

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA**

**PALOMA ATANES**

**O FIGURINO COMO OBJETO ARTÍSTICO:  
REFLEXÕES SOBRE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO E  
CONSTRUÇÃO**

**VIÇOSA – MINAS GERAIS**

**2018**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA**

**PALOMA ATANES**

**O FIGURINO COMO OBJETO ARTÍSTICO:  
REFLEXÕES SOBRE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO E  
CONSTRUÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Dança, do Departamento de Artes e Humanidades, da Universidade Federal de Viçosa, junto à Linha de Pesquisa Teatro em Movimento – corpo, ação e palavra – do Grupo de Pesquisa Artes da Cena Contemporânea: corporeidade, educação e política.

Orientadora: Professora Doutora Rosana Pimenta.

**VIÇOSA – MINAS GERAIS**

**2018**



**O Figurino como Objeto Artístico: Reflexões sobre um processo de criação e construção.**

Este trabalho foi apresentado como Trabalho de Conclusão do Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa – UFV –, obtendo a nota média de \_\_\_\_\_, atribuída pela Banca Examinadora, constituída pela orientadora e membros abaixo relacionados.

Viçosa, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2018.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Doutora Rosana Pimenta

---

Carolina Sudati

---

Prof. Ms. Bianca Christian Medeiros Sales



## **AGRADECIMENTO**

Em primeiro lugar agradeço a João Atanes, meu pai, por estar ao meu lado em todos os momentos e ser o maior incentivador da minha luta. E a Carolina Sudati por compartilhar o seu trabalho comigo e me orientar nessa caminhada tão nova e cheia de histórias.





## RESUMO

Essa monografia apresenta e defende o figurino como objeto artístico, logo como Obra de Arte, por meio da pesquisa da figurinista e performer Carolina Sudati – SP, a partir de seu laboratório: Figurino Disparador que propõe, ao traje de cena, o lugar de objeto disparador. De natureza autobiográfica, exponho nesta pesquisa o resultado desse laboratório, que se materializou na #plat. Analiso minha própria vivência durante sua criação e disparo em diálogo com Hebert Marcuse e outros autores e artistas, o papel da arte na sociedade e para o indivíduo.

**Palavras-chave:** Arte. Figurino. Objeto Artístico. Traje de Cena.

## **ABSTRACT**

This monograph presents and defends the costumes as an artistic object, as Art Work, through the research of the costumer and performer Carolina Sudati - SP, from his laboratory: Costume Designer who proposes, to the costume of the scene, the place of object trigger. Of autobiographical nature, I present in this research the result of this laboratory, which materialized in #plat. I analyze my own experience during his creation and shooting in dialogue with Hebert Marcuse and other authors and artists, the role of art in society and for the individual.

**Keywords:** Art. Costume. Artistic Object. Scene's Garment.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Croqui: For Sale.....	03
<b>Figura 2.</b> Croqui: For Sale.....	03
<b>Figura 3.</b> Mapa de funções do laboratório de criação de figurino de Carolina Sudati para Êxtase Cia. De Dança. Espetáculo “E SE?” (2016).....	05
<b>Figura 4.</b> Mademoiselle Subligny bailarina francesa na Ópera no séc. XVII.....	11
<b>Figura 5.</b> La Sylphide (1986).....	14
<b>Figura 6.</b> Caetano Veloso veste P 04 Parangolé, Capa 01,1968.....	19
<b>Figura 7.</b> “Bichos”, obra-viva de Lygia Clarck.....	20
<b>Figura 8.</b> “Os noivos” (Bibelôs da casa visitada).....	29
<b>Figura 9.</b> Crédito: Mayra Azzi.....	30
<b>Figura 10.</b> Crédito: Mayra Azzi.....	30
<b>Figura 11.</b> Crédito: Mayra Azzi.....	31
<b>Figura 12.</b> Acervo próprio.....	33
<b>Figura 13.</b> Acervo próprio.....	33
<b>Figura 14.</b> Acervo próprio.....	35
<b>Figura 15.</b> Acervo pessoal.....	37
<b>Figura 16.</b> Acervo pessoal: Primeiro rascunho da #plat.....	38
<b>Figura 17.</b> Acervo pessoal: Primeiro rascunho da #plat.....	38
<b>Figura 18.</b> Créditos: Aynara Pezzuol.....	40
<b>Figura 19.</b> Créditos: Aynara Pezzuol.....	42
<b>Figura 20.</b> Desenho do site Specific #Plat – Manipulação 2.....	50
<b>Figura 21.</b> Referências do Laboratório e da #plat.....	61
<b>Figura 22.</b> Desenho do raciocínio do “bate-papo” norteador.....	63
<b>Figura 23.</b> Respostas dadas na conversa em anotações em post-it.....	64
<b>Figura 24.</b> Respostas tiradas da conversa norteadora.....	65
<b>Figura 25.</b> Respostas tiradas da conversa norteadora.....	66
<b>Figura 26.</b> Mapa para croqui.....	67
<b>Figura 27.</b> Primeiro rascunho.....	68
<b>Figura 28.</b> Croqui final.....	69
<b>Figura 29.</b> Respostas dadas pelas mesmas perguntas norteadoras meses depois.....	70
<b>Figura 30.</b> Peça desenhada a partir dessas novas respostas.....	71
<b>Figura 31.</b> Maquete virtual da MANIPULAÇÃO 2. Crédito Joyce Carlo.....	72
<b>Figura 32.</b> Maquete virtual da MANIPULAÇÃO 2. Crédito Joyce.....	72

Carlo .....	72
<b>Figura 33,</b> Maquete virtual da MANIPULAÇÃO 2. Crédito Joyce	
Carlo .....	73
<b>Figura 34,</b> Maquete virtual da MANIPULAÇÃO 2. Crédito Joyce	
Carlo .....	73
<b>Figura 35,</b> Maquete virtual da MANIPULAÇÃO 2. Crédito Joyce	
Carlo .....	74
<b>Figura 36,</b> Maquete virtual da MANIPULAÇÃO 2. Crédito Joyce	
Carlo .....	74

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	01
<b>1. O FIGURINO NAS ARTES CÊNICAS: SOBRE ALGUMAS INTERAÇÕES COM DANÇA MODA E PERFORMANCE</b> .....	08
<b>2. O OBJETO COMO OBRA DE ARTE A PARTIR DE HÉLIO OITICICA, LYGIA CLARCK E HERBET MARCUSE</b> .....	17
<b>3. METODOLOGIA DE TRABALHO</b> .....	24
3.1. Processo de Vivência do Laboratório de Figurino Disparador.	27
3.1.1 Sobre uma Estética Disparadora.....	28
3.2. Desenho do Site Specific #PLAT.....	47
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	51
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	53
<b>ANEXOS</b> .....	54
<b>APÊNDICE</b> .....	58



## INTRODUÇÃO

Ingressei no curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa (UFV) no ano de 2012, depois disso passei a integrar a Êxtase Cia. de Dança – Viçosa/MG –, companhia da qual faço parte desde novembro de 2013.

Na Êxtase Cia. De Dança, tive um primeiro contato com a performer Carolina Sudati (SP)<sup>1</sup>, que desenvolveu a criação e a confecção dos figurinos do espetáculo “*For Sale*” (2014), do qual participei como bailarina.

Em abril de 2017, participei do laboratório: Figurino Disparador, desenvolvido por Carolina Sudati, para o projeto Tribos Urbanas do SESC Consolação em São Paulo, no qual, além dessa vivência, pude compartilhar de outros momentos de grande crescimento pessoal e artístico que determinaram o início e o caminho desta monografia.

A experiência resultou no registro de um Diário de Bordo, assim, de volta a Viçosa, revisei meu pré-projeto de pesquisa desenvolvido na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso I, orientado inicialmente pela professora Jussara Bastos, e, a partir de então, passei a ser orientada pela professora Rosana Pimenta, a qual deu um novo direcionamento ao projeto inicial.

---

<sup>1</sup> Bacharela em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2003). É atriz e figurinista com atuações em cinema e teatro. Tem experiência na área de Interpretação e Comunicação Visual, direcionada para os seguintes temas: ator, figurino, identidade visual, arte-educação, comunicação, ciência, interatividade, teatro e dança.

Revisitei minhas memórias de toda a graduação em Dança na UFV e percebi que o traje de cena, muitas vezes, passa despercebido pelos alunos em seus trabalhos acadêmicos. Percebi que estava muito mais estimulada pelo laboratório da figurinista Carolina Sudati e que gostaria de, a partir de seu trabalho, desenvolver reflexões sobre o figurino como objeto artístico extrapolando a ideia de traje para além da caracterização de um personagem.

O espetáculo “*For Sale*” (2014), de Fernando Martins (SP)<sup>2</sup>, foi um trabalho que despertou em mim o interesse por pesquisar o traje de cena. Na ocasião, Carolina Sudati, responsável pelo figurino, compartilhou grande parte do seu processo criativo com a companhia, instigando os intérpretes com as referências visuais e permitindo que eu pudesse acompanhar boa parte de sua construção. Além de conversas conjuntas, onde a então figurinista e o coreógrafo contextualizavam a escolha de cada elemento do traje (cor, recorte, design), em relação a escolha do bailarino que a utilizaria em cena. Nesse momento, dei-me conta da importância que a expressividade do artista em si tem a enriquecer e complementar o figurino.

---

<sup>2</sup> Com 25 anos de carreira, Fernando é bailarino e coreógrafo nascido em São Paulo. Atualmente concentra seus projetos autorais na PLATAFORMA SHOP SUI – espaço dinâmico no qual o artista potencializa seus projetos e parcerias.



Figura 1 - Croqui: For Sale

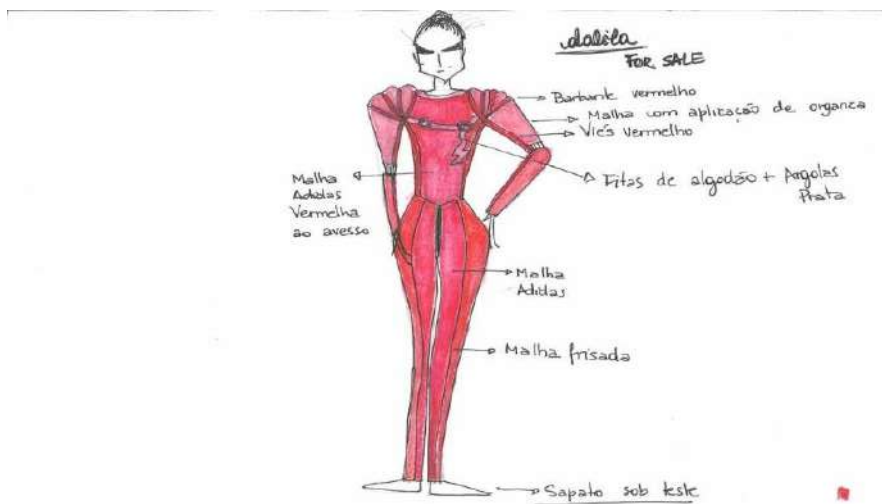
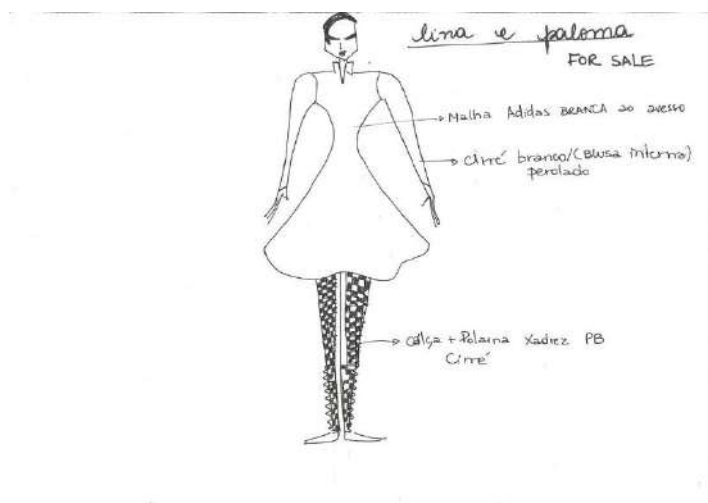


Figura 2 - Croqui: For Sale



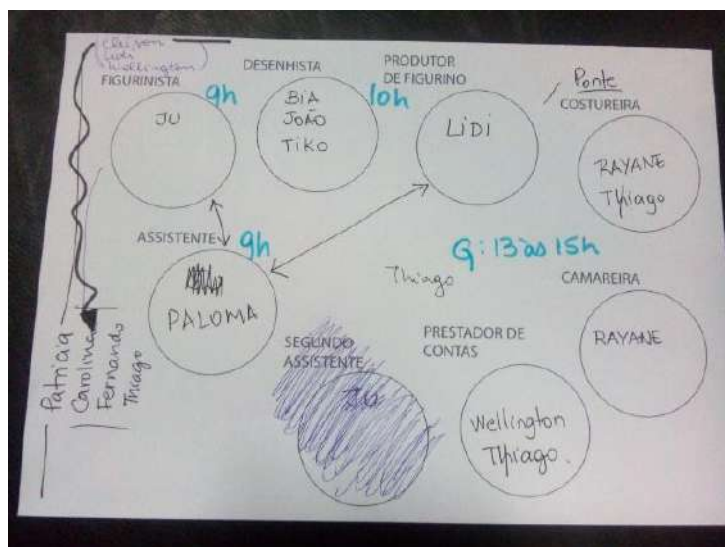
Em 2015, num novo projeto da Cia., denominado “E SE?!”, onde tanto a coreografia, quanto o traje de cena, seriam criados em processos de facilitação<sup>3</sup>, com Fernando Martins e Carolina Sudati, no qual o projeto de figurino foi concebido e organizado por meio de um laboratório de criação, onde as ações denominadas “camadas” seriam divididas por interesse e afinidade entre os bailarinos.

Assim, aquele processo artístico era composto por sete camadas que abarcavam desde o contato com as costureiras, até a prestação de contas, manutenção das peças confeccionadas, referências e estruturação dos croquis. Meu lugar nesse laboratório foi de assistente de figurino, ou seja, eu busquei e organizei todas as referências para a elaboração dos trajes de cena, dentro da concepção estética do espetáculo e as devidas adaptações para os corpos e necessidades de cada bailarino. Era necessário levar em conta a estrutura corporal e personalidade de cada bailarino em cena. E tudo isso com a supervisão da figurinista Carolina Sudati, que possibilitou que eu acompanhasse todo o seu raciocínio como profissional da área.

---

<sup>3</sup> Carolina Sudati, denominou sua atuação na condução das ações de realização cênica por **processos de facilitação**. Tratam-se de ações nas quais, ambos os artistas: diretor coreográfico e figurinista atuam como mediadores facilitando e provocando nos bailarinos intérpretes a criação em relação a concepção do espetáculo e de seus elementos.

Figura 3 - Mapa de funções do laboratório de criação de figurino de Carolina Sudati para a Êxtase Cia. de Dança. Espetáculo "E SE?" (2016).



Me encontrei novamente com Carolina no segundo semestre de 2016, a partir de uma oficina ministrada pela mesma, na Semana Acadêmica do curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa, onde, mais que a experiência artística em si, tive a oportunidade de conversar e sobre a pesquisa artística, mercado de trabalho, e até mesmo sobre sua organização pessoal. Essas conversas, me deram a segurança da qual precisava para seguir a diante com essa pesquisa da linguagem (figurino) e evoluir nesse assunto.

Desse modo, tendo como base as ideias de que o **figurino-disparador ou roupa-objeto**, de Carolina Sudati, que apresenta, em linhas gerais, o processo criativo como possibilidade de ferramenta de amadurecimento estético e pessoal do

performer/artista<sup>4</sup> que participa da experiência de criação de um figurino. Temos no exercício de criação e construção do figurino, **como objeto artístico**, a oportunidade de que um traje feito por mim venha a ser compreendido e utilizado de maneiras diversas por outros artistas.

Essas relações entre o artista, sua criação e a fruição da obra de maneira imaginativa, permitindo sua apropriação, recriação e ressignificação apresentam-se como a problemática desta pesquisa. A qual tem, por objeto de estudo, o **figurino como objeto artístico** representado aqui pela obra *#plat*.

A importância desse estudo é promover a reflexão sobre o figurino como elemento que compõe a visualidade da cena e que, além disso, constitui-se como forma de expressão, comunicação e Arte<sup>5</sup>.

Com base na minha experiência particular, tenho acompanhado, nas montagens de espetáculos dos quais participei, um certo conflito entre figurino e movimento, figurinista e coreógrafo, justamente por não haver um diálogo entre as três

---

<sup>4</sup> Performer/artista: termo utilizado atualmente por Carolina Sudati para definir sua atividade de trabalho e pesquisa artística.

<sup>5</sup> Neste trabalho, adotamos o entendimento de Arte como linguagem, tal qual define Houaiss (2009) que a especifica:

“como meio sistemático de comunicar ideias ou sentimentos através de símbolos convencionais, sonoros, grafos, gestuais etc. 2. Qualquer sistema de símbolos ou sinais ou objetos instituídos como signos; código. L. corporal. modo de se mover e de gesticular próprio de cada pessoa ou animal, us. para intercomunicação” (p. 1183).

partes envolvidas no espetáculo – figurinista, coreógrafo e intérprete –, desde o início do processo de criação do espetáculo.

Assim, os objetivos traçados aqui justificam-se pois, ao dar visibilidade ao processo de criação artística por meio de um traje de cena, mostrando o figurino enquanto objeto artístico, permite-se pautar o significado da relação entre o traje de cena e os processos coreográficos em geral.

Apresentar, dissecar e discutir minha experiência e processo de criação de um figurino a partir das ideias de Carolina Sudati, sob a perspectiva da Dimensão Estética da Arte, de Marcuse (1977), foi o principal objetivo desta pesquisa. Revelando estes procedimentos ao meio acadêmico para provocar reflexões no âmbito da universidade. E, finalmente, realizar um experimento prático de construção de um figurino enquanto objeto artístico.

Compartilho a minha experiência, como uma forma de se assumir como indivíduo, mesmo tendo que expor nossas características mais frágeis, para evoluir como artista e amadurecer, em todos os campos de uma forma poética, seja lá como for seu “traje-disparador”. Pois a roupa, comunica:

Libertar a subjetividade faz parte da história íntima dos indivíduos – da sua própria história, que não é idêntica à sua existência social. É a história dos seus encontros, paixões, alegrias e tristezas – experiências que não se baseiam necessariamente na sua situação de classe e que nem sequer são compreensíveis a partir dessa perspectiva (MARCUSE, 1977, p.18).

A Arte é revolucionária, provocadora de conhecimento e opinião e esse é o principal objetivo desta monografia. Provocar reflexão e questionamentos do nosso íntimo e promover a Arte.

O trabalho está dividido da seguinte maneira, neste capítulo apresentei o objeto, a problemática e os objetivos deste estudo. No segundo capítulo, faço um apanhado da história do figurino com a finalidade de mostrar como a ideia de traje de cena é compreendida no contexto artístico.

No terceiro capítulo, está o referencial teórico, no qual abordo principalmente a visão de Marcuse (1977). Na sequência, apresento a metodologia de trabalho para o desenvolvimento da monografia e a discussão dos dados, os quais se constituem por meu portfólio e diário de vivência, um depoimento da artista Carolina Sudati, imagens e a obra #plat. Por último, as considerações finais onde busquei expor a compreensão que tive de toda a experiência realizada em face a Arte, Figurino, Objeto Artístico e Traje de Cena.

## **1. O FIGURINO NAS ARTES CÊNICAS: SOBRE ALGUMAS INTERAÇÕES COM DANÇA, MODA E PERFORMANCE**

O figurino, nada mais é, que o traje que veste o artista na cena, porém os elementos que o compõem, podem fazer extrapolar a função de simples caracterização cênica.

Mariano e Abreu (2012), em “Figurino para TV”, apontam a força visual que o traje de cena tem devido a sua função representativa a serviço da narrativa do espetáculo. Ou ainda, como ponderam Perito e Rech (2012), por estar a serviço da narrativa, o figurino vem a ser uma forma específica de ficção. No caso, os autores atribuem ao figurino o posto de “espetáculo”, pelo mesmo ser capaz “de descrever coisas que as palavras não conseguem” (PERITO; RECH, 2012, p. 3).

Por esse motivo, Mariano e Abreu (2012, p. 163) consideram o traje de cena um forte elemento observado pelo espectador. Do mesmo modo, no artigo “A Dança do Corpo Vestido: uma forma de expressão e comunicação”, de Mendes (2012) afirma que o traje tem, de antemão, informações suficientes para a identificação do personagem ali em cena, dialogando com todo o contexto do espetáculo a ser apreciado, facilitando a comunicação artista-plateia.

Mendes (2012) ainda expõe que, o traje de cena é fundamental em qualquer manifestação artística, desde o período paleolítico, que se deu entre 2,5 milhões de anos a.C. e 10 mil anos a.C., onde nos rituais das tribos, a fim obter uma comunicação mais

próxima com suas divindades, vestiam peles de animais e utilizavam-se de pinturas e outros objetos.

Ramos (2012, p. 87) explana que “O homem entende desde muito cedo que ‘se tornar outra pessoa’ por meio da aparência física poderia conduzi-lo a uma realidade superior à sua”, pensamento este que prevalece até hoje. O que, do ponto de vista de Perito e Rech (2012), confere ao figurino a essencialidade de transmutação do corpo físico do artista em personagem:

Os personagens das peças, desde os primórdios, precisavam ser representados e caracterizados por trajes. O figurino da dança e do balé tem por objetivo oferecer condições satisfatórias para o público identificar os personagens, de forma a facilitar a comunicação dos princípios do espetáculo em cartaz (MENDES, 2012, p. 39).

Mesmo no cotidiano, a ideia de comunicar por meio do traje nos é familiar, uma vez que as vestimentas podem ser meio de expressão não só da personalidade dos indivíduos/sujeitos, como também revela sua posição social.

Cruz (2012, p.27), em “Figurino e Dança: Algumas intersecções com a moda”, menciona que “a indumentária e a aparência pessoal vão se tornando, progressivamente uma pequena válvula de escape da subjetividade, obscurecida pela etiqueta”.

Etiqueta essa que tem origem em um padrão de comportamento, principalmente da corte do século XVIII. Na época, até a dança praticada era realizada de maneira conjunta e com passos iguais por todos que participavam, não podendo ser muito



elaborados devido aos trajes pesados e muito ornamentados para expor suas riquezas e influências de maneira mais ostentável possível, como afirma Mendes (2012).

Figura 4 - Mademoiselle Subligny bailarina francesa na Ópera no séc. XVII.



Em contrapartida, temos o figurino com certo destaque, sendo visto como obra artística no âmbito do teatro do período Renascentista, (CONSOANTES BERNARDES, 2006 apud PERITO e RECH, 2012, p. 5). Alegando ainda, um financiamento da corte em prol da veiculação de seus trajes sociais, quando os mesmos eram doados para os atores. Já no período Naturalista, apresentava maior verossimilhança com os trajes utilizados socialmente e também a ideia do figurino funcionar como um comunicador entre o público e a obra teatral apresentada. Do mesmo modo, cenários e

objetos de cena traziam uma maior veracidade em sua representação (ROUBINE, 1988 apud PERITO e RECH, 2012, p. 5).

No ocidente, a ideia de separação entre traje de dança e traje social está demarcada a partir da mudança do Rei Luís XIV, o Rei Sol, e toda a sua corte para o Palácio de Versalhes. Na ocasião, deixa a antiga residência real para bailes e espetáculos de dança, transformando-a em uma casa de ópera (CRUZ, 2012, p. 28). Vale lembrar que, até então, o rei não era só um grande admirador, como também tinha sido praticante das etiquetas sociais pela dança, dedicado desde a infância, participava de várias peças nas quais se destacava.

Desde então, mais especificamente na história da dança europeia, surge uma preocupação muito maior em desenvolver figurinos que caracterizassem o personagem para o público, como também permitissem uma melhor execução dos movimentos, como esclarece Cruz (2012, p. 28).

No final do século XVII e início do século XVIII, por iniciativa de bailarinas como Mme. Lafontaine, Mille. Subligny e Marie Prévost, que se subiu os vestidos acima dos tornozelos, baniram-se os sapatos de salto e as perucas pesadas.

De acordo com Cruz (2012), a moda se mostrava influenciada pela arte da dança, onde os cidadãos comuns, em particular as mulheres, queriam inspirar-se nos estilos dessas artistas famosas que causavam admiração e fascínio entre o público masculino. Até hoje, artistas e personalidades dos meios de comunicação de massa, como televisão e cinema, têm sua imagem

explorada no lançamento de tendências associadas aos trajes utilizados em cena.

Com o decorrer do tempo, os trajes foram-se tornando mais confortáveis e permitindo uma melhor movimentação dos bailarinos. Com a criação do Balé de Ação, de Jean Georges Noverre, ainda no século XVIII, que estruturava a técnica clássica de ballet, os trajes passaram a ser ainda mais leves.

Com a chegada do Romantismo, figurinos passaram a ser desenhados especialmente para obras de ballet, é o caso de *La Sylphide*, em 1832, onde surgiu o famoso *jupe* (“tutu”), que se tornou o uniforme das bailarinas desde então (CRUZ, 2012, p. 30):

Marie Taglioni (1808-884) ganhou de presente de seu pai, Filippo Taglioni, uma homenagem: *La Sylphide*, um balé francês datado de 1832, o qual a consagrou com o movimento nas pontas com uma sapatilha adequada e o uso do traje branco, o famoso *jupe* (denominado traje da bailarina, a origem da palavra está no termo francês que também designa saias de baixo, saíotes ou anáguas) (CRUZ, 2012, p. 30).

Figura 5 - La Sylphide (1986)



Perante essa mudança radical, a moda na época também sofreu mudanças, mais ainda com o sucesso de danças como o Cancan, Dança do Ventre e Dança Espanhola, oferecendo um material riquíssimo para os primeiros estilistas que ficavam famosos com suas criações baseadas nos figurinos da época:

O figurino para a dança do ventre e o flamenco nesse momento perdeu a essência principal, incorporando muito mais o caráter de roupa atrativa de espetáculo do que realmente o traje de raiz. Assim, a saia original dos trajes obviamente sempre foi longa e, na cultura original, não possuía babados. A utilização dos babados na bata da cola (vestido com cauda e babados para dançar o baile flamenco) já é uma invenção com o propósito de deixá-la plasticamente mais atraente. [...] A saia, ela somente ou composta no vestido, é uma peça essencial na dança. O baile flamenco possui passos criados exclusivamente para a saia. A indumentária inspirou passos para a dança, ou seja, influenciou a dança (CRUZ, 2012, p. 31).

Cruz (2012) explana ainda sobre as mudanças ocorridas com a chegada do século XX, com os movimentos feministas em busca dos direitos da mulher e seu espaço na sociedade. Foi o momento de surgimento da Dança Moderna, onde se destacavam Isadora Duncan e Ruth St. Denis, conhecidas por abolirem os figurinos apertados e inspirarem-se em trajés gregos com o uso de túnicas mais largas e leves. Estilistas foram influenciados e passaram a desenhar roupas menos rentes ao corpo que, até então, acentuavam o corpo feminino para dar lugar a trajés que lhes dessem mais liberdade.

Neste período, muitas artistas mulheres abriam mão do uso da moda, já vista como algo fútil por intelectuais homens, para demonstrarem seriedade e competência em suas performances, aderindo a roupas mais neutras, como explica a performer Marina Abramovic<sup>6</sup> em entrevista analisada por Fausto Viana (2012, p. 55) no texto “Os trajés de Marina Abramovic: a performer... e o flerte com a moda”, no qual a artista revela a ideia presente nos anos 1970 de que usar maquiagem ou esmalte era mal visto pelos intelectuais e que, por isso, ela se apresentava com roupas sóbrias em suas performances.

Para Fausto Viana (2012), Abramovic nos mostra, com o histórico de seu trabalho, o distanciamento que a arte moderna e pós-moderna, tiveram com relação à moda e seu retorno à ela nos dias atuais. No início da carreira da artista, roupas neutras, como

---

<sup>6</sup> Nascida no ano de 1946 na Iugoslávia, Marina Abramovic é uma artista da performance reconhecida por testar seus limites em apresentações que já chegaram a ultrapassar 700 horas de duração, é o caso da obra “O Artista Está Presente”, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 2010.

camisa e calça preta ou branca, demonstravam seriedade no seu trabalho. Já respeitada no meio artístico, ao lado de seu companheiro Ulay, passa então a pesquisar a relação entre as cores e as sensações que podem causar no indivíduo, como também o uso da nudez em suas performances, mostrando uma maior segurança em relação ao próprio corpo, como também uma maior liberdade de expressão das mulheres na época.

Com o fim de seu relacionamento com Ulay, em 1988, a artista passou a utilizar a moda em suas performances. Isso nos mostra que a moda pode aparecer como objeto de reflexão na Arte, ainda que seja para renegá-la.

Por fim, Fausto Viana (2012) pauta a moda como linguagem na obra de Marina Abramovic, uma vez que a mesma, para além de caracterizar o cidadão em seu meio, colabora com a própria caracterização do artista em seus espetáculos, fazendo comunicar e viabilizando a conexão artista-público.

## 2. O OBJETO COMO OBRA DE ARTE A PARTIR DE HÉLIO OITICICA, LYGIA CLARCK E HERBERT MARCUSE

Este capítulo apresenta elementos do pensamento dos artistas brasileiros Hélio Oiticica<sup>7</sup>, Lygia Clarck<sup>8</sup> e do filósofo alemão Hebert Marcuse (1977), nos quais me pauto para fundamentar esta pesquisa. Esses pensadores me auxiliaram na compreensão daquilo que Carolina Sudati denomina como “figurino-disparador”<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Hélio Oiticica, nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1937, tendo falecido no ano de 1980. Foi um artista performático, pintor e escultor que iniciou sua carreira ao lado do irmão César Oiticica. Estudou pintura e desenho com Ivan Serpa, participou do Grupo Frente nos anos de 1955 e 1956. Em 1959, passou a integrar o Grupo Neoconcreto. Depois disso, abandonou os trabalhos bidimensionais e passou a criar relevos espaciais, bólides, capas, estandartes, tendas e penetráveis. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oitica>> Acesso em: 10-5-2018.

<sup>8</sup> Lygia Pimentel Lins, conhecida pelo nome de Lygia Clark, nasceu em Belo Horizonte, no ano de 1920. Faleceu no Rio de Janeiro em 1988, tendo iniciado seu aprendizado artístico com Burle Marx. Morou em Paris entre os anos de 1950 e 1952, onde estudou com Fernand Léger, Arpad Szenes e Isaac Dobrinsk. De volta ao Brasil, integra o Grupo Frente, liderado por Ivan Serpa. Foi uma das fundadoras do Grupo Neoconcreto e participa da sua primeira exposição, em 1959. Aos poucos foi trocando a pintura pela experiência com objetos tridimensionais. Realizou obras com o cunho de proposições participacionais como a série *Bichos*, de 1960, composta de construções metálicas geométricas que se articulam por meio de dobradiças e requerem a participação do espectador. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clarck>>. Acesso em: 10-5-2018

<sup>9</sup> De acordo com Carolina Sudati, em depoimento escrito para este trabalho, o figurino-disparador nasceu da percepção que a artista tem de sua própria produção, a qual advém da convergência entre três habilidades: a capacidade de criar soluções através de um “mapa de propósitos”, o conhecimento em manufatura de itens vestíveis e a operação em cena desses materiais, o que envolve o processo de desenvolvimento de cada uma das habilidades. Desde o ano de 2010, a artista vem continuamente realizando essas experimentações na produção de indumentária cênica, que, para ela, permitem refletir sobre o que denomina a Invenção de um Corpo.

contribuindo também para compreender a ideia de traje e figurino como objeto artístico.

Hélio Oiticica foi um artista neoconcretista reconhecido pelas suas obras. Os Parangóles, que o poeta Ferreira Gullar apud Oramas (2005) chama de “quase-objetos”, sob seu ponto de vista, devem ser compreendidos como “noções mais pragmáticas empregadas pelos artistas do movimento” onde o autor alega ainda que a obra de Oiticica seja uma visão topológica questionadora subjetiva da geometria dos objetos, ou seja, sugerindo que a subjetividade seja o conceito chave nas obras desse artista.

---



Figura 6 - Caetano Veloso veste P 04 Parangolé, Capa 01, 1968.



Fonte: Geraldo Viola

Da mesma maneira, Gullar apud Oramas (2005) afirma que é possível identificar essa mesma qualidade de caráter subjetivo do objeto nas obras “bichos” e “outros objetos relacionais” de Lygia Clark. Segundo o autor, essas obras tem a capacidade de propor um diálogo entre indivíduo, receptor e espaço.

Figura 7 - "Bichos", obra-viva de Lygia Clarck



Esses objetos, “quase-objetos”, “bichos” e afins, se relacionados à concepção de Dimensão Estética de Marcuse (1977), permitem fazer entender a função da Arte para a sociedade como potencializadora da subjetividade humana presente nos trabalhos de Oiticica e Clark. Nessa perspectiva, é possível perceber como se acentua a relação receptor, público e meio, como uma finalidade da Arte em si. Em outras palavras, a Arte deve ser para a sociedade uma maneira do sujeito se expressar, pois o ser humano é naturalmente criativo e imaginativo.

Entretanto, é comum que o sujeito seja condicionado a não se expressar e seguir um padrão, tanto no fazer artístico quanto no seu consumo, limitando a sua expressão. Por conta disso que, artistas como Hélio Oiticica, Carolina Sudati e Lygia Clark acentuam em seus discursos que a arte deve partir do sujeito também. Trata-se de uma relação de mão dupla, onde o artista é um agente provocador da mudança e da conscientização para o indivíduo e o meio, e o receptor se apropria dessa arte modificando a si mesmo, o meio e o outro.

De acordo com Ancelmo (2007), Lygia Clarck definia que a sua arte era uma busca para que ela fosse sempre parte de nossas vidas, auxiliando na nossa relação com o mundo e instigando a condição de ser artistas/agentes.

Notamos que, para Hélio Oiticica e Lygia Clarck, a Arte não apenas expressa o íntimo do artista em si, como também faz ressurgir o “eu criativo” na sociedade. Mas por que disso? E por que ser uma função da Arte despertar a subjetividade do homem? A Arte é um fenômeno estético que pode até representar uma fuga do mundo real. Mas, para além disso, é revolucionária por estimular uma práxis radical no homem, como pontua Marcuse (1977).

De acordo com Marcuse (1977), ao contrário da visão marxista, a Arte é revolucionária e ultrapassa a divisão de classes, sendo, de alguma maneira, sentida e produzida por todos, inclusive pelo proletariado que se utiliza desse meio de comunicação para, além da fuga do ordinário, também denunciar sua realidade, seja numa representação ficcional ou não, pois as classes estão aprisionadas a um sistema que as aliena, desvalorizando o inconsciente do sujeito, podendo ser tanto regressiva como emancipatória.

A arte tem sua própria linguagem e ilumina a realidade através desta outra linguagem. Além disso, a arte tem sua própria dimensão de afirmação e negação, uma dimensão que não se pode coordenar com o processo social de produção (MARCUSE, 1977, p. 33).

E, quando ele reflete sobre a individualidade do sujeito, que é algo que transcende a sua classe social e tudo que o envolve

indiretamente, o indivíduo tem a sua história, que são suas vivências, amores, tristezas, paixões e dores, os quais fazem parte do “eu” indivíduo, quem ele é como sujeito para além de sua classe social.

Marcuse (1977, p.14) define Dimensão Estética, como o alcance revolucionário da Arte. Ao afirmar que "o potencial político da arte baseia-se apenas na sua própria dimensão estética" e "que sua relação com a práxis é inexoravelmente indirecta", ele quer dizer que a subjetividade da Arte está em conexão com a individualidade do sujeito, provocando uma reflexão do ordinário, como, também, estimulando uma mudança no homem a partir do que ele sente em contato com a obra de Arte. Então, podemos traduzir em termos mais simples, que a dimensão está para o alcance da estética da obra artística, como a estética da obra está para o alcance da sociedade, transportando o indivíduo para um outro plano, fora da realidade, e estimulando nele sua revolução perante a mesma.

À frente de tudo o que foi aqui exposto, fortaleço essa linha de raciocínio, que a Arte é a principal ferramenta do homem para lutar, denunciar, apreciar e, até mesmo, aceitar sua realidade com condições de recriá-la. E isso ocorre justamente pela Arte ser uma linguagem que, por meio da obra artística, expressa-se não só na sociedade, como também de um homem para o outro e para o ambiente, de maneira a torná-lo único. Concluo que, para o objeto ser considerado Arte, ele deve permitir veicular entre sujeitos, expressões artísticas, desenvolvendo sua subjetividade e inquietação perante a alienação com o sistema. Como afirma

Marcuse (1977, p. 33), “A arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo”. E que reafirma Dias (2015):

No entanto, para que os homens se desprendam e se defendam das virtudes do rebanho, é necessário que engulam a seguinte verdade, como um remédio amargo: a primeira virtude do homem é ousar ser ele mesmo (DIAS, 2015, p. 236).

Com isso, trabalhos realizados por Oiticica, Lygia Clarck e até mesmo a *#plat* (obra analisada nessa monografia), mesmo sendo colocados como objetos, são obras de Arte que dialogam com a cidade (espaço) e com o indivíduo, trazendo experimentações, sensações, questionamentos sobre sua realidade, tornando-o um novo indivíduo, mais livre de suas repressões, não esquecendo que esse indivíduo não é só o público receptor, mas também o artista criador da obra que materializou no objeto artístico os seus questionamentos e aceitações a respeito da sua realidade e do seu próprio eu.

### 3. METODOLOGIA DE TRABALHO

Este trabalho foi realizado como uma pesquisa de natureza autobiográfica por envolver a narrativa de todo o processo criativo referente às ações, aqui abordadas, de análise e desenvolvimento de um figurino enquanto obra de arte.

De modo que, a fonte de dados explorados consta de um diário de vivências com fotos, rascunhos e depoimentos pessoais que registram impressões e reflexões realizadas por mim, um depoimento escrito pela artista Carolina Sudati, além da peça *#plat*.

A *#plat* foi inicialmente manufaturada por Carolina Sudati em São Paulo, logo após o meu retorno à Viçosa. Em seguida, a peça foi enviada a uma artista em Belo Horizonte com o objetivo de que a mesma propusesse alterações e/ou re-criações na mesma, o que deveria ser feito dentro dos princípios do laboratório do figurino disparador.

Ao término do prazo, a artista situada em Belo Horizonte enviou a peça para Viçosa pelo correio. Ao chegar em Viçosa, foi possível manipular a peça por mim.

Após a análise dos dados explorados, produzi a discussão desta monografia, a qual é uma proposta de manipulação no formato de instalação artística (*site specific*), em diálogo com a Professora Rosana Pimenta, minha orientadora de monografia. O *site specific* apresenta elementos resultantes dos experimentos realizados neste estudo:

Ao trabalhar com metodologia e fontes dessa natureza o pesquisador conscientemente adota uma tradição em pesquisa que reconhece ser a realidade social multifacetária, socialmente construída por seres humanos que vivenciam a experiência de modo holístico e integrado, em que as pessoas estão em constante processo de auto-conhecimento. Por esta razão, sabe-se, desde o início, trabalhando antes com emoções e intuições do que com dados exatos e acabados; com subjetividades, portanto, antes do que com o objetivo. Nesta tradição de pesquisa, o pesquisador não pretende estabelecer generalizações estatísticas, mas, sim, compreender o fenômeno em estudo, o que lhe pode até permitir uma generalização analítica (ABRAHÃO, 2003, p. 80).

Nesse sentido, explorei meu processo de auto-conhecimento que, em um primeiro momento, envolveu emoções, intuições e subjetividades, me possibilitando abrir caminho para compreender o fenômeno estudado e me fazendo responder os objetivos apontados anteriormente no capítulo de introdução desta monografia (p. 01), os quais: **apresentar, dissecar e discutir** minha experiência e processo de criação de um figurino a partir das ideias de Carolina Sudati, sob a perspectiva da Dimensão Estética da Arte, de Marcuse (1977). Ou seja, o material explorado foi um meio para obter os dados e, ao mesmo tempo, produto dessa monografia (composto por um diário de vivências e uma peça seguida por uma instalação).

A experiências vivenciadas por mim nesta monografia tiveram origem em um laboratório em São Paulo, no qual foi iniciado um processo de disparo<sup>10</sup>, que resultou na obra *#plat*, peça que eu

---

<sup>10</sup> No Laboratório que participei em São Paulo materiais diversos serviam como objetos disparadores de ações, sensações e leituras. Tive em mãos os croquis de outros participantes e manifestei, à minha maneira, uma outra

desenhei e, que, na ocasião, teve continuidade em sua manufatura e desenho final pela artista Carolina Sudati.

No diário de vivências foram anotadas, de maneira livre, todas as ideias e reflexões que me ocorreram no processo de criação, manufatura, manipulação e experimentação da peça, bem como o registro das imagens e anotações do processo de sua criação e execução.

Além disso, solicitei à Carolina Sudati que me apresentasse um depoimento com a definição do que denomina por figurino-disparador, a fim de poder observar as possíveis relações entre a prática que realizei e sua concepção, bem como a proposta de trabalho da artista. Abrindo campo para discutir possibilidades de aplicação de sua metodologia de trabalho na proposição de novas criações.

A *#plat* é um exemplo de uma peça que foi desenvolvida para ser itinerante e pode-se dizer poeticamente: conhecedora de histórias. Tendo sido manipulada no laboratório realizado em São Paulo, foi encaminhada para Belo Horizonte e depois chegou às minhas mãos, em Viçosa. Cada um dos artistas que a teve em mãos poderia ou não realizar uma ação e função distinta, mas que, de toda forma, tinha como ideia registrar na peça a marca de experiências que se acumulam ao longo do tempo, mantendo-a sempre em transformação.

---

interpretação dos mesmos. Na ocasião, participei de um processo que já se encontrava em curso o que significou uma oportunidade de interferir apresentando um outro olhar para o grupo que ali atuava.



No que tange a sistematização deste trabalho de monografia, o mesmo foi organizado da seguinte forma: um Diário de Vivência no formato de Portifólio, que contém os registros da MANIPULAÇÃO 1 e 2 da *#plat*. E, simultaneamente, fui desenvolvendo as ações que envolvem as propostas de Carolina Sudati em função da peça. Sendo que, a MANIPULAÇÃO 1 foi minha primeira experiência com o estudo do disparo depois que a mesma chegou em Viçosa. A MANIPULAÇÃO 2 foi a organização e projeção de um *site specific* trabalhado com a peça *#plat*, em colaboração com a Professora Rosana Pimenta orientadora deste estudo.

Ao final, realizei uma síntese interpretativa de cada um dos elementos e registros de vivência do laboratório de figurino disparador, bem como seus produtos.

### **3.1 Processo de Vivência do Laboratório de Figurino Disparador**

#### **MANIPULAÇÃO 1**

Relato, neste subcapítulo, o processo de vivência do laboratório de figurino disparador feito por Carolina Sudati. Tive a oportunidade de me aproximar da artista que se colocou totalmente disponível para contribuir com este trabalho, me recebendo em sua residência em São Paulo (SP).

Essa aproximação favoreceu e influenciou no processo de desenvolvimento artístico e no impacto dele na minha produção. Por isso mesmo, para explorar os dados produzidos, foi necessário

me distanciar e buscar no referencial teórico um parâmetro para sedimentar a objetividade da análise.

A seguir apresento a transcrição dos quatro dias registrados no diário de vivências, seguidos de suas sínteses interpretativas.

### **11 de abril de 2017 (terça-feira)**

Cheguei na residência por volta das nove horas da manhã. A casa de característica intimista, com quadros organizacionais repletos de Post-It, tapete felpudo no chão com almofadas espalhadas e uma estante repleta de livros – que já eram de minha vontade lê-los –, iluminado com a claridade que vinha da pequena varanda, onde se encontrava um banco, uma pequena mesa, uma árvore responsável pelo frescor e sombra e outras plantas que completavam a harmonia do ambiente. Começamos ali mesmo, na varanda, minha vivência do laboratório. Digo dessa forma pois os dias passados em São Paulo não dizem respeito apenas à pesquisa sobre figurino, mas sim de um estudo do meu eu e do que foi disparado em mim.

Nessa primeira conversa, vários pontos foram esclarecidos. Do andamento das peças dos demais participantes que já estavam sendo confeccionadas nos últimos encontros do laboratório e do porquê e para que eu estava ali com ela. (Já informo de antemão que todos os esclarecimentos feitos nesta manhã tiveram um forte impacto sobre mim).

A tarde, antes de irmos ao SESC Consolação, onde acontecia o laboratório, passamos na casa de uma amiga da Carolina, que era um verdadeiro museu de bibelôs, várias

miniaturas, quadros, objetos que contavam a história de um lugar, uma época e uma pessoa. E, desse momento, tirei minha primeira referência para a criação dessa temporada: Várias histórias em um único lugar.

Figura 8 - "Os noivos" (Bibelôs da casa visitada)



A tarde, no laboratório – o Figurino Disparador, produzido para a Tribo Urbana –, já se encontravam algumas peças em andamento e a característica que os unia era o material “pedaços de madeira”. Neste momento pude colaborar e interagir com o trabalho de B<sup>11</sup>, onde o vestido foi construído com quadrados vazados de madeira, unidos por cordas e a cabeça de um cone de PVC. Claro que, inicialmente,<sup>12</sup> não foi essa a estrutura pensada, entretanto, tendo esses materiais em mãos e o fato de manufaturá-

<sup>11</sup> Pseudônimo utilizado para proteger a identidade da integrante do laboratório.

<sup>12</sup> Todos os trechos grifados de amarelo nesse texto, correspondem aos momentos chaves para análise

los, ações e impulsões disparam-se, levando-nos a tratar o corpo-  
veste de outras maneiras.

Figura 9 - Crédito: Mayra Azzi

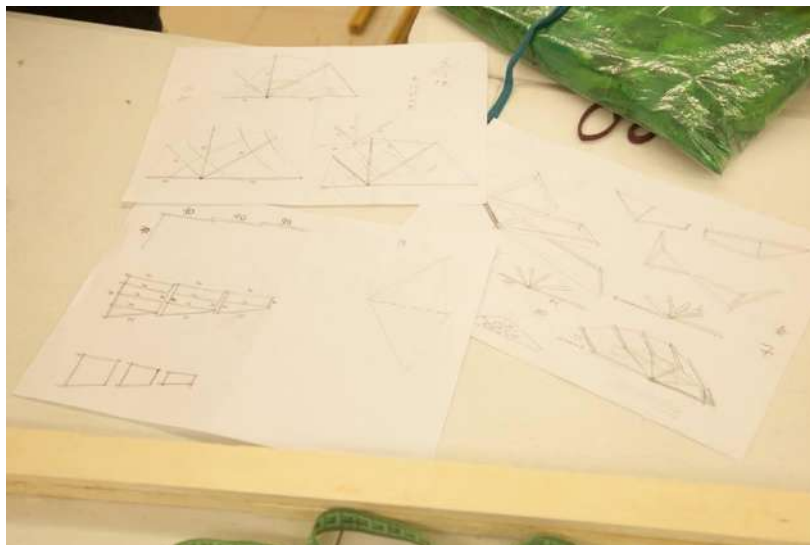


Figura 10 - Crédito: Mayra Azzi

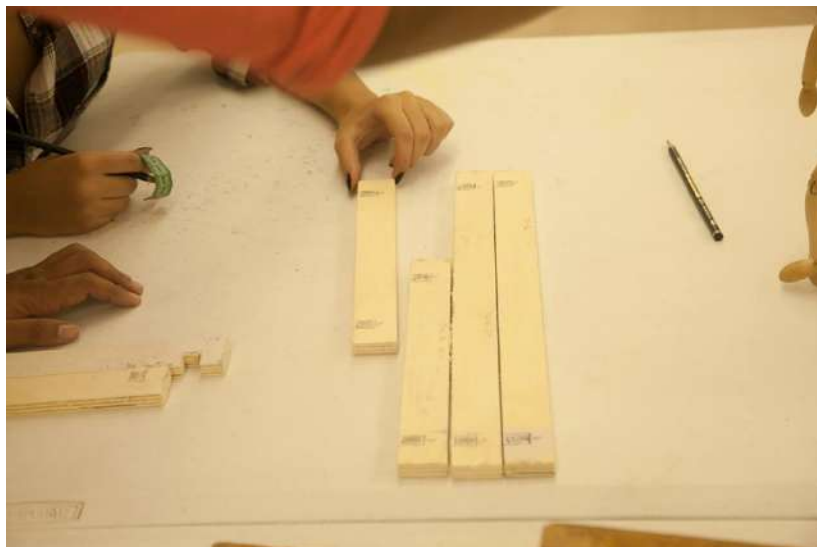


Figura 11 - Crédito: Mayra Azzi



**Síntese interpretativa: 11 de abril de 2017 (terça-feira)**

*<sup>13</sup>Neste primeiro dia é possível observar que tive um contato mais aprofundado com a essência do trabalho de Carolina Sudati, o qual relaciono ao pensamento da experiência com o fazer artístico na perspectiva da Dimensão Estética de Marcuse (1977), no que tange ao provocar a práxis no sujeito, no momento que ele se apropria da obra e permite modificar-se e modificar a obra em si como forma de transpassar a realidade ordinária que detém.*

.....

**12 de abril de 2017 (quarta-feira)**

Neste dia, ocorreu a segunda parte da vivência, porém no molde do processo de laboratório aplicado anteriormente com os outros participantes. A partir de um pequeno questionário norteador, um tempo nublado, roupas confortáveis e um café da manhã, Carolina iniciou a conversa que traria o embasamento para a peça a ser pensada. Ou seja, num diálogo super provocativo que me faziam acessar lugares, sem rodeios, do que eu precisava para resolver meus problemas pessoais daquele momento. Tive meu segundo baque.

Foram tantas informações e cenários esclarecidos nessas poucas horas, que me fizeram assumir soluções necessárias para problemas que, no fundo, eu não queria resolver, e que causavam um reboiço em minha mente, a ideia de aceitar o desapego de amores e desamores para ir atrás de novas histórias. E, então,

---

<sup>13</sup> Todo o texto destacado de azul, corresponde a síntese interpretativa com bases nos autores abordados nesta monografia.

poder contar a minha própria sem depender das decisões do outro, obrigando-me a abrir mão de sentimentos do qual nem podia externalizá-los foi algo muito doloroso.

Criar projetos que me impulsionassem a andar pra frente, mas me obrigando a deixar alguém para trás foi desconfortável. E o que esse momento de algumas horas me causou é visível em detalhes na peça que foi criada a partir disso.

Figura 12 - Acervo próprio.



Figura 13 - Acervo próprio.



Completadas essas horas de conversa, fiquei livre para diluir tudo o que foi falado e, então, começar a estruturação do croqui, lembrando que uma característica da peça a ser criada era de não me permitir “dançar”. Pois não era intuito do laboratório criar figurinos para dançar, mas **sim promover e provocar outras maneiras de se apropriar delas.**

**Eu deveria trabalhar a minha consciência e o meu corpo para que ele não se relacionasse com a peça nesse lugar de mero figurino. Eu deveria-me concentrar em reagir à obra de maneira intuitiva e gestual ao que ela me disparasse.**

Fiquei sozinha no apartamento, por algumas horas, e a estante de livros voltou a me chamar atenção. Querer sair do lugar



que eu estava para estudar a História do lugar e das pessoas, para entender e compreender o seu presente, tornou-se óbvio para a criação da peça.

Para não julgar os outros à minha volta e nem mesmo ser julgada por eles, devemos conhecer seu passado com calma e interesse. E então fui fazendo os primeiros rascunhos de maneira que o traje desenvolvido me permitisse viajar e acumular histórias.

À noite, com o retorno de Carolina, em mais tantas conversas sobre projetos futuros, começamos a organizar o material de confecção que tinha na casa, e que se tornou, posteriormente, a matéria prima de manufatura da #plat.

Como mostra a foto a seguir, o ambiente ilustrava o meu estado emocional daqueles dias: um caos.

Figura 14 - Acervo próprio.



### **Síntese interpretativa: 12 de abril de 2017 (quarta-feira)**

*Com esse espaço reflexivo que foi dado, possibilitando um autoconhecimento e, principalmente, um momento de esclarecimento, percebi que o indivíduo, como defende Marcuse (1977\0, é um acúmulo de amores, tristezas, paixões, mágoas e tantos outros sentimentos que nos fazem únicos, por permitir que as vivências alimentem a subjetividade do homem, tornando-o único exatamente pela forma como lida com sua história.*

### **13 de abril de 2017 (quinta-feira)**

O dia estava frio, o céu mais escuro e a vivência desse dia seria diretamente no corpo. Fomos caminhando até a Casa das Caldeiras, onde acontecia uma das residências da Sudati. O lugar é um edifício fabril de 1920, que abriga diversos projetos culturais.

Possui corredores extensos com iluminação baixa e salas enormes, e chegamos a uma na qual constava um enorme tablado de madeira e uma parede grafitada.

Nessa oportunidade de experimentar o corpo da performance “NOIVA”, de Carolina Sudat, que sugere a exploração de um corpo “morto” sempre com o olhar dirigido para cima, em que o corpo se solta para o chão sem qualquer tipo de atrito com o solo, fui pesquisando, junto com a Carol, como eu me resolvo com esse corpo tenso, cansado e dolorido para entrar em cena. Isso me levou a pensar que o bailarino que consegue estar sempre pronto de mente e físico para uma performance, atingiu sua maturidade artística.

Vale ressaltar, nesse diário de vivência, meu terceiro baque que veio dessa experimentação. Ao pensar nesse corpo morto e como ele se movimentaria, ou em outras palavras, como eu acolho esse corpo tenso, cansado e dolorido e, a partir disso, entro em cena. Me veio a lembrança, e a possível sensação que meu pai teria se, no momento de seu velório, todo o seu interior pudesse conter algum tipo de movimento dentro daquela matéria sem vida. Essa pesquisa me possibilitou uma sensação que eu nunca tinha experimentando antes, e me mostrou o quanto eu tenho a aprender e explorar na minha arte.

Figura 15 - Acervo pessoal.



E, nesse lugar, com essa vivência, eu tive certeza que eu quero produzir arte, encontrar a minha assinatura e amadurece-la. Seguir pesquisando novos corpos, movimentos e pensadores que me levem à maturidade em cena que tanto almejo.

**Síntese interpretativa: 13 de abril de 2017 (quinta-feira)**

*Nesta partilha do processo performático do “Noiva”, se pode relacionar a ideia de ações que caracterizam a funcionalidade da Arte quando a performer promove uma entrega da subjetividade pelo indivíduo como manifestação artística. Que tanto Marcusse (1977), quanto Ancelmo (p.16, 2007) defendem: “Contribuir para a transformação da paisagem humana, aproximando-nos cada vez mais de nossos valores esquecidos e de nossa subjetividade”.*

Figura 16 - Acervo Pessoal: Primeiro rascunho da #plat.

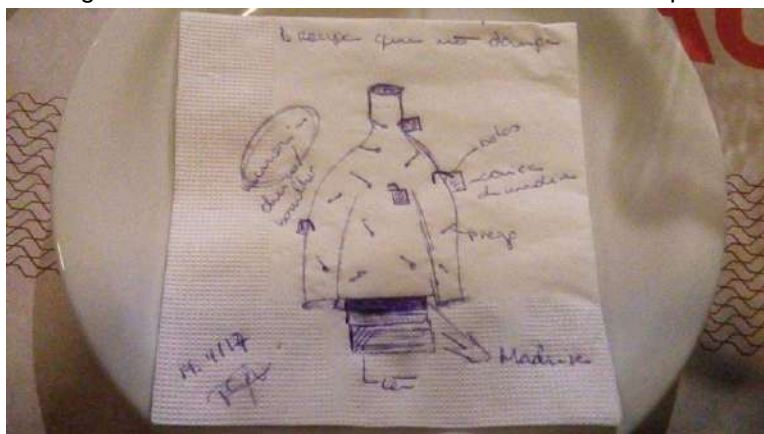


Figura 17 - Acervo pessoal: Primeiro rascunho da #plat.



## 27 de novembro de 2017 (segunda-feira)

Dias antes eu havia recebido a *#plat*, depois dela ter ficado um tempo em Belo Horizonte (MG). E neste dia, então, tive meu primeiro momento de disparo com ela, o qual chamo de MANIPULAÇÃO 1. Eu não fazia ideia de como ela era até então, pois não tinha visto nenhum registro de imagem depois de pronta. Ela veio numa espécie de bolsa acompanhada com uma base de gancho em madeira e três novelos de lã (verde, vermelho e amarelo), tinha também um segundo gancho, porém anexo à peça.

Escolhi um estúdio pequeno para realizar a manipulação e colocar a *#plat* em disparo. Esta sala contava com uma barra móvel, uma grade que cobria toda a janela, uma cadeira, barras de iluminação no teto e um espelho fixo na parede. E me utilizei de todo o espaço para dialogar com a peça. **E foi por instinto.**

**A *#plat* sempre teve o intuito de ser itinerante, conhecedora e contadora de histórias e memórias de pessoas e lugares por onde passasse.** E, tendo a peça em mãos e os elementos que a acompanhavam, **tive a necessidade de criar o seu próprio mundo paralelo.** Então entrelacei todos os novelos pela sala, construindo uma “cama de gato”, que, no universo da Obra, remeteria às nossas memórias que, entrelaçadas, ilustrariam a nossa história, responsável pelas pessoas que nos tornamos. **Um verdadeiro labirinto onde precisamos passar para refletirmos sobre quem somos e como chegamos aqui, e isso não é algo fácil de se fazer,** até porque passar por este universo não poderia ser tão simples. E então a Obra torna-se o centro, a base para passar por todo esse

caminho, transmitindo conforto e proteção para flutuar nesse universo e encarar minhas lembranças, exatamente como eu tinha idealizado meses atrás quando projetei o seu primeiro croqui.

Figura 18 - Créditos: Aynara Pezzuol



Entretanto, a estrutura que tinha no momento era muito frágil, e eu tive necessidade de mais. Mais base, mais força e mais espaço. E veio então, após toda essa manipulação, a ideia de elaborar o *site Specific*<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Encontramos na enciclopédia do Instituto Cultural Itaú, a seguinte definição para *site specific*, a qual adotamos aqui. Trata-se de uma obra artística criada para um local determinado, em que os elementos tridimensionais estão relacionados com o espaço que a circunda:

O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados – muitas vezes fruto de convites – em local

**Síntese interpretativa: 27 de novembro de 2017  
(segunda-feira)**

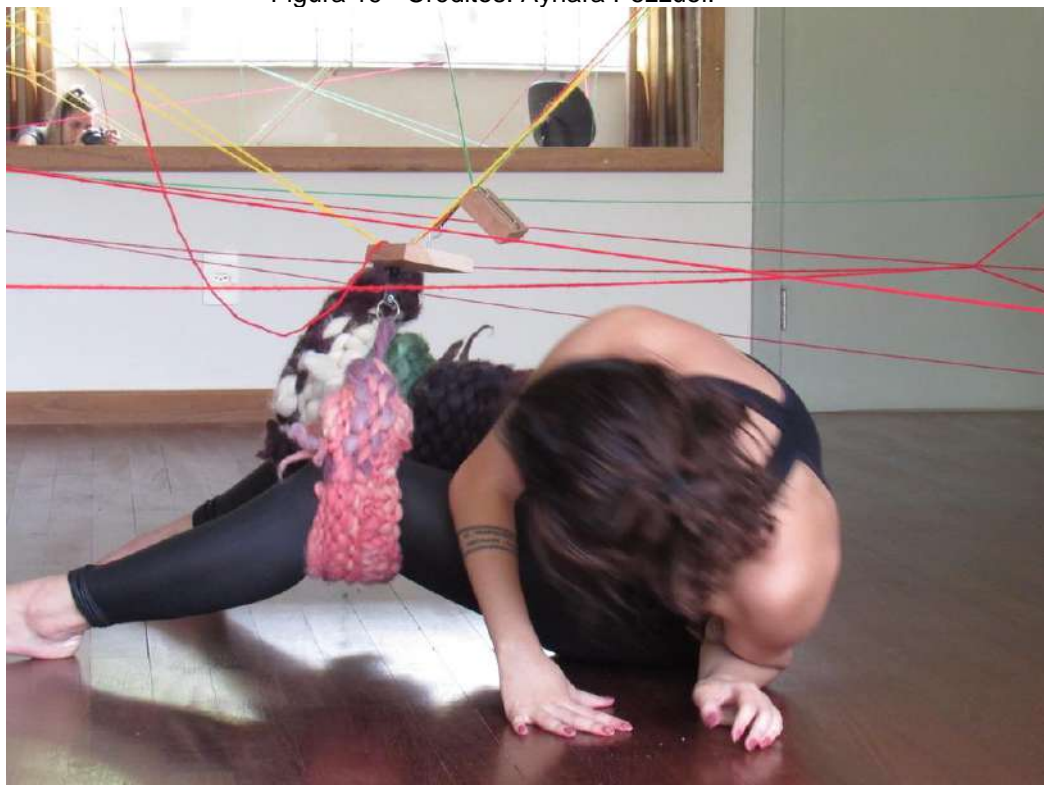
*Quando se remete à obra, a função de conhecedora e contadora de histórias de pessoas e lugares em que se alega que essas mesmas vivências fazem parte da formação do sujeito enquanto indivíduo, além de promover o imaginativo, quando se remete ao universo paralelo da Obra. Onde Marcuse (1977) discorre que a subjetividade do indivíduo vem justamente das suas histórias particulares, as quais se baseiam em suas experiências de encontros, tristezas, alegrias e paixões.*

---

certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de site specific liga-se à idéia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas (Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>. Acesso em: 14-5-2018).



Figura 19 - Créditos: Aynara Pezzuol.



### 3.1.1 Sobre uma Estética Disparadora

Carolina Sudati escreveu um depoimento para este trabalho no qual apresenta a definição do que denomina por **figurino-disparador** ou **roupa-objeto**. Realizamos uma análise interpretativa sobre seu texto a fim de identificarmos as possíveis relações entre a prática que realizei de construção de um figurino como um objeto artístico no que tange as propostas da artista.

Sua escrita é bastante poética revelando muito do percurso e do processo de elaboração do conceito de figurino-disparador:

A poesia do encontro, às vezes um confronto, outras horas uma composição carinhosa desenha esses inúmeros caminhos que tem aparecido nesse estudo sem fim do corpo em sua relação com os vestíveis (Depoimento completo consta no Anexo 1 deste trabalho, p35).

A artista revela que ora o figurino, ora o traje de cena, indumentária ou vestível ao ser colocado sobre/em contato com o corpo, o envolve, o protege e o ressignifica. Isso faz pensar sobre a possibilidade de um novo corpo, de modo a permitir reinventar este corpo na ação artística, seja no teatro, na dança ou numa performance. O que faz ao relacionar corpo e vestíveis na relação tátil entre a pessoa e o figurino:

E dessa relação com essas sobreposições de pele entendi que o espaço, ou espacialidades são minha pulsão de mirada para onde olho e conecto ao criar um FIGURINO/DISPARADOR que depois vou operar e permitir o brotar de uma experiência em performance (Depoimento completo consta no Anexo 1 deste trabalho, p. 35).

Carolina Sudati relata ainda que, ao se ver experimentando em si mesma e em outras pessoas a convergência entre as habilidades: de criar soluções através de um mapa de propósitos, o conhecimento em manufatura de vestíveis e a operação em cena desses materiais, chega ao que passa a denominar por FIGURINO/DISPARADOR. Uma ideia muito ligada ao que ela tem denominado por INVENÇÃO DE UM CORPO, o que podemos relacionar aos princípios da Dimensão Estética, de Marcuse (1977), da potência da Arte de permitir vislumbrar outras possibilidades de

ser e estar no mundo. Inventar um corpo é, no entendimento deste trabalho, imaginar possibilidades de formas, movimentos, ações, posicionamentos e opiniões:

Esse FIGURINO/DISPARADOR nasceu em um processo de convergência entre três habilidades: a capacidade de criar soluções através de um mapa de propósitos, o conhecimento em manufatura de vestíveis e a operação em cena desses materiais (SUDATI, 2018 – no Anexo 1 deste trabalho, p. 35).

Em tópicos, a artista explica cada uma das formas que, sob sua compreensão, constituem a invenção desse corpo. Em cada uma delas é possível observar o significado e o sentido de sua construção. Assim relaciona os seguintes termos chave que destacamos aqui: **acionamento, descarte, transe e intimidade roupa-objeto**. Estes termos são, em suas palavras, “uma série de parâmetros de operação e que acabam iluminando a própria produção dos vestíveis”.

A começar por **acionamento**, é possível constatar a preocupação com a observação cuidadosa da peça ou material com o qual quer propor uma produção de um objeto vestível. Propõe **um olhar contemplativo o qual chama de escuta**:

O acionamento de uma presença ativa e direta com relação ao objeto, escutando seu peso, sua textura, apontamentos do início da investigação; (SUDATI, 2018 – no Anexo 1 deste trabalho, p. 35).

Na sequência, propõe o desapego em relação às ideias prontas, estimulando a autonomia e autoria em relação à pesquisa artística, momento no qual o sujeito pode e deve dialogar. No momento anterior “escuta”, agora é o **indivíduo que fala**:

O descarte de qualquer desejo ou impulso de um movimento "decorativo", um movimento para "dançar", ou melhor, um movimento "autoral". Aqui autoral como a iniciativa de falar ao invés de ouvir. Ao diluir esse impulso nasce a RELAÇÃO e o ACONTECIMENTO da comunicação real; (SUDATI, 2018 – no Anexo 1 deste trabalho, p. 35).

Um terceiro aspecto é o que denomina de transe:

O drama não existe, existe só o **transe**<sup>15</sup> em movimento & ação. Se os impulsos emocionais surgem eles são decorrentes da experiência. São encontrados nesse **labirinto** de sensações e, aí sim, são expressos. Não há narrativa prévia. Não há desejo, nem a iniciativa de buscar a mensagem que em algum momento/espaco supostamente fora enviada desde este ponto a outro. Há uma escuta do cosmos, da presença do tempo/onda, especialmente do *não-tempo*; (SUDATI, 2018 – no Anexo 1 deste trabalho, p. 35).

No que diz respeito ao transe, fazemos analogia com a Dimensão Estética em si, sua qualidade de transcendência contrapondo-se a racionalidade ordinária. Muito semelhante à ideia original de estética, do grego *aisthesis* que se trata da fruição, que no fundo guarda o sentido de beleza que anestesia. E que em nossa compreensão, reúne as ações de fazer (*poiesis*) conectadas ao apreciar (*aisthesis*), permitindo um trânsito imaginativo que

---

<sup>15</sup> Transe: A artista explica que se sente cada vez mais interessada no entendimento do transe como estado de presença cênico: “estudo atualmente as diferentes formas de acesso a esse estado e de alteração da percepção por meio das operações de roupa-objeto” (SUDATI, 2018 – depoimento para este trabalho).

estabelece uma ponte entre os nossos sentidos, fazendo inventar outros modos de se relacionar com o meio.

A artista coloca ainda o aspecto da intimidade roupa-objeto, que nada mais é do que se colocar a experimentar as possibilidades do objeto reunindo escuta, fala e transe:

À medida que a intimidade com a roupa-objeto aumenta, avança na verticalização do risco, podendo fazer surgir os limites de velocidade, equilíbrio, dinâmica; (SUDATI, 2018 – no Anexo 1 deste trabalho, p. 36).

Por fim, aponta o processo de composição nesse contexto viabilizado pela prática:

O processo de composição nesse contexto se dá através da prática, da manutenção do ritual de exploração como o campo onde uma espécie de narrativa aparece ou é desencadeada. (SUDATI, 2018 – no Anexo 1 deste trabalho, p.36).

A artista discorre ainda, a respeito de como passa a compreender que suas ações envolvendo a manufatura do FIGURINO/DISPARADOR envolvem os seguintes aspectos:

Percebo que esse processo investigativo tem-se constituído de uma espécie de plataforma de liberação de padrões, ou uma via de acesso para que a liberdade criativa seja alcançada à medida que proponho a transposição de uma questão crítica para um objeto vestível passível de operação pelo corpo em movimento. São obras abertas, processos contínuos, poesia em materialidades brutas que só são possíveis no encontro do caminhar alinhado com o coração, tanto em mim, quanto em quem caminha comigo. (SUDATI, 2018 – no Anexo 1 deste trabalho, p.36).

Em suma, seu trabalho constitui-se como uma estética disparadora que propicia o desenvolvimento investigativo, propositivo e imaginativo de peças artísticas para vestir.

### **3.2 Desenho do Site Specific #Plat – Manipulação 2 – Performance em Pesquisa**

Neste subcapítulo apresento o projeto de realização do *Site Specific*, idealizado para ser instalado na “Sala Preta”, na Sede do Curso de Dança, no Departamento de Artes e Humanidades da UFV.

A obra foi projetada com referência na estrutura inicial da MANIPULAÇÃO 1 e trata-se de um desdobramento da mesma.

Aqui a peça passa a compor uma ambientação na qual o público poderia vesti-la a partir de um dos “pontos de disparo<sup>16</sup>” com o objetivo de transitar pelo labirinto de vestir o qual é formado por cordas presas por ganchos.

Este ambiente permite percorrer um trajeto à escolha do participante, até que o mesmo chegue na *#plat*. A interferência que o participante realiza, neste caso, é o próprio desenho do percurso que faz ao costurar uma linha no espaço por meio de sua trajetória.

Assim, a **Performance em Pesquisa Site Specific #plat** foi idealizada para ser uma instalação que ocupa o fundo da Sala Preta no qual ganchos fixados prendem cordas nas paredes, criando uma cama de gato com capacidade de sustentar cerca de duzentos quilos. Camisetas fixadas nas cordas criam caminhos de vestir e

---

<sup>16</sup> Denominamos aqui por “ponto de disparo” o ponto físico no espaço do *Site Specific* do qual o indivíduo pode iniciar o trajeto pela obra.

despir por todo o labirinto. Para a fixação dessa estrutura, foram consultados os engenheiros responsáveis pelo prédio da Sede do Curso de Dança, os quais calcularam a capacidade de sustentação da sala. Além disso, o colaborador Tiago Candido criou um mapa de luz para ambientar a peça.

A ideia de produzir essa estrutura é a de criar um espaço no qual eu pudesse compartilhar as sensações e ações com as pessoas, interagindo e propondo uma vivência na qual se possa imaginar outras possibilidades de vestir, deslocar-se, desenhar, adentrar e sair de uma obra de arte, no sentido que propõe Carolina Sudati, do:

[...] transe como estado de presença cênico, estudo atualmente as diferentes formas de acesso a esse estado e de alteração da percepção através das operações de roupa-objeto (Depoimento de Carolina Sudati – Anexo 1)

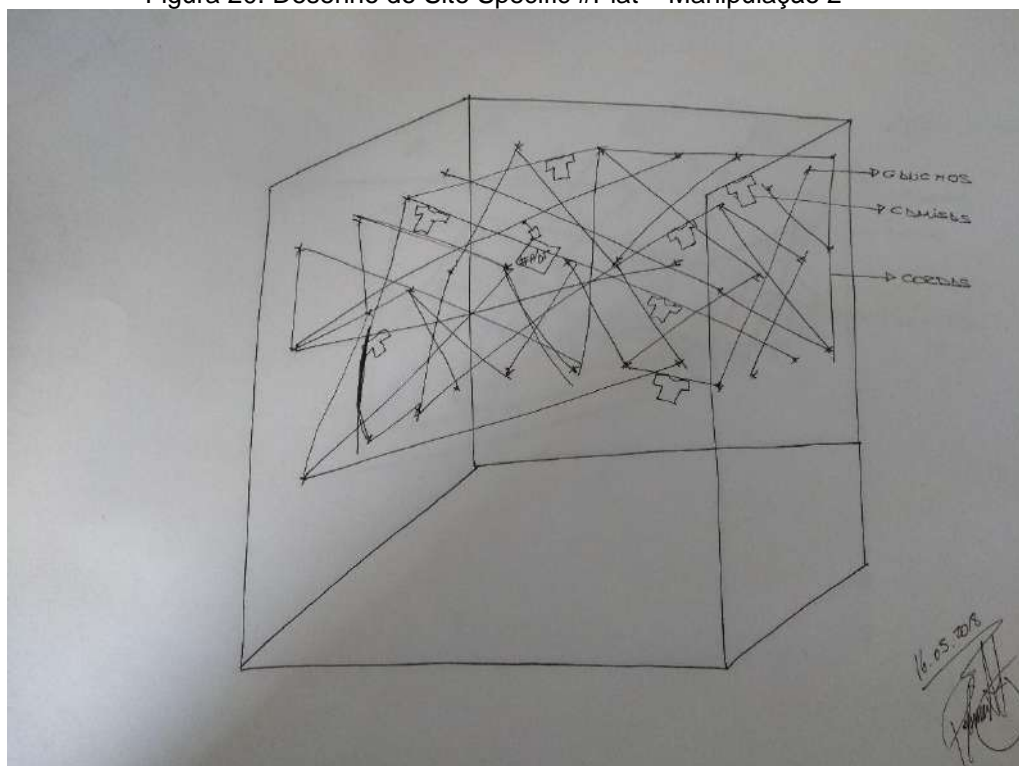
Ou, como propõe Marcuse (1977), a subjetividade da Arte está em conexão com a individualidade do sujeito, provocando uma reflexão do ordinário como, também, estimulando uma mudança no homem a partir do que ele sente em contato com a obra de Arte. No caso desta obra, há a intenção de propor o exercício imaginativo por meio de uma ação corporal, estimulando o participante a experimentar, no próprio corpo, o rompimento com o cotidiano e o convencional.

Nesse sentido, todo o espaço do *Site Specific* ganha a dimensão de roupa-objeto constituindo-se como linguagem, o que

pressupõe a relação receptor, público e meio como uma finalidade da Arte em si.

Esta instalação está programada para acontecer na semana de defesa desta monografia, assim, seu registro em fotos e vídeo serão anexados posteriormente à defesa do trabalho.

Figura 20. Desenho do Site Specific #Plat – Manipulação 2





## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perante essa jornada com a *#plat*, antes e depois da sua vivência em São Paulo, com a sua manipulação em Viçosa, e todos os autores com quem pude discutir a respeito nesta pesquisa, chego a uma constatação, ou melhor, a uma conclusão que se apresenta como uma prova real para mim de que: a Arte é libertadora, reflexiva, comunicadora e expressiva. Seja a Arte para o indivíduo e seu autoconhecimento, ou para com os outros sujeitos e o meio.

A partir disso, posso dizer o quanto a *#plat* possibilitou-me um melhor autoconhecimento como indivíduo e como artista, ajudando-me a assumir e a me apropriar de minhas individualidades, além de descobrir como fazer delas ferramentas para criação da minha expressão artística. Além de possibilitar disparar nas pessoas uma práxis reflexiva e uma nova forma de ver a linguagem do figurino que, para além de caracterizar um personagem pode-se constituir, até mesmo, como cena e enredo, ou seja, como objeto artístico.

Acredito ter provocado um novo olhar para a ideia de traje de cena e estimulado a repensar o tratamento do figurino e sua capacidade de comunicação. Desse modo, a importância de não se prender a dogmas e prestar-se a refletir o que, de fato, transpassa em suas criações, vale tanto para o “eu artista”, quanto para o “eu indivíduo”. Pois a Arte é revolucionária, não importa o meio pelo qual ela se expressa (dança, teatro, canto, etc...)

Percebo que a Obra de Arte aqui produzida e analisada me provocou um autoconhecimento de maneira tão consciente, que me

permitiu novas reflexões para novas pesquisas e criações, abrindo caminho para querer aprofundar minha pesquisa artística e acadêmica.

Em suma, Arte é conhecimento, trazer essa discussão para o âmbito acadêmico pode estimular pesquisadores, professores e graduandos a repensarem suas obras por um novo viés. Estimulá-los a olhar com mais cuidado suas criações para a cena, possibilitando, acima de tudo, um amadurecimento artístico e pessoal.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANCELMO, O. O terceiro corpo – um diálogo entre a vestimenta e o corpo. Campinas: São Paulo, 2007.
- CLARCK, Lygia. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark>>. Acesso em: 10-5-2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- DIAS, R. M. Arte e Vida no pensamento de Nietzsche. Vol. 36, n.1. São Paulo: Cad. Nietzsche, 2015. p. 227-244.
- MARCUSE, H. A Dimensão Estética. Munique: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1977.
- OITICICA, Hélio. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oitica>>. Acesso em: 10-5-2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- ORAMAS, L. P. Parangolé-Botticelli: Pensamento da montagem e razão prática da história da arte. Forma transacional e geometria do Carnaval. Ano 15. Vol. 30. ARS, 2015.
- PERITO, R. Z.; RECH, S. R. A Criação do Figurino. Disponível em: <[http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202012/GT09/POSTER/102328 A Criacao do Figurino no Teatro.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202012/GT09/POSTER/102328%20A%20Criacao%20do%20Figurino%20no%20Teatro.pdf)>. Acesso em: XX-XX-2018.
- VIANA, Fausto; Muniz Rosane. Figurino e Dança: algumas intersecções com a moda. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.
- \_\_\_\_\_. A Dança do Corpo Vestido: Uma forma de expressão e comunicação. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.
- \_\_\_\_\_. Os Trajes de Marina Abramovic: A Performer... e o flerte com a moda. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

## ANEXOS

### **Anexo 1 - Tendo como princípio um FIGURINO/DISPARADOR**

A poesia do encontro, às vezes um confronto, outras horas uma composição carinhosa desenha esses inúmeros caminhos que têm aparecido nesse estudo sem fim do corpo em sua relação com os vestíveis.

E, dessa relação com essas sobreposições de pele, entendi que o espaço, ou as espacialidades, são minha pulsão de mirada para onde olho e conecto ao criar um FIGURINO/DISPARADOR que depois vou operar e permitir o brotar de uma experiência em performance.

Esse FIGURINO/DISPARADOR nasceu em um processo de convergência entre três habilidades: a capacidade de criar soluções através de um mapa de propósitos, o conhecimento em manufatura de vestíveis e a operação em cena desses materiais.

Me vi experimentando em mim e em outras pessoas essa convergência que em um determinado momento chamei de FIGURINO/DISPARADOR. Desde 2010, tenho passado por essa experimentação contínua que determina, entre outras coisas, a INVENÇÃO DE UM CORPO.

Para inventar esse corpo que, no princípio da investigação, deveria ser um corpo que opera a roupa, registrei uma série de parâmetros de operação e que acabam iluminando a própria produção dos vestíveis. Esses parâmetros giram especialmente nas seguintes questões:

- Acionamento de uma presença ativa e direta com relação ao objeto, escutando seu peso, sua textura, apontamentos do início da investigação;

- Descarte de qualquer desejo ou impulso de um movimento "decorativo", um movimento para "dançar", ou melhor, um movimento "autoral". Aqui autoral como a iniciativa de falar ao invés de ouvir. Ao diluir esse impulso nasce a **RELAÇÃO** e o **ACONTECIMENTO** da comunicação real;

- O drama não existe, existe só o **transe** em movimento & ação. Se os impulsos emocionais surgem eles são decorrentes da experiência. São encontrados nesse **labirinto** de sensações e aí sim são expressos. Não há narrativa prévia. Não há desejo, nem a iniciativa de buscar a mensagem que, em algum momento/espço, supostamente fora enviada desde este ponto a outro. Há uma escuta do cosmos, da presença do tempo/onda, especialmente do *não-tempo*;

- À medida que a intimidade com a roupa-objeto aumenta, avançar na verticalização do risco, podendo fazer surgir os limites de velocidade, equilíbrio, dinâmica;

- O processo de composição nesse contexto dá-se através da prática, da manutenção do ritual de exploração como o campo onde uma espécie de narrativa aparece ou é desencadeada.

Foi na relação com a manufatura desse **FIGURINO/DISPARADOR** que passei a entender que estou desenvolvendo roupas-objetos. Esse vestível que disparava inicialmente um campo narrativo, passou a estar muito intimamente ligado à criação de movimentos. E esses movimentos passaram a

requerer maior atrito. Assim, passei a trabalhar muito mais com materialidades brutas e/ou precárias como madeira, metal e pedras. A escolha das materialidades está relacionada à disponibilidade dos recursos aos artistas envolvidos e à capacidade de tecnologia manual destes. Isso determina não só a forma do que está sendo criado, mas inicia o processo de conexão com o material. Isso faz com que todo o participante destas experiências comigo seja, a priori, um manufactureiro ou um ser comprometido com a produção artesanal dessa manufatura.

Completam a tríade de criação de um FIGURINO/DISPARADOR o mapa de propósito, que é o momento no qual inicia o processo criativo em conexão com a pulsão de comunicação que o indivíduo busca naquele momento.

Percebo que esse processo investigativo tem-se constituído de uma espécie de plataforma de liberação de padrões, ou uma via de acesso para que a liberdade criativa seja alcançada à medida que proponho a transposição de uma questão crítica para um objeto vestível passível de operação pelo corpo em movimento. São obras abertas, processos contínuos, poesia em materialidades brutas que só são possíveis no encontro do caminhar alinhado com o coração, tanto em mim, quanto em quem caminha comigo.

Acolhe essas iniciativas o ateliê móvel Translúcida/Bruta ([www.translucidabruta.com](http://www.translucidabruta.com)) por meio do qual realizo diversas parcerias, dentre elas com Mayra Azzi, Jose Bárrickelo e, especialmente, com Leo Ceolin que tem composto radicalmente junto à minha expressão artística. Os espaços por onde círculo, o acolhimento pelo terceiro ano consecutivo como artista residente no

Programa de Residência Artística e de Pesquisa Obras em Construção da Associação Cultural Casa das Caldeiras, têm sido espaços férteis de troca e aprendizado, no sentido de estimular o CULTIVO fundamental para um desenvolvimento investigativo. (Biografia de Carolina Sudati. Disponível em: <<http://carolinasudati.com/pt/bio/>>. Acesso em 28/05/2018.)

## **APÊNDICES**

### **APÊNDICE 1 - PORTFÓLIO**

Este portfólio conta com os materiais que fizeram parte das ferramentas utilizadas no laboratório: O mapa norteador e seus resultados realizados em abril de 2017, com os respectivos rascunhos do que se tornaria a #plat, como também um paralelo realizado ao final de 2017, onde as perguntas foram respondidas ilustrando um novo momento da minha vida e mostrando a interferência disso no desenho de uma nova proposta de roupa-objeto.



## **Laboratório**

Criação: Figurino/Disparador<sup>17</sup>

Para que a sua participação neste Laboratório de Criação seja válida, gostaria que você respondesse às questões a seguir. Elas são um pretexto pra que você fale de você, do seu propósito de vida, das suas intenções com esse encontro. Assim estaremos conectados e ganharemos força coletiva. Nesse Laboratório vamos trabalhar em conjunto, provocando-nos uns aos outros. O figurino é um disparador e vamos dialogar, investigar e experimentar, especialmente sobre os caminhos de trazer as ideias para a materialidade de uma roupa e também para as materialidades dos corpos.

1. Como você sente que investigar o figurino/vestuário de cena pode colaborar para a sua vida criativa?\*
2. Você desenvolve alguma prática artística? Em grupo ou individualmente? \*
3. Você possui alguma memória com roupas/vestuário que gostaria de compartilhar? De cena ou de fora dela? \*
4. Considerando que neste Laboratório você seja provocado a trazer as ideias que quer investigar, o que está te interessando ou inquietando neste momento? Há algum trabalho, desejo de processo ou inquietação que possa articular-se a esta experiência?
5. Você faz ou já fez alguma prática corporal? Dança, expressão corporal, esporte?\*

---

<sup>17</sup> Questionário aplicado no laboratório para embasamento da criação do vestível.

6. Você faz ou já fez alguma prática de produção de vestuário ou outra prática de manufatura?\*

Nome: \*

E-mail: \*

Telefone: \*

REFERÊNCIAS  
E-MAIL

Matthew Barney → ocupação do espaço  
 pesos / coradas / cascos  
 instalação + performance  
 físico / matéria / objeto humano - contra peso

Mosa Barros; Sandra / ⊕ REBECCA HORN  
 manipulação do figurino  
 ocupação do espaço = intervenção  
 \* OSULO + BS DO SULO

Fisiologia = objeto como manipulador / limitador  
 Etienne Saba = resignificação do objeto → Beatrice\*  
 Pipilotti Rist = cores, texturas, luminosidade  
 Tjens Clark = origami  
 Polly Madero = GEOMETRIA  
 Lee Miller - Fire Mask = máscaras, useiras → Beatrice

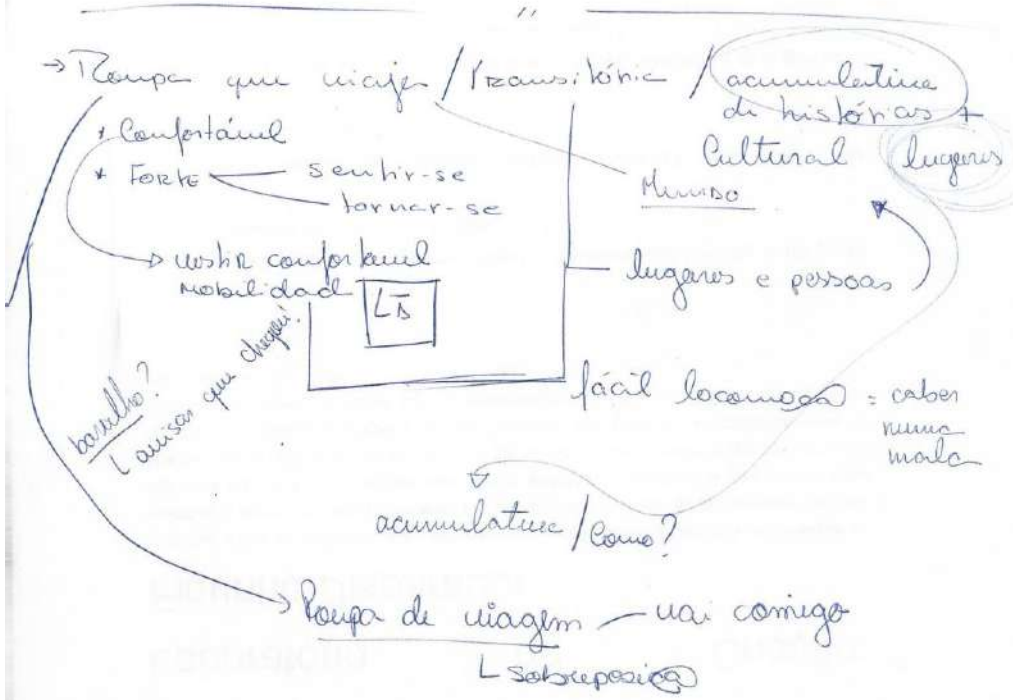


Figura 22 - Desenho do raciocínio do "bate-papo" norteador.

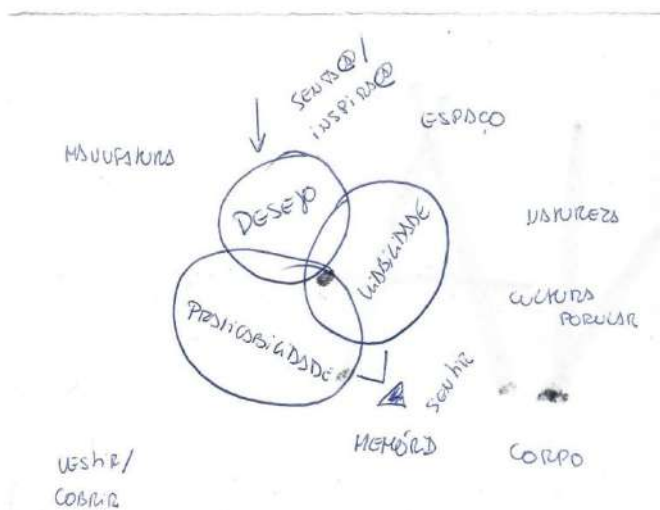




Figura 23 - Respostas dadas na conversa em anotações em Post-It.

Figura 24 - Respostas tiradas da conversa norteadora

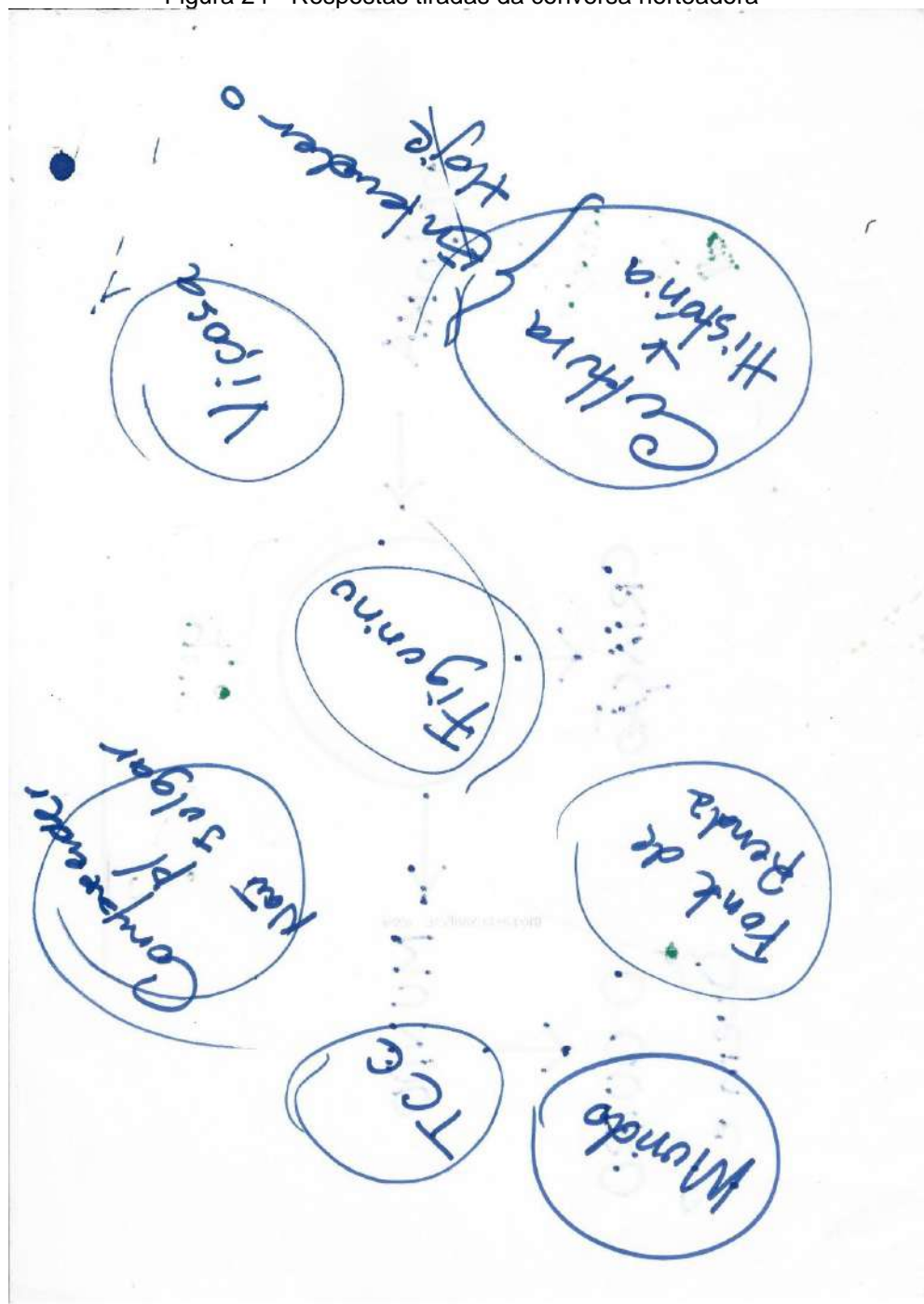
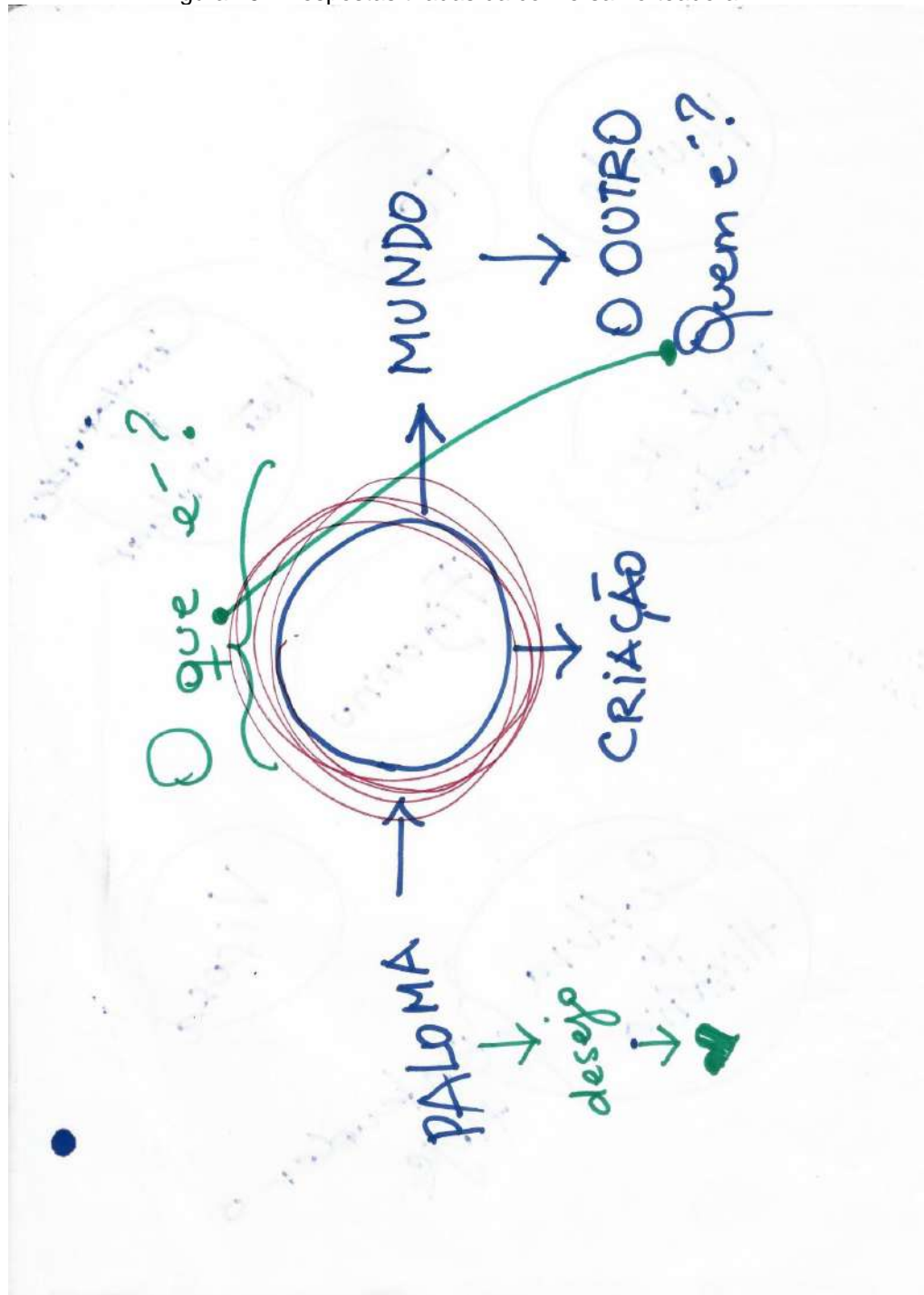


Figura 25 - Respostas tiradas da conversa norteadora



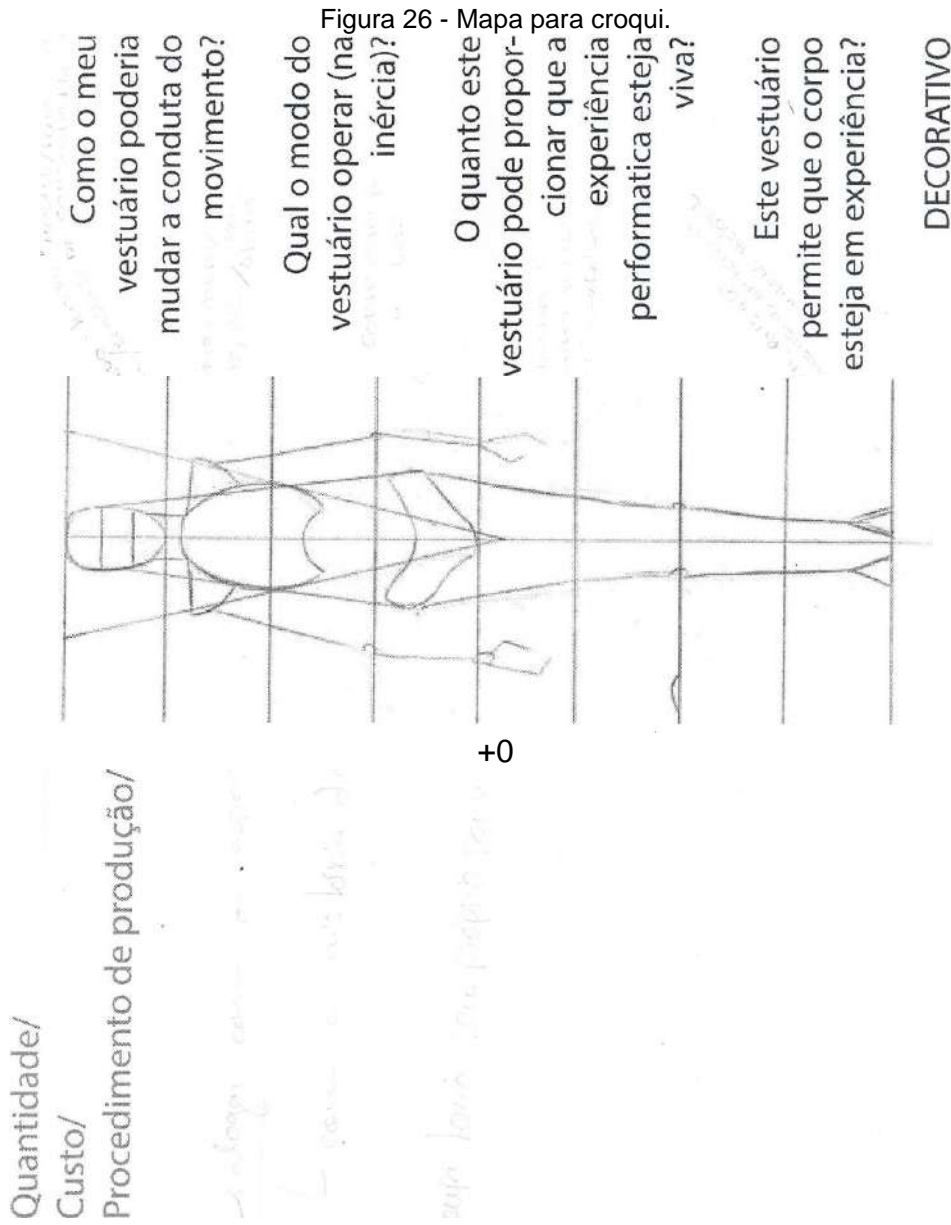


Figura 26 - Mapa para croqui.

NOME

+0



Figura 27 - Primeiro rascunho.

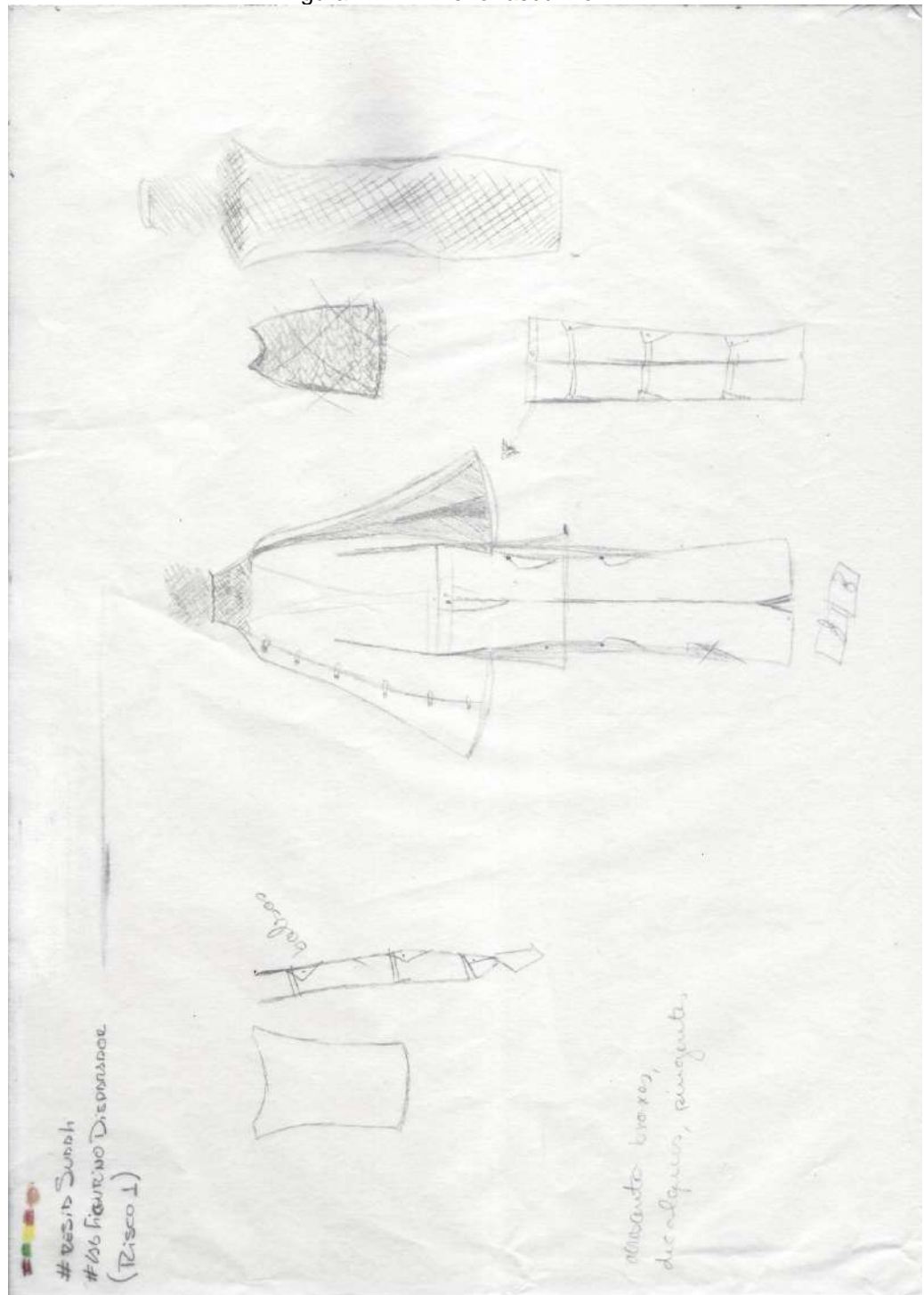


Figura 28 - Croqui final.

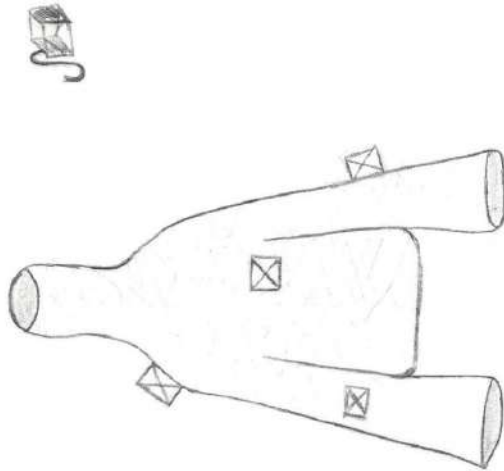


Figura 29 - Respostas dadas pelas mesmas perguntas norteadoras, meses depois

ELE TRANSPASSA O QUE EU SOU PARA NIM MESMO, PARA O OUTRO/SOCIEDADE.  
ELE PRODUZ A MINHA INTERPRETAÇÃO COLUNADA SOBRE ALGO/DIVULGAÇÃO.

GRUPO É XASE DE IDAS N.º.  
CONTÉM PERSONAIO  
MISTO CLASS. O

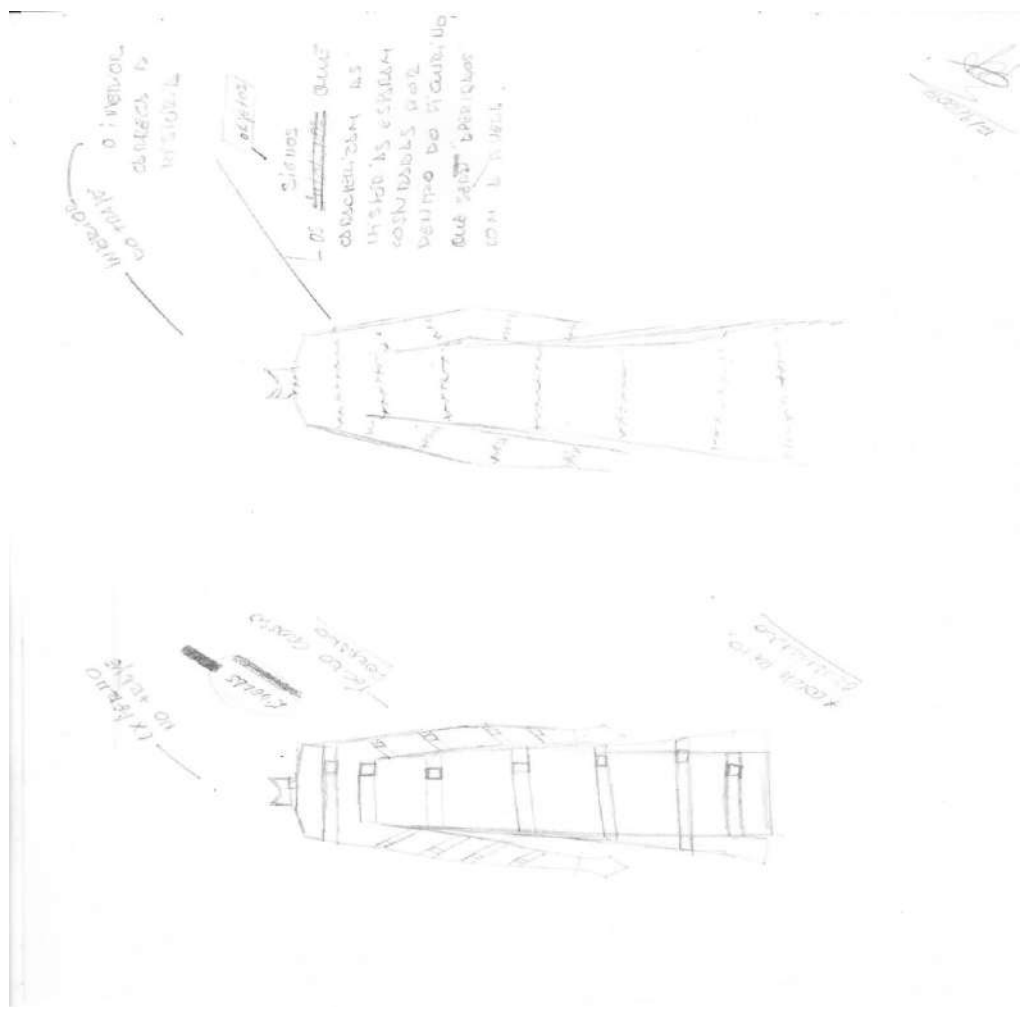
FIGURINO - POR SIAO É SIAO?  
ROUPAS MASCULINA  
INSTRUMENTO  
ESTILO PERSONALIDADE  
INSTRUMENTO PDI

OS REDIMENTOS DE PERSONALIDADE/OS INSTRUMENTOS  
TRUQUE D'ALIAS  
L POSSO COM O OUTRO  
L L'INSTRUMENTO??  
L O QUE É SER E ESTAR COM O OUTRO/NO OUTRO?  
#RELACIONES

MELCO  
DAMA  
MOMENTO  
AVIA  
FIGURINO  
L'ESTILO  
PERSONALIDADE  
INSTRUMENTO

\* CONHECER A HISTÓRIA DAS PESSOAS COMPREENDER O PROCESSO

Figura 30 - Peça desenhada a partir dessas novas respostas



## APENDICE 2 – MAQUETE VIRTUAL

Consta na maquete virtual do *site specific*, MANIPULAÇÃO 2 – ESTUDO PARA PERFORMANCE, desenvolvido pela Professora Joyce Carlo, do Curso de Arquitetura da UFV.

Figura 231 - Maquete virtual da MANIPULAÇÃO 2. Créditos: Professora Joyce Carlo

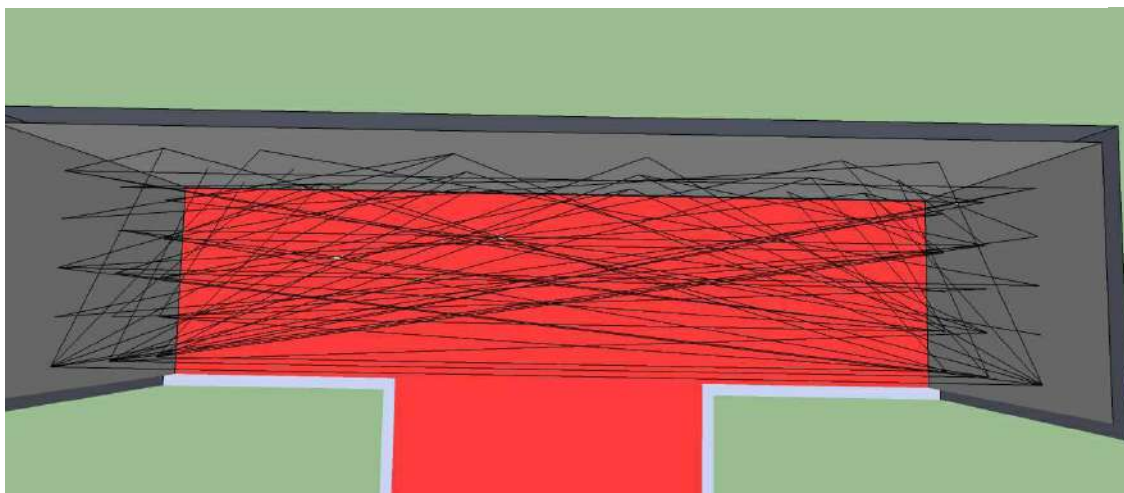


Figura 32 - Maquete virtual da MANIPULAÇÃO 2. Créditos: Professora Joyce Carlo

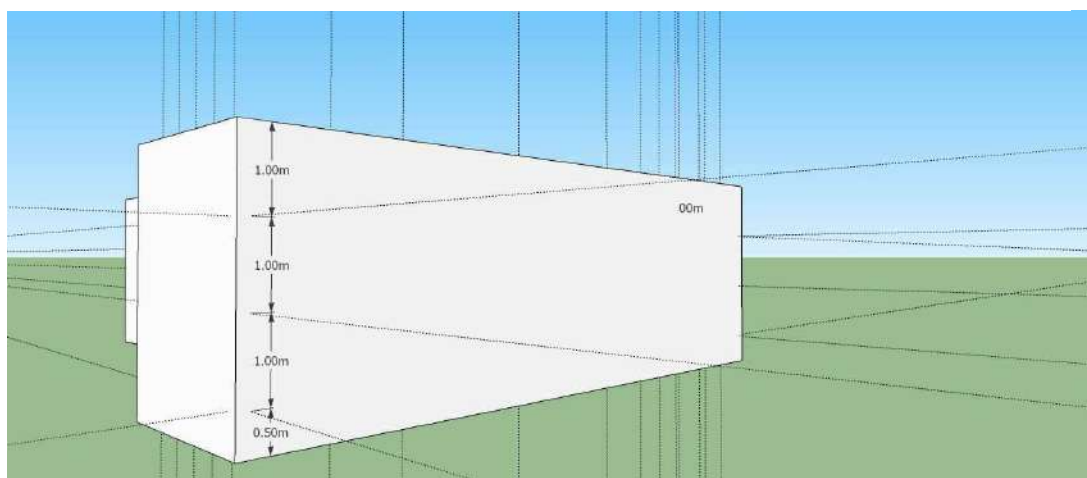


Figura 33 - Maquete virtual da MANIPULAÇÃO 2. Créditos: Professora Joyce Carlo

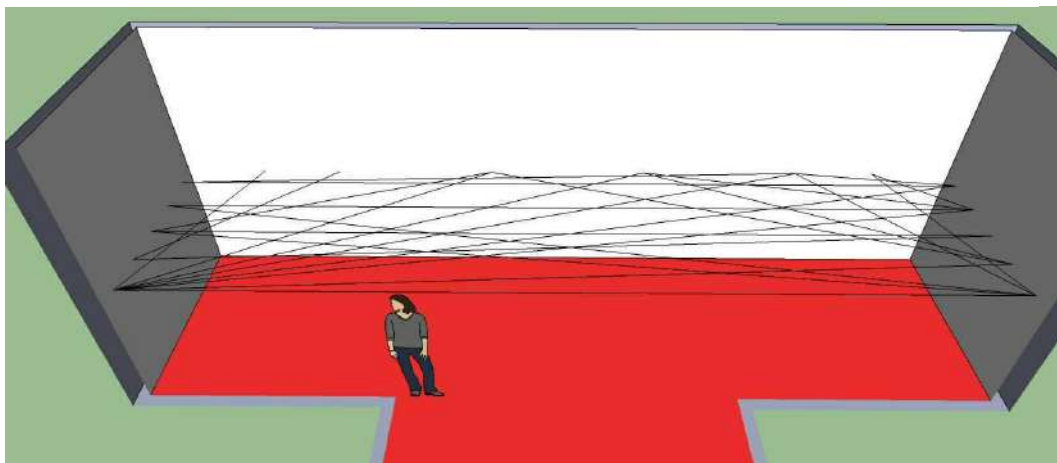


Figura 34 - Maquete virtual da MANIPULAÇÃO 2. Créditos: Professora Joyce Carlo

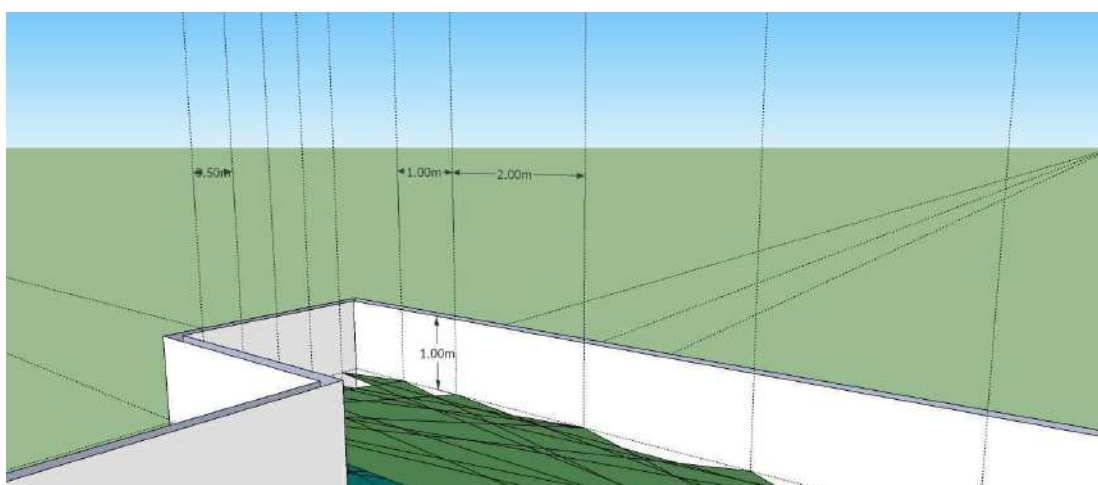


Figura 35 - Maquete virtual da MANIPULAÇÃO 2. Créditos: Professora Joyce Carlo

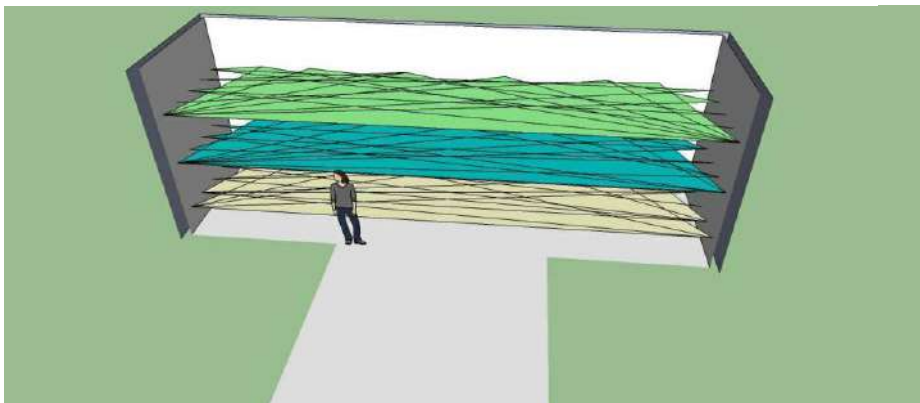


Figura 36 - Maquete virtual da MANIPULAÇÃO 2. Créditos: Professora Joyce Carlo

