que pedia a meus pacientes, pois não acredito que seja um direito nosso pedir a outras pessoas o que nós mesmos não estamos preparados para pedir de nosso corpo. Por outro lado, não acredito que possamos fazer pelos outros o que não podemos fazer por nós mesmos (Lowen, 1982, p. 34).

¹⁹ Psicossomática desenvolvida por Alexander e Leslie Lowen, prática que trata da indissociabilidade entre os processos energéticos e os estados de vitalidade, ou seja, o modo como cada pessoa responde às circunstâncias da vida está condicionado à quantidade de energia que possui e como a utiliza (Lowen, 1982).

Ao longo do processo de experimentações de “Esbravejação”, fui vivenciando algumas questões que, frequentemente, tratava em sala de aula e, também, nos processos criativos. Uma delas diz respeito à sensação da passagem do tempo, no momento da experimentação, que difere do tempo do espectador. Ao filmar meus ensaios, percebia a mesma ansiedade e a mesma falta de “dar o tempo das coisas” que notava com os estudantes. Uma necessidade de agir de modo controlador sobre o vestível, no lugar de respirar junto. Foi preciso tempo, repetição, muita respiração e entrega ao processo, para que o contato, de fato, fluísse. Para expandir o sentir é preciso habitar a obra, deixando-se contagiar, em uma relação permeável e inventiva com a coisa. Experimentei, então, a mesma sugestão que havia dado, desde sempre, aos artistas em formação com os quais venho trabalhando e colaborando: o de não deixar prevalecer o “agir sobre”, mas, antes, deixar com que uma escuta sensível emergja na ação de encostar no corpo outro. Uma escuta que é facilitada quando se permite com que o fluxo da respiração faça emergir um vazio potencial, que nos entrelaça à vida das coisas, abrindo um “espaço-tempo de indeterminação” (Fabião *citado por* Bonfitto, 2013), permitindo assim com que uma zona de contágio aconteça. É desse vazio potencial que as movências podem emergir.

Outro ponto, observado durante o processo, foi o desafio em experimentar modos de mover com a coisa sem me limitar ao uso das mãos e dos pés (pontos de controle do corpo). A tendência a mover-se a partir das extremidades, ignorando inúmeras outras partes da configuração corporal, é uma tendência, comumente reconhecida, em processos criativos em sala de aula. É justamente na ativação de outras partes do corpo que produzimos estranhamentos que nos levam a outras movências dançantes, que nos convocam a experimentar outros contatos e pontos de equilíbrio entre corpo e coisa. Também para experimentar as sonoridades, que iam desde os murmúrios até a esbravejação, foi necessário atentar-se à relação entre a pesquisa de movimento e o ritmo da respiração. Reconhecer a energia necessária e respirar no movimento é sempre desafiador. E, nesse processo de reconhecimento de um tempo dilatado, respirado, em uma conexão direta entre peles, a pesquisa de movimento ganhou complexidade e imagens brotaram daquela relação entre corpo, pesquisa de movimento e “vestível em fluxo”. De fato, controlar o desejo de agir e ativar uma escuta sensível é um desafio na arte e na vida. Fui descobrindo pela respiração, pela atenção ao momento presente, pela ativação de outras partes do corpo, uma relação porosa, erótica, ativada pelas forças vitais que emanam dos materiais.

Considerando que, tanto a experiência artística como a vida, são processos permeados por avanços e recuos, incertezas, inseguranças, imaginações, delírios, desejos, frustrações, limitações, vulnerabilidades, possibilidades, erros e acertos, todo esse emaranhado, altamente perturbador, é provocador de deslocamentos. Assim, tanto a obra quanto o corpo são profundamente transmutados no processo. Desse modo, “[...] o percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí o percurso criador ser para ele, também, um processo de autoconhecimento” (Salles, 2013, p. 134).

O solo “Esbravejação” me mobilizou e me desestabilizou em muitos lugares: levou-me a reassumir um lugar de artista da cena que havia deixado de lado há alguns anos. Apresentar uma ideia ao mundo, sem medo dos julgamentos e sem a expectativa de agradar a todos, bem como experimentar-me nas minhas próprias possibilidades e limitações, em uma

prática que, até então, havia proposto somente a outros corpos, exigiu coragem e um deslocamento de uma certa imagem sedimentada de mim mesma. Um processo que me fez fincar os pés em um novo chão, produzido a partir dos riscos, das incertezas, das angústias e dos metamorfoseamentos que envolvem todo processo criativo e curativo. Importante pontuar que, à medida em que você se experimenta naquilo que se propõe ao outro, a sua prática sofre inúmeras reconfigurações, outras pistas são descobertas, outras matérias de expressão revitalizam o corpo, ativam um corpo que é permeável, inacabado, vibrátil e pulsional.

Nesse ponto, é importante reafirmar o comprometimento com o caminho cartográfico como método de pesquisa. O que a cartografia implica é, justamente, uma disposição para afirmar uma potência que é própria das danças da vida, os seus movimentos. “Quem se lança a essa aventura é convidado a conectar-se com o pulsar da vida em seu corpo e com caminhos para os quais esse pulsar aponta (Libermann; Lima, 2015, p.183). O processo desse despir vai além das escolhas estéticas, ela se entrelaça com as questões éticas e do que pode um corpo em sua processualidade dançante.

Ainda sobre a teia que envolve as movências criativas, curativas e artístico-pedagógicas comovidas pela prática “vestíveis em fluxo”, interessa pontuar que esta coaduna com o que Ingold (2012) nomeia como criatividade para frente e que ele difere de uma criatividade para trás, que seria a prática da lógica hilemórfica, ou seja, a compreensão de que existe um objeto e que a sua forma atual foi gerida por uma força que moldou a matéria, até então, inerte. O objeto é, então, uma evidência de uma intenção de uma mente criativa responsável por transformar a matéria inerte nesta forma atual. O autor vai se interessar, ao contrário, pela criatividade para frente, para as práticas de improvisação.

Quando ele fala de criatividade, o tempo todo ele está falando dessa criatividade olhada para frente, ele quer observar os processos em que forças vivas, sejam elas humanas, pedregosas, luminosas, aquáticas, forças se encontram, se misturam, se emaranham e aí as coisas vão acontecendo. Olhar para frente, a partir da relação, do encontro, nos processos de formação e não no produto. Pensando nessas linhas que vão se desenhando, nos encontros e que vão dando nas coisas. Quando que uma casa passa a ser uma casa, quando que ela deixa de ser uma casa, a casa está sempre viva, sempre se transformando²⁰.

Nesse sentido, a prática “vestíveis em fluxo” é uma prática de improvisação, que exercita a criatividade para frente, em que não interessam as formas e suas funções pré-estabelecidas, ou seja, interessa da saia, por exemplo, as possibilidades moventes que serão criadas a partir da experimentação de suas qualidades sensíveis: sua abertura, comprimento, elasticidade, rigidez, peso, brilho, transparência, opacidade, sonoridade, tudo aquilo que a caracteriza enquanto coisa, tudo aquilo que ela pode provocar e produzir no encontro com outros corpos. Não interessa, então, o que as coisas são, mas o que elas podem em estado de troca e relação constantes. Com a prática, interessa gerar novas formas,

²⁰ Fragmento retirado do Ciclo de leituras: “Trazendo as coisas de volta à vida” com Tim Ingold, oferecido pelo Humusidades - Programa de estudos independentes, ocorrido no período entre 09 e 30 de março de 2023.

novos movimentos, em um processo de experimentação que é aberto, fluido e conectado a uma atenção ao presente, às forças que se encontram ativas nesse espaço entre, nesse entrelaçamento dos fios vitais.

Aspectos inconclusivos

“A busca pela intimidade com tudo o que está fora de si” (Piorski, 2016, p.20).

Neste momento do texto, interessa reafirmar a relevância da prática “vestíveis em fluxo” para artistas das artes do corpo e, também, para futuros figurinistas no contexto contemporâneo das artes. Seja para compor um personagem de um contexto específico, seja para experimentar corporalidades em um projeto de dança contemporânea, a prática “vestíveis em fluxo”, proporciona ao artista, experimentar-se enquanto um corpo dialógico, poroso e relacional, em contato com a vida das coisas, o que tende a ampliar a compreensão da complexidade da experiência sensível que envolve o vestir e o mover cênicos. Essa é uma prática que mobiliza um estado de desaprendência de um corpo ocidentalizado, colonizado, que se organiza de modo verticalizado, frontalizado e movido pela visão. Um corpo que se relaciona a partir de uma lógica de controle sobre as coisas, compreendidas enquanto objetos inertes e, formalmente, finalizados. Para exercitar a desaprendência, é preciso distrair o adulto e mover a criança. Experimentar uma porosidade com o mundo, burlando o que se sabe, produzindo delirâncias com o verbo e com o movimento. Deixar mover um corpo lúdico, olhar com o corpo da criança que vê o mundo a partir de sua “desutilidade poética” (Barros, 2010, p. 329). A criança, a que teve a oportunidade de viver uma infância, habita, por um tempo, o mundo como invenção, em que tudo cabe, tudo pode, tudo acontece, livre em certa medida do conhecimento do mundo.

[...] a imaginação vital da criança sempre flagra uma ausência, um algo a ser apanhado nas coisas do mundo. Acredita sempre que o visto não está visto por inteiro, há ainda um mais dentro, um mais recôndito, um mais íntimo. Assim, as formas, a vida formal, são sonhadas como detentoras de mistérios. Há uma informação estrutural nas forças imaginárias, que pressentem sempre uma intimidade do mundo (Piorski, 2016, p. 64).

Des.aprender é desviar do caminho habitual, aprendido, incorporado e repetido de forma automática. Face a um mundo desencantado pela razão, pelo apagamento de saberes e práticas ancestrais, é urgente reavivar um saber erótico, de um “erotismo próprio do que é vivo” (Lispector, 1973, p. 46). Abrir-se à multissensorialidade dinâmica das coisas. Dar espaço/escuta ao que pode acontecer no instante do encontro com outros corpos. Acessar o presente do presente, o tempo da atenção, como afirma Fabião (2010). Para ela, “a atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida quotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos” (Fabião, 2010, p. 322).

Na prática “vestíveis em fluxo”, nos assumindo enquanto cartógrafos, nos movendo em um mundo habitado por coisas que vazam em entrelaçamentos vitais, “[...] o território vai sendo explorado por olhares, escutas, pela sensibilidade aos odores, gostos e ritmos” (Barros; Kastrup, 2020, p. 61). Essa é uma das vias possíveis para abrimo-nos a uma vida em que o desejo cumpre sua função ética, pois que age no sentido da criação de novos mundos. Uma existência que “procura escutar sua polifonia, sintoniza suas palpitações e não procura se livrar do que lhe pareça obscuro, enigmático, complexo, paradoxal” (Preciosa, 2005, p. 44). Uma vida que se deixa acontecer na afetação pelo outro enquanto alteridade, em sua condição de força viva. Propõe-se, então, a prática “vestíveis em fluxo”, como uma das estratégias de investigação criativa, curativa, voltada para o exercício de um corpo vibrátil, pulsional, cuja vulnerabilidade permite com que sejamos atravessados pelas forças e pelos afetos do mundo em um processo de transmutações e metamorfoseamentos permanentes. É aqui que encontro o meu lugar no mundo.

Referências

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**: alteridades, presenças, ambivalências. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança**: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

CAETANO, Patrícia de Lima. Pistas somáticas para um estudo da corporeidade: uma aprendizagem das sensações. *Fractal: Revista de Psicologia*, Dossiê Corporeidade, Niterói, v. 29, n. 2, p. 168-176, maio-ago. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/fractal/a/xkmkVZxCqSMtXpR75FVvw5y/#>. Acesso em: 20 maio 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia v. 1 Trad.: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DINIZ, Carolina de Paula. **Vestíveis em Fluxo**: A relação implicada entre corpo, movimento e o que se veste na cena contemporânea da dança. Dissertação de Mestrado, Programa de pós-graduação em Dança/ UFBA-BA, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/7890/1/disserta%C3%A7%C3%A3o%20numerada%20vers%C3%A3o%20final%20vers%C3%A3o%20pdf.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2024.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan-jun. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/> . Acesso em: 20 maio 2024.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga** A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. 2.ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LIBERMAN; LIMA. Um corpo de cartógrafo. **Revista Interface**. Comunicação, Saúde, Educação. UNESP, v.19, n. 52, p. 183-194, 2015. Disponível em: SciELO Brasil - Um corpo de cartógrafo Um corpo de cartógrafo. Acesso em: 20 maio 2025.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Contredanse, 2012.

LOWEN, Alexander. **Bioenergética**. Trad. de Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1982. Col. Novas buscas em psicoterapia.

MESQUITA, Cristiane. **Políticas do vestir: recortes em viés**. 2008. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC-SP, São Paulo.

MILLIET, Maria A. O. de. **Lygia Clark: Obra-Trajeto**. São Paulo: EDUSP, 1992.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs). **Pistas do método cartográfico: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2020.

PIORSKI, Gandhi. **Brinquedos do chão: a natureza, o imaginário e o brincar**. São Paulo: Peirópolis, 2016.

PRECIOSA, Rosane. **Produção Estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida**. 2. ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005. Col. Moda & Comunicação.

ROLNIK, Sueli. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2016.

ROLNIK, Sueli. “Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma. (2003). Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>. Acesso em: 10 maio 2024.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer dizer do corpo:** dança e performatividade. 2ª edição. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Amabilis de Jesus da. **Para evitar o “costume”:** Figurino-Dramaturgia. 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Programa de Pós-graduação em Teatro, UDESC, Santa Catarina.

SOUZA, Maurício Leonard. **Veredas:** O corpo habitante da paisagem artística. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, UFMG, Belo Horizonte.

Revisora do texto: Carla Maria Cunha dos Santos, Graduação em Letras/Inglês. Especialista em Gramática e Texto (UNIFACS). E-mail: carlalinguaportuguesa@gmail.com