

TRAJES QUE CRIAM CORPOS, CORPOS QUE CRIAM TRAJES

Costumes creating bodies, bodies creating costumes

Pestana, Sandra R. F.; Mestre em Artes; Universidade de São Paulo,
sandra@teatrodesenhoritas.com.br

Resumo

O artigo analisa a relação entre performer e figurinista na criação da performance *Mil Pássaros*, relacionando práticas particulares de criação com conceitos e noções elaboradas por artistas pesquisadores, com a intenção de objetivar os procedimentos, abrindo caminho para compartilhá-los e expandi-los.

Palavras-chaves: traje de cena, corpo em movimento, performance, criação de figurinos.

Abstract

*The article analyzes the relationship between performer and costume designer in the creation of performance *Thousand Birds*, relating particular practices with concepts and notions developed by researchers artists, with the intention of objectifying procedures, giving way to share them and expand them.*

INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta linhas iniciais de uma ausculta de diálogos possíveis entre ator/performer e figurinista, buscando, ao colocar sobre o papel em branco, relatos, estudos e percepções de duas artistas, esclarecer os primeiros passos de uma trajetória para ampliar o caminho.

A atriz e performer Luanna Jimenes e a atriz e figurinista Sandra Pestana traçaram seus percursos, desde a formação em artes cênicas na Universidade de Campinas em 2003, compartilhando, no âmbito da amizade, suas experiências até 2012, quando circunstâncias e pensamentos confluíram em parcerias e criações, apontando potentes possibilidades de criação através da relação entre figurinista e performer, dando vazão a inquietações e intuições artísticas.

Ambas desenvolveram, a seu modo, a percepção do traje de cena como elemento que *cria corpo*. Seres ficcionais e o espaço que os envolve instauram-se pela caracterização física da aparência, sendo o figurino um componente que agrega sentidos ao corpo e o determina.

Desta forma, analisou-se o processo criativo da performance *Mil Pássaros*, buscando entender as conexões estabelecidas entre corpo, *performance* e criação de traje.

Para tanto, recolheu-se relatos da performer sobre seu processo criativo, através de conversas e correspondências; revisou-se apontamentos e observações feitas no decorrer da criação do traje da performance; e observou-se o dia-a-dia da criação de um novo trabalho, realizado em espaço de ensaio compartilhado. Concomitantemente deu-se a pesquisa e leitura da bibliografia indicada e de outras publicações relacionadas ao tema.

Assim, noções como *corpo em movimento*, desenvolvida pelo Centro em Movimento, de Lisboa, e *Ma*, conforme abordagem de Michiko Okano, embasaram tanto a criação de Luanna Jimenes quanto a análise do processo. Também foram norteadores estudos de Matteo Bonfitto sobre teatro e performance, estudos sobre *design* de moda e semiótica, desenvolvidos por Kathia Castilho e Marcelo Martins, as proposições de Kazue Hatano para criação de trajes de cena e as reflexões de Zygmunt Bauman sobre a sociedade líquido-moderna.

CONTORNOS PARA UM CORPO EM MOVIMENTO

No espaço expositivo da Galeria Mezanino em São Paulo, Luanna Jimenes vivencia o encontro com artistas das artes visuais e seus processos criativos: a tensão entre a materialidade da tinta sobre a tela, ou do grafite sobre o papel; ou ainda o artista que segue sua observação da realidade para fazer existir uma imagem que conte sobre o humano, a paisagem ou o objeto.

Na sala de ensaio o corpo surge como primeiro grande tema. Referências da dança contemporânea, a percepção do corpo em sistemas e a apropriação de fisioterapias constituem um vocabulário e orientam o procedimento que torna possível a criação. Busca-se recuperar em amplitudes a natureza dinâmica do *corpo em movimento*¹, pois se mostra menos desgastante fisicamente e também uma possibilidade de exercitar a complexidade capaz de criar situações a partir do *vazio/não-vazio* e potencializar o espaço.

As ideias de *corpo em movimento* e de *vazio não-vazio*, aproximam-se da noção de *Ma*, elemento cultural peculiarmente japonês que pode ser compreendido como “um entre-espaço de possibilidades, isto é, um pré-signo. *Ma* é, portanto, não conceituável, porque ele ainda não chegou a ganhar existência, ou seja, é uma possibilidade” (OKANO, 2007, p. 89).

Dentro das tradições do teatro japonês, o *Ma* pode ser relacionado ao momento de não-ação:

Tal momento de não ação – que na verdade não é ausência de ação – pode ser entendido como montagem de um espaço de pausa fronteiriça, que se apresenta como inexistência de movimento visível ao olhar, entre uma ação e outra. Essa interrupção consiste em congelar o tempo, a fim de que a espacialidade compreendida pelo momento suspenso ou interrompido fique evidenciada e possa abrigar uma semente para o movimento seguinte – ocorre assim, a espacialização do tempo.” (OKANO, 2007, p. 93).

As referências e práticas mencionadas, juntamente à noção de *corpo em movimento*, integram o *trabalho sobre si* realizado cotidianamente por Luanna Jimenes. Tal procedimento pode ser compreendido como a “(...) exploração de práticas de treinamento que não visam necessariamente à ostentação ou intensificação da presença material do performer, mas seu caráter de ‘canal’,

¹ Conceito elaborado no Centro em Movimento, em Lisboa, espaço em que o trabalho artístico é a prática de uma investigação contínua e a arte um conceito abrangente indissociável do espaço geográfico e humano onde se desenvolve. Luanna Jimenes participou projeto FIA - Formação Intensiva Acompanhada, que prevê práticas diárias durante seis meses.

que viabiliza, por sua vez, possibilidades de refinamento relacional entre o performer e o seu material” (BONFITTO, 2013, p. 197).

A prática da atriz/performer, seu *trabalho sobre si*, inclui o perguntar e o conhecer sobre a participação da segunda pele, o traje, na composição corporal e energética. Na diária recuperação do *corpo em movimento* usa trajes ajustados ao corpo, que cobrem os membros até as extremidades, com especial atenção aos tornozelos, sempre revestidos por grossas polainas, buscando peças e materiais que funcionem como aquecedores geradores de energia. Reminiscências ou não do longo contato com a dança, o importante é que o traje para o cotidiano trabalho sobre si é escolhido de forma consciente, baseando-se em experiências pessoais empíricas.

Além disso, a criação de seres ficcionais, personas e/ou personagens está intimamente relacionada com a caracterização visual de si mesma, com recuperar o corpo em movimento, mantendo-se no vazio não-vazio, deixando-se penetrar pelas potencialidades dos materiais que experimenta sobre a própria pele e pelo espaço gerado ao seu redor.

Da mesma forma, para definir os contornos dos seres ficcionais conforme as performances e intervenções vão sendo constituídas, Luanna Jimenes lida com a materialidade dos trajes e objetos, confeccionando pessoalmente os elementos. Alguns servem como esboços para serem aprimorados nas parcerias com artistas das visualidades cênicas; outros já se constituem como traje; e outros são *Ma*, elementos que acabam nem se constituindo como esboço, muito menos como traje de cena, porém, são pausas do que é perceptível para os olhos e estão repletos de possibilidade “de nascimentos de algo novo e não da morte” (OKANO, 2007, p. 101).

A título de exemplo, para *Encarnado*², Luanna Jimenes, enquanto buscava exaustivamente os contornos do corpo que seria capaz de lidar com todo o material disponível para composição da performance, ao começar esboçar um traje que a auxiliasse, bordou, tingiu, cerziu e costurou por dias a fio um tecido que se pretendia ser um capa, uma crosta, mas tornou-se casca, delicada película que revestia a performance ainda embrionária. O laborioso

² Atual criação da performer que através das experiências, práticas, reflexões, caminhadas, relações interpessoais, áudios e vídeos gerados nos seis meses de estada em Lisboa, frequentando o Centro em Movimento. O trabalho visita as relações entre Brasil e Portugal.

trabalho não vai para a cena, mas a partir da lida com ele dentro da sala de ensaio *vazia* os materiais audiovisuais, textos, movimentos, estados corporais foram se organizando e adquirindo organicidade. Quando a lida com o material têxtil se exauriu, os contornos se mostraram mais definidos.

Propõe-se analisar o processo criativo da performance *Mil Pássaros*, criada entre 2011 e 2013, pois através dela os contornos da parceria entre a performer Luanna Jimenes e a atriz e figurinista Sandra Pestana começaram a se delinear.

Mil Pássaros

A performance *Mil Pássaros* surgiu de uma inquietação no convívio com as pessoas no ambiente da cidade de São Paulo, especialmente no transporte coletivo. As expressões por debaixo do que é visível, um estado de distração quase ausência, parecem contar sobre um lamento ou exaustão causada pela cidade massacrante. O aspecto rude do ambiente da cidade provoca um chamado ao inverso, ao belo, agradável e ao conforto. Um objeto foi escolhido, o tsuru, pássaro de origami, que sugeria plasticidade e narrativa. Na cultura do Japão dobra-se tsurus de papel coletivamente pelo bem estar de alguém, são votos de esperança e saúde.

O pássaro conota leveza e pureza. A dobradura oferece um desenho. Entregar tsurus às pessoas foi a ação definida para a intervenção. Quem entrega os tsurus? Como? O desejo apontava caracterizar um ser ficcional, uma figura fantástica que pela sua aparência sugerisse narrativas, porém que não as configurasse de fato; como uma fração de personagem, uma foto em movimento.

Porém, antes de imergir na sala de ensaio era preciso definir os contornos, algumas características visuais, os primeiros elementos de *ignição psicofísica*³.

Junto ao profissional de maquiagem, especializado em efeitos especiais, Westerley Donellas e seu fabuloso Camarim Brasil - estúdio de caracterização de aparência – algumas possibilidades foram pesquisadas. A parceria

³ Matteo Bonfitto aborda os materiais utilizados no trabalho criativo dos atores diferenciando-os em três níveis, sendo o corpo material primário, a ação física, material secundário, e os elementos de ignição psicofísica os materiais terciários. Tais elementos são entendidos como “qualquer fonte de estímulo que funcione como gerador de ações físicas, ou seja, qualquer estímulo que ative no ator um processo psicofísico” (BONFITTO, 2013, p. 198).

acrescentou um olhar de plasticidade impecável, orientado pelo trabalho de Donellas no ambiente da moda e da publicidade, o que trouxe a tona questões referentes à construção da beleza para seduzir ao consumo e a busca angustiante por satisfação imediata de desejos de perfeição e bem estar.

Os contornos foram definindo-se à medida que os traços de humanidade se confundiam com o não humano: cores claras, apenas variações do tom creme, um corpo silhueta, coberto com uma segunda pele perolada, e uma cabeça com penas pretas.

Constituídos esses primeiros elementos de ignição psicofísica, estabeleceu-se contato com um segundo e importante elemento, a dobradura dos tsurus. A ação partia tanto da necessidade - pois diante da determinação de entregar dobraduras para transeuntes em uma cidade



Fig 1: Luanna Jimenes com os primeiros contornos de *Mil Pássaros*

da magnitude de São Paulo, a quantidade de tsurus a serem feitos era enorme – quanto da prática inerente ao processo de criação de Luanna Jimenes: a relação corporal de fluxo que se estabelece entre a performer e os materiais que manipula na confecção dos elementos cênicos e de caracterização das personas que cria.

Desta forma, dezenas de tsurus foram dobrados, conectando o corpo ao material, em um duplo processo de impressão de formas: o corpo moldando o papel, dimensionado um pássaro composto por retas fluídas, e os movimentos necessário para criar vales e cúspides na superfície plana levando o corpo a descobrir sua movimentação, suas dobras, superfícies e volumes.

O material corporal trazido à tona na feitura dos tsurus foi colocado *em movimento* na sala de ensaio e somado aos elementos que caracterizavam a aparência, proporcionaram a descoberta das primeiras qualidades da intervenção.

Algumas primeiras intervenções foram realizadas e evidenciaram que o figurino parecia mais revelar o corpo do que vesti-lo. A sensação de nudez era evidente e estabelecia uma atmosfera de timidez graciosa, quase constrangedora. Entretanto, desses primeiros experimentos com público, com a figura somente com a segunda pele, sem acessórios, sugeriram características de seu temperamento: nua fragilidade evidente e delicada, quase naïf. Porém, era necessário vestir a figura, na exposição do espaço urbano a nudez beirava o desconforto.

Para intervenções que ocorreriam na plataforma de embarque da estação Paraíso do metrô, em São Paulo, foram agregados novos elementos. O contato com o trabalho de Marita de Dirceu em corsetaria abriu a possibilidade de encontrar uma peça que protegesse e que compusesse com o temperamento que se esboçou, levando a uma maior definição de gênero para o corpo que se formava. Além disso, a peça, definindo a linha da costura e recortando o peito no colo, determinava braços com toda a exatidão. As mãos, na proximidade com o tronco bem delineado, assumiam um comportamento plástico que se ampliava em variações infinitas, pela imprevisibilidade da performance e interação com o ambiente e passantes.



Fig.2 *Close up* dos contornos de cabeça e face. E o corpo redefinido pelo corset, performando na estação Paraíso do metro.

A presença do corset redefiniu também o trabalho de Westerley Donellas, que em sua nova criação para a cabeça da persona propôs uma gola em disco, feita de tal forma que resultava em uma divisão do corpo no eixo transversal; além de uma touca que, em continuidade com a segunda pele, revestia a cabeça e encerrava o maxilar. O rosto pálido, de olhos imensos, ficava no centro de uma composição que lhe servia de moldura.

O corpo se definiu completamente. Com a gola em forma de disco, o movimento dos braços na altura dos ombros e da cabeça perdeu alguns espaços, mas potencializou outros. A região ao redor da cabeça ganhou importância ou certo protagonismo, abrindo o corpo para o encontro com os passantes.

Essa composição do traje foi feliz no espaço do metrô, que apesar de amplo estava lotado, e entregar os tsurus pedia aproximar-se e poder olhar para quem os recebia, configurando a troca de olhares como um objetivo.

Vestir os pés era uma questão importante e que parecia distante de resolver. A intuição apontava para pés fortes de caminhadas longas, talvez sujos, não pés delicados. Uma peça da marca Melissa, uma bota de plástico transparente sem salto, composta por bolhas plásticas que apenas davam textura, indicaram um caminho. A plasticidade do sapato remetia a pele grossa, o plástico dava um ar contemporâneo que interessava. Agregou-se, então, um par de meias, confeccionadas com a mesma lycra pérola, pintadas à mão, acrescentando mais uma camada de pele, porém, esta carregada de cor, como vestígios da rua que passaram a habitar o corpo, o espaço urbano subindo pelas canelas. Os pés pareciam, dessa forma, agregar à criatura temperamentos mais sóbrios, diluindo a ingenuidade e fragilidade do corpo nu e exposto, trazendo um feminino com mais recursos.

Encontros e transformações

Em 2012, para o evento Quem tem Manoel na Cabeça, realizado pelo SESC Pompéia, o Teatro de Senhoritas, companhia fundada por Sandra Pestana, Isis Madi e Débora Zamarioli, criou a intervenção poética *Do Barro de Manoel*, em que músicos e atrizes incorporam ao espaço urbano as palavras e o universo poético de Manoel de Barros, através de figuras como "O homem

que engoliu o futuro", "O homem das coisas desimportantes", "O homem grávido de poesia", "O homem que virou pássaro" e "Os homens árvores".

Diversos parceiros foram chamados para contribuir. Luanna Jimenes foi convidada não apenas para performar com sua figura criada na performance *Mil Pássaros*, mas também, e especialmente, para contribuir na criação dos outros seres ficcionais.

A intervenção *Do Barro de Manoel* tinha certas especificidades: exigia o contato com o público através da fala, da leitura de poesias e do canto, bem como ter braços livres que pudessem compartilhar poemas e manipular objetos. A touca que encerrava o maxilar e a gola que definia um eixo transversal inviabilizavam tais ações. O corpo abriu-se, então, para novas propostas e novas experiências.

Sandra Pestana sugeriu que a segunda pele, as meias manchadas pela cidade e as botas bolhas fossem mantidas. O corset, que pertence ao acervo de Marita de Dirceu, foi substituído por outro, confeccionado pela própria figurinista. A nova peça trazia na parte posterior uma longa calda evasê e dava volume aos glúteos. A peça, confeccionada em algodão cru, levava na parte frontal um acabamento em papel especial. O material, lavável, tingível e termo colante, permite ser manipulado, costurado e moldado, e possibilitou agregar ao traje de cena um acabamento interessante, que contribuía material e concretamente com a simbiose entre tsuru e corpo. Delicadas asinhas de papel, confeccionadas também a partir de técnicas de origami, davam à figura a singeleza da poesia do autor sulmatogrossense.

A nova configuração do traje dava leveza aos braços e enorme volume e potência às pernas, gerando o desejo de ampliar a curva lombar e transformar ainda mais o traje de *Mil Pássaros*.

O contato com a artista têxtil Bia Bender e o acesso a preciosos fragmentos têxteis descartados por uma empresa de decoração, proporcionaram especiais momentos de criação conjunta.

Bia Bender deu à lânguida e reta calda textura e volume através de uma retícula bordada no avesso da peça, também acrescentou uma suave trama sobreposta, confeccionada em ráfia palha, como vestígios de um ninho há muito abandonado. A solidez da longa calda, encurtada pelas interferências de Bia Bender, dissolveu-se ainda mais com a inserção de tules claros, em

diferentes tons creme, esfumando a brancura da segunda pele e a consistência do algodão cru.

Por fim, a gola solicitava ainda atenção, um acabamento delicado. Uma gola de algodão cru foi esculpida sobre o pescoço de Luanna. E sobre essa base, aplicando delicados retalhos de linho, seda e musseline, a performer, novamente, dedicou-se a perscrutar o novo corpo que se formava e os movimentos surgidos do ato de costurar e manipular o traje e seus componentes.

Em 2013, Luanna Jimenes estabeleceu-se por seis meses em Lisboa e foi convidada pelo espaço Magasin Katrin, na Suécia, para apresentar *Mil Pássaros* no estúdio localizado na floresta de Vasteras e em uma praça da pequena cidade de Orebro. Na mata e na praça ampla, frequentada no verão sueco por famílias que ali vão para tomar sol, no fim da tarde, a figura finalmente surgia como se estivesse em seu ambiente natural. Corpo, movimento, traje e espaço se comunicavam e completavam.



Fig.3 Performance *Mil Pássaros*– corpo e traje constituídos, performando em Vasteras, Suécia.

Contaminações

Sandra Pestana, atriz e figurinista, há muito cultivava o desejo de encontrar e desenvolver práticas que proporcionem a percepção do traje como elemento que cria corpo. A realização do grupo de estudos Geometria no Caos, na sede do Teatro de Senhoritas, em junho e julho de 2012, esboçou alguns parâmetros para compreensão do figurino como elemento criador de espacialidade.

Em sequência ao grupo de estudos, deu-se a criação dos trajes de cena da intervenção poética *Do Barro de Manoel*, que foram concebidos em concomitância com os seres ficcionais. Estes criados em processo conduzido por Luanna Jimenes.

Luanna Jimenes colocou como um dos elementos de *ignição psicofísica* a respiração:

RES-(reflexivo) PIRA (fogo, energia em movimento)-AÇÃO (espaço)

- Elemento interno de ocupação do espaço;
- Pulsação em expansão e recolhimento;
- Duração no percurso;
- Retenções com ar: manter-se expandido;
- Retenções sem ar: manter-se recolhido;

Outros elementos e ignição psicofísica foram sugeridos por Isis Madi, integrante do Teatro de Senhoritas: as nomenclaturas das figuras e alguns elementos tecnológicos e analógicos que comporiam os trajes. Assim, "O homem que engoliu o futuro" é uma atriz que carrega um *tablet* na barriga, que exhibe fragmentos dos corpos das outras atrizes enquanto recitam poemas de Manoel de Barros; "O homem grávido de poesia" interpretado por uma atriz grávida naquele momento, dispõe de um fone de ouvido em que se escutam poemas, e está conectado por um cordão umbilical à barriga da gestante; "O homem das coisas desimportantes", carrega sobre seu corpo objetos dejetos e objetos inventados; "Os homens árvores", os músicos, andarilhos em processo

de transformação em vegetal; e "O homem que virou pássaro" que já foi detalhado anteriormente.

A atriz e figurinista, imersa nos dois campos de criação, propôs trajes que contribuíssem com a fluidez dos corpos, que objetivavam instaurar um "tempo do Pantanal" no ritmo frenético da metrópole, sem que com isso perdessem a conectividade com o espaço. As figuras, sua corporeidade e plasticidade, deveriam ser também poesia no espaço. E conseguiram.

Traje que cria corpo

Kathia Castilho e Marcelo Martins apresentam um pertinente entendimento do traje social como, o que pode valer para uma compreensão análoga do traje de cena:

A roupa é uma arquitetura têxtil que marca o papel do sujeito na sociedade. Entendido como um conjunto de trajes e acessórios que se articula com o corpo, o vestuário revela as formas que o corpo assume no decorrer da História, definindo estilos de época, que também definem modelos de corpo. Por meio do design de moda, pode-se colher o espírito do tempo, os modos de pensar, as relações sociais e as tecnologias. Entendido como o conjunto de trajes e acessórios ornamentais que revestem e se articulam como arquiteturas de linguagem ao corpo humano, o vestuário está necessariamente sintonizado com as complexas formas que o corpo assume no decorrer da História humana. Isso faz com que o corpo vestido seja caracterizado como uma proposta de estilo que se refere à determinada época e à determinada ordem social. O planejamento de um traje no mundo contemporâneo é, dessa maneira, a arquitetura e a construção de um modelo de corpo que se insere na dinâmica, no desejo e na ordem social contemporâneas (CASTILHO/MARTINS, 2008, p. 37)

A analogia é feita nos espaços de fluxos permitidos pelas porosidades das fronteiras produzidas pela noção de performativo, "uma lente através da qual as articulações dinâmicas que ocorrem entre as dimensões subjetivas, sociais e culturais são percebidas em sua processualidade" (BONFITTO, 2013, p. 180).

Desta forma, ao se pensar o traje como arquitetura e construção do sujeito na sociedade contemporânea e o performativo como agente diluidor de fronteiras entre arte e não arte, política e estética, e transformador dos modos de interação entre atores e espectadores (FISCHER-LICHTE *apud* BONFITTO, 2013, p. 182), o performer, ao trajar-se para executar os *programas* de sua performance social, cultural e/ou artística *cria corpo*.

Assim, para o ator/performer que tem o trabalho de si como prática de investigação contínua e compreende a criação como o encontro entre a pessoa

e seu campo de criação, simplesmente encomendar um traje ao figurinista – sem ter a relação com esse corpo estranho como uma escolha – sem experienciar construí-lo sobre si e através de si, esvazia-se do entre-espaço de possibilidades que experimentar ser pré-signo pode proporcionar.

Por outro lado, se um figurinista, um criador de trajes de cena, um caracterizador visual de atores, um construtor de visualidade cênica disponibilizar seu corpo para *estar em cena*, terá a rara chance de colocar-se como espaço de fluxo energético entre si e o Outro, experienciando a permeabilidade e potência dos trajes que cria.

Kazue Hatano, cenógrafa e figurinista japonesa, propôs aos participantes dos workshops realizados em Praga e em São Paulo a oportunidade desse desafio.

Em São Paulo, onde Sandra Pestana pôde participar, Hatano inicialmente instaurou, de forma delicada, mas contundente, um espaço de introspecção, de esvaziamento criativo, através da prática de caligrafia japonesa. Os participantes, em ambas as ocasiões, em sua maioria desfamiliarizados com os *kanjis*, foram instigados a escrevê-los/desenhá-los sem rascunho, criando um estado de concentração em que cada um mergulhasse em seu próprio mundo, interpretando cada *kanji* ao seu modo e materializando-os nas folhas de papel (MUNIZ, 2013, p.141).

Os papéis usados na prática de caligrafia⁴, bem como diversos papéis em branco foram a matéria prima para criação de trajes, que partiam de cinco letras, “correspondente a diferentes elementos da natureza: sol, árvore, rocha e uma figura abstrata, independente de religião, que poderia ser chamada de deus da humanidade” (MUNIZ, 2013, p. 142). Os cenógrafos e figurinistas ali presentes foram chamados para um ato de coragem: realizar uma performance trajando o próprio trabalho, como finalização do workshop.

O propósito do workshop não é criar uma peça de arte. Mas creio que se pode usar o workshop para o processo de criação de arte. Assim, o sentimento tem de ser honesto no nível psicológico e intelectual. Você pode usar a imaginação de uma forma tridimensional. [...] O que realmente queremos é poder nos expressar. Essa é a exigência de nossa profissão (HATANO apud MUNIZ, 2013, p. 143).

⁴Foram usados não somente os papéis da prática de caligrafia realizada no workshop, mas também materiais descartados por praticantes orientados por Madame Mitsuko Maeda, amiga de Hatano e mestre na arte da escrita (MUNIZ, 2013, p. 138).

Considerações Finais

O presente trabalho buscou verter um primeiro olhar sobre práticas e intuições que estão se configurando como procedimentos de criação e, como tal, estão em constante transformação e ressignificação.

As práticas desenvolvidas foram relacionadas com conceitos e noções elaboradas por artistas pesquisadores, com a intenção de objetivar os procedimentos, abrindo caminho para compartilhá-los e expandi-los.

Os processos são descobertos e experimentados na dinâmica veloz e fragmentada da sociedade líquido-moderna contemporânea, em tempos pontilhados (BAUMAN, 2005, p.57), cavados nos períodos de deslocamento de um lugar a outro, entre e em diálogo com as demandas de produção. É exatamente esse *modus operandis* contemporâneo o estímulo para buscar a potencialidade da criação no contato físico, na materialidade e experiência dos elementos.

BIBLIOGRAFIA

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

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. *Discursos da Moda: semiótica, design e corpo*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005;

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005;

OKANO, Michiko. Investigação sobre o Ma e o corpo. In: RAMOS, Adriana Vaz; THRALL, Karin (org.). *Artes cênicas sem fronteiras*. Guararema, SP: Anadarco, 2007;

MUNIZ, Rosane. A caligrafia em performance – uma experiência com Kazue Hatano. In: A[L]BERTO, *revista da SP Escola de Teatro*. São Paulo, 2013.