



# **ECDYSIS: embalagens, maquiagens, mortalhas, entre outras linguagens do corpo-máscara**

*ECDYSIS: packaging, makeup, shrouds,  
among other body-mask languages*

*ECDYSIS: empaque, maquillajes, mortajas,  
entre otros lenguajes del cuerpo-máscara*

**Erika Schwarz**

**Erika Schwarz**

Cenógrafa e figurinista. Doutora (2018) em Artes Visuais pela UFRJ e mestre (2012) em Artes Cênicas pela UNIRIO. Bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Cenografia pela UNIRIO. É professora e pesquisadora no Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP.



## Resumo

Este artigo, resultado da pesquisa de doutorado homônima, apresenta mascaramentos que reconfiguram e expandem o corpo em contextos performativos, buscando contribuir com pensamentos sobre os atos de vestir nas artes vivas contemporâneas. Segundas peles elásticas, máscaras de gesso, capas e invólucros plásticos são tratados como vestíveis e problematizados nos trabalhos de Hélio Oiticica, Lygia Pape, Eleonora Fabião, Tadeusz Kantor e Regina José Galindo, em diálogo com Lea Vergine, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Michel Foucault, entre outros, transbordando a noção tradicional de figurino e aproximando a composição corpo-máscara de outras imagens que afirmam a relação arte-vida, tais como casulo, bolsa amniótica, embalagem e mortalha.

**Palavras-chave:** Corpo-máscara, Corpos expandidos, Figurino ampliado, Mascaramentos performativos.

## Abstract

This article, a result of the homonymous doctoral research, presents masking that reconfigures and expands the body in performative contexts, aiming to contribute to the reflections about acts of wearing in contemporary live arts. Elastic second skins, masks made of plaster, capes, and plastic casings are treated as wearables and problematized in the works of Hélio Oiticica, Lygia Pape, Eleonora Fabião, Tadeusz Kantor, and Regina José Galindo, in dialogue with Lea Vergine, Gilles Deleuze, and Félix Guattari, Michel Foucault, among others, overflowing the traditional notion of costume and associating the body-mask composition to other images that affirm the art-life relationship, such as cocoon, amniotic sac, packaging, and shroud.

**Keywords:** Body-mask, Expanded bodies, Expanded costume, Performative masking.

## Resumen

Este artículo parte de la tesis doctoral homónima para presentar enmascaramientos que reconfiguran y expanden el cuerpo en contextos performativos, buscando contribuir a la reflexión sobre los actos de vestir en las artes vivas contemporáneas. Segundas pieles elásticas, máscaras de yeso, capas y envoltorios de plástico son tratados como ponibles y problematizados en las obras de Hélio Oiticica, Lygia Pape, Eleonora Fabião, Tadeusz Kantor y Regina José Galindo, en diálogo con Lea Vergine, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Michel Foucault, entre otros, desbordando la noción tradicional de traje de escena y acercando la composición cuerpo-máscara a otras imágenes que afirman la relación arte-vida, como son capullo, saco amniótico, empaque y mortaja.

**Palabras clave:** Cuerpo-máscara, Cuerpos expandidos, Traje de escena expandido, Enmascaramiento performativo.

Segundo Lea Vergine (2000) em seu livro *Body art and performance: The body as language*, os trabalhos artísticos que lidam com o corpo envolvem “uma perda de identidade pessoal, uma recusa em permitir que a sensação de realidade invada e controle a esfera das emoções, e uma revelação romântica contra a dependência de pessoas e coisas” (Ibid., p. 7, tradução nossa). Uma espécie de angústia que se conecta com o potencial radical e agressivo da produção da *performance art* e da *body art*, citadas em seu livro, em que a exposição de si estaria associada a uma busca de renascimento “também redirecionada para outras versões do *self*, e o *self* é duplicado, camuflado, idealizado” (Ibid., tradução nossa). Seu texto parte de uma análise psicológica de alguns artistas que, segundo ela, operam de modo narcisista:

Narciso protesta (e, portanto, encontra gratificação) através da própria agência. O sentimento do ‘diário’ torna-se (mais uma vez?) fundamental: a lembrança, a busca da impressão perdida e protegida na memória, a reconstrução do período de tempo em que certos eventos a serem reevocados realmente aconteceram, a associação entre imagem como estímulo e imagem como reação (Ibid., p. 12, tradução nossa).

A autora resvala na constante luta artística e intelectual para colocar em foco e em crise questões da cultura e do próprio estar no mundo, assim como o engajamento de quem se disponibiliza como uma “função para o outro” ao “comunicar algo que antes se sentiu, mas que é vivido no próprio momento da comunicação” (Ibid., p. 8, tradução nossa) – e que através da agência também toca, em certa medida, em uma perspectiva de cura do corpo. Em suma, no agenciamento de relações entre o individual e o coletivo a partir da incessante produção de imagens com o próprio corpo expandido.

Para desenvolver meu pensamento sobre reconfigurações corporais no contexto performativo contemporâneo, trago composições que apresentam o corpo em constante mascaramento, sendo a prática de apagamento e de alteração das aparências na intersecção entre as artes cênicas e visuais o recorte, conforme investigado na tese homônima. Compreendo esse interesse pela relação entre o esconder e o dar a ver como uma herança cenográfica, tangenciando (des)caracterizações de espaços e corpos, partindo do prosaico para outro lugar.

Nesses procedimentos corporais, muitas vezes o rosto acaba sendo reconfigurado e/ou mascarado sob a forma do que Vergine chamou de “distorção de fazer caras” (Ibid., p. 24, tradução nossa), citando as obras de Bruce Nauman e Arnulf Rainer, entre outros, como exemplos de produção de caretas como um modo de reprimir, eliminar ou controlar “forças maléficas” (Ibid., tradução nossa). Estas são compreendidas aqui como vetores de opressão, sendo a careta, nesse contexto, uma espécie de contra-força escultórica a lutar contra o rosto, que já se apresenta como um dado sobre a própria cabeça.

Problematizo a afirmação de Vergine de que o trabalho é o artista. Aposto que o artista lida com a possibilidade poética e histórica do seu corpo, a se expandir deixando de lado qualquer autopreservação no contato com o observador. Este também tenta nominar tais forças maléficas que dominam a matéria que se disponibiliza no evento performativo. Considero essa camada subjetiva como potência do trabalho, já que o corpo é material e motor da ação. Porém, não com o intuito de analisar psicologicamente seu movimento, mas focando nas diversas questões artísticas, culturais e políticas que podem emergir a partir dos elementos agenciados.

Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996) abordam tal parte superior do corpo humano como uma construção, em que o rosto tem relação direta com a linguagem e configura um sistema de traços de **rostidade**. Trata-se de um entendimento do rosto como uma máquina abstrata, que produz rosto em diversas combinações deformáveis, com uma significância que neutraliza o rosto de modo conforme, quer dizer, o compreende dentro de uma zona de frequência em que o rosto não é tido como individual. Ao mesmo tempo, marca uma subjetividade de outro modo conforme, na seleção de suas ressonâncias. Assim, as configurações do rosto são e não são sociais, e essas camadas se sobrepõem ao longo da vida de acordo com as bases que vão sendo criadas, como a partir do contato da boca com o seio da mãe na infância.

Entendendo que esse sistema do rosto lida com questões também bidimensionais de superfície e buraco, Deleuze e Guattari percebem o rosto como mapa, planejado e planejável. Já a cabeça, operaria como um sistema tridimensional de volume e cavidade, estando contida no próprio corpo e sendo mais um de seus volumes. Sendo assim, é importante diferenciar o rosto da cabeça, compreendendo um processo de **rostificação** da cabeça

pela máquina social que a torna rosto. Nesse procedimento, o corpo é decodificado e sobre-codificado, produzindo rosto-superfície-mapa sobre cabeça e entrelaçando o individual e o não individual de cada corpo, sendo esse não apenas biológico, mas produzido culturalmente.

Partindo deste (latente) deslocamento dimensional para tratar de mascaramento corporal, proponho inicialmente uma relação entre imago, máscara e imagem, com o último termo sendo comumente utilizado no lugar de obra de arte para indicar diversos suportes e mídias, justamente por dar conta tanto do meio quanto do conteúdo. Sua etimologia de origem latina é a própria palavra imago e indica semelhança, representação, retrato, além do objeto réplica ou o próprio processo de duplicação, circunscrevendo possibilidades de multiplicação da pele, do rosto planificável e de outras camadas volumétricas e sensíveis do corpo.

Tais conceitos se tocam e se elaboram ao longo das narrativas históricas a partir da interpretação de alguns artefatos, como as efígies que eternizavam os mortos desde o Antigo Egito e as máscaras confeccionadas a partir de peles de animais, ligadas à caça, ao disfarce e à simulação da própria imagem ainda em vida. A máscara se conecta, portanto, diretamente com uma transferência de energia entre seres e também ambiente, sendo crucial nas transições e transmutações da vida humana. Já o campo da biologia descreve a metamorfose como um processo caracterizado pela mudança abrupta da estrutura corpórea de alguns animais, despertada pelo crescimento celular, indicando no caso dos insetos, por exemplo, os estágios de larva, pupa e também imago. Nesse processo, o tempo marca e se faz corpo em enrijecimento, casulos, dobras, rachaduras, todos estados que corporificam trânsitos e anunciam uma instabilidade da matéria, logo, uma potência ulterior.

Sobre a palavra imagem, esta é geralmente associada à sensação mental que ocorre a partir da percepção visual emoldurada, quer dizer, à noção de quadro ou cena. No entanto, outro possível entendimento de imagem envolve uma apreensão de algo que não está necessariamente presente fisicamente, que já morreu ou, quem sabe, que sequer existiu na forma como o observador tenta assemelhar a partir do que é dado. Em outras palavras, quero dizer que a imagem extrapola a visualidade aparente, o bidimensional (do desenho, do quadro, da impressão, do mapa planificado, etc.) e mesmo o material,

inclusive porque sua percepção e leitura se relacionam diretamente com o observador, seu deslocamento e sua memória.

As máscaras mortuárias anteriormente citadas tiveram sua tradição continuada por todo o Império Romano e a Idade Média. Elaboradas em ouro ou mármore a partir de moldes de gesso, eram réplicas corporais que serviam de base para esculturas e pinturas, além de retratos que tentavam perpetuar a aparência daqueles que, em algum momento, perderiam a vida. Esse procedimento de eternização do corpo com materiais considerados nobres tinha relação direta com uma tentativa de fuga da própria morte – sentimento que, segundo Vergine (Op. cit., p. 16, tradução nossa), alimenta a ansiedade que acompanha os artistas da performance: “o medo da morte também faz parte da nossa ‘hereditariedade filogenética’. E a ansiedade é um estado particular de desconforto que surge como uma resposta ao perigo da perda.” Para Arnulf Rainer, cujas máscaras são citadas por Vergine:

A máscara dos mortos é um documento da última expressão humana. Ela é o retrato de uma “atitude” artística, origina-se do terminado esforço da vida a se expressar. Ela é a moldagem de uma representação própria na entrada do espontâneo, daquele sem rosto. Mas o mundo do obscuro nos é presente, pois o invisível constitui o fundo de toda arte. É o contraste dialético do nosso ser expressivo, da vida desperta à procura de impressões. A minha série das Máscaras dos mortos carrega consigo direta (e indiretamente na forma de metáforas) princípios espirituais e configurativos, que se tornaram importantes para a minha obra ao longo do seu desenvolvimento: a extinção, a alienação, o contato com tabus, a arrogância dos palhaços, o quase-sagrado, a ocultação, a curiosidade sobre a morte, a mística sobre a morte, etc... (Rainer. In: Sonnberger, 1996, p. 68, tradução nossa)

Antes do advento da fotografia, a produção dessas máscaras mortuárias tinha relação direta com o registro social e o trabalho forense, associando a captura da aparência com a afirmação da identidade. Destaca-se o caso da desconhecida do Sena, uma jovem que teria sido encontrada boiando no Rio Sena por volta de 1880 e cujo rosto fora modelado com gesso pelos trabalhadores do necrotério de Paris – algo que acontecia com os mortos não identificados até o século XIX, para que fosse possível o reconhecimento futuro por parentes ou amigos. Esse procedimento, no entanto, segue na contramão

do que realizei na série *Estudos sobre máscaras e peles* (2015-2016), investigando coberturas tanto com gesso quanto com cola sobre o meu próprio rosto, e o que, a partir de Rainer, eu poderia chamar de um configurativo de ocultação. Voltado para o apagamento da própria figura, para um laboratório sem rosto capaz de evocar outras composições, o que se instaurava era o oposto da eternização. Afinal, o foco estava nos desdobramentos imagéticos que surgiriam através de cada material utilizado, e os materiais e o modo como eu os utilizava não concretizavam expressões humanas, tampouco uma cópia efetiva do corpo. Pelo contrário, eram sobrepostos ao rosto até a obliteração total, o que poderia ser considerado uma pulsão de morte, e não de eternização da vida. Tais máscaras não evocam sistemas preexistentes e exigem, conseqüentemente, o exercício referencial do observador, destacando o próprio material enquanto o espectador apreende, de acordo com suas vivências, uma multiplicidade de significados.

Observo a presença gráfica do hífen quando elaboro o pensamento sobre **corpo-máscara**, em que a união do corpo com a máscara é uma questão de *anima* e de conectivo: o hífen indica uma ponte. A máscara é questão de corpo e não pode ser separada dele. Acredito que o uso da máscara ativa o corpo por completo, e não a cabeça em especial, à medida que seu caráter sintético, tradicional ou não, solidifica uma segunda aparência do rosto, destacando e exigindo, em oposição, uma maior atividade do corpo, mesmo que essa atividade seja a imobilidade em exaustão e contração. Portanto, a máscara energiza e convoca todo o corpo daquele que a incorpora, trazendo à tona movimentos já territorializados e a possibilidade de transbordá-los no jogo cênico.

Minha articulação sobre corpo-máscara, conectada com o campo expandido do figurino, propõe a ampliação e a contaminação das noções artísticas cenográficas tradicionais, pautadas em diversos campos da arte. Foi baseada inicialmente no conceito de *bio-object* conforme defendido pelo artista e encenador Tadeusz Kantor, quando descreve que o homem no palco configura “ATOR – OBRA DE ARTE. / HOMEM – OBRA DE ARTE” (Kantor, 2005 apud Paluch-Cybulska, 2017, p. 242, tradução nossa), e não se separa do objeto ou traje utilizado por ele. Aborda, portanto, o caráter híbrido das muitas e outras figuras que surgem através do protagonismo do figurino em uma perspectiva contemporânea.

O objeto é aqui... complexo. O objeto nesse teatro é um bio-objeto, o que significa que o ator está ligado ao objeto. Nem o objeto deve ser imaginado sem o ator, nem o ator deve ser imaginado sem o objeto. De qualquer forma, acho que aqui [nas artes visuais] também há pessoas que são prolongadas por um objeto (Ibid., p. 244, tradução nossa).

Reconheço esse processo de anexar e potencializar o corpo no trabalho de Kantor como uma herança construtivista, que lida com a “pessoa alargada pelo figurino” (Paluch-Cybulska, 2017, p. 244, tradução nossa) em atualizações das proposições espaciais, materiais e cromáticas desenvolvidas anteriormente por Oskar Schlemmer na Bauhaus.

A hibridez dessas figuras metafóricas, sendo elas diferentes daquilo que são, nos remete, simultaneamente, ao figurino e à camuflagem, à abertura para a ambigüidade dos significados. As figuras no teatro de Schlemmer também são híbridas, homem junto com objeto, um figurino e uma máscara, apenas um cubo em um espaço projetado com precisão. Graças à ilusão visual, o confronto do homem e do figurino é muito poderoso lá. O ator no figurino do Ballet Triádico é anexado, subjugado por sua construção, impedido de se movimentar e aprisionado. Por causa do figurino, o homem não pode mais ser visto como uma figura humana e, assim, a imagem do homem é alterada. Mas as características de um figurino, que não podem funcionar sem uma figura humana (sem a “direção”, “independência”, imprevisibilidade e individualidade dessa figura), também são alteradas. No que diz respeito ao m a t e r i a l, a vantagem do ator é a objetividade e a independência (Ibid., p. 238, tradução nossa).

Então, “o figurino se torna uma forma movente, liberada. Perde o antigo e convencional papel desopilante, e ganha sua própria autonomia e símbolos. Em relação ao organismo vivo de um ator, ele cumpre novas funções. O figurino é um ressonador e uma armadilha, um entrelaçamento e uma amplificação” (Kantor, 1976 apud Paluch-Cybulska, 2017, p. 244, tradução nossa). Abre-se para a polissemia à medida que ele mesmo convoca à ação e se apresenta de outras formas (ou mesmo informe). Afasta-se do que Roland Barthes (1965, p. 15) chamou, no contexto teatral, de “doenças do figurino” ou hipertrofias da função histórica, da beleza estética e do suntuoso capazes de negar o vestir artístico como argumento poético, de acordo ou não com uma humanidade predeterminada.

Ancorada no transbordamento dos termos que se dá de modo transdisciplinar pela fricção de estudos e campos, trago apontamentos de Marisa Flório Cesar (2014) em *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira*, que aborda alguns trabalhos de Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica para tratar de um senso de comunidade e/ou alteridade que pode surgir a partir da pele e do que se coloca sobre ela: “dos Ovos à membrana porosa do Divisor de Pape, do parangolé de Hélio Oiticica que vai em busca de um outro marginalizado, do outro da favela e do Carnaval, às roupas e máscaras de Clark, que vestem um corpo fantasmático do outro da loucura e da esquizoidia” (Ibid., p. 119). Analisando obras brasileiras que deslocaram o lugar do espectador durante a fruição artística, importando a pele e a identidade de outro corpo que não necessariamente do artista-performer, a autora apresenta a pele como “superfície de contato com o outro e o mundo”, “entre a bolsa amniótica e a mortalha, entre a intensificação da vida e a armadilha do sepultamento” (Ibid., p. 110), a partir deste que sabemos ser o órgão mais pesado e também mais extenso do corpo.

Também Fernanda Pequeno (2013), em *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*, partindo das obras dos artistas que dão nome à sua dissertação, aborda peles, capas e tecidos como ativadores do contato entre o coletivo e o individual, “uma vez que a obra só se realiza efetiva e temporariamente no corpo do outro” (Ibid., p. 38). Para a autora, no caso dos parangolés de Oiticica, destaca-se a camada sociopolítica desse deslocamento do material para o corpo do espectador, considerando que, a princípio, qualquer corpo vivo seria capaz de ativar a capa. No entanto, nesse contato entre corpo (social) e capa, são despertadas no público experiências multissensoriais que o deslocam para o foco da arte/cena. Há um interesse pelo popular, em relação direta com as comunidades que frequentava e o carnaval, na solicitação de movimentos específicos de corpos que indicavam uma transgressão dionisíaca em seu trabalho, rumo à cidade e ao coletivo.

O conceito de parangolé, como já posto, abarca desde as bandeiras e os estandartes à tenda, sendo que as capas seriam a plena realização da manifestação ambiental da cor e da participação do espectador, transformado agora em participante. Oiticica, inclusive, se apegou à noção de INCORPORAÇÃO, negando o corpo como suporte da obra e

ênfatizando contaminação e incorporação mútuas entre este e a obra, por meio de uma ação (Ibid., p. 57).

Essa negação do corpo como suporte reafirma uma interdependência entre corpo-máscara, corpo-capa ou corpo-vestível no momento da incorporação. Conforme já colocado, a ativação mútua é compreendida aqui de modo imbricado e horizontalizado, com a própria ideia de vestível ampliando a noção de figurino e englobando tudo aquilo com que se pode cobrir o corpo, não se restringindo ao universo têxtil. Desse modo, convocando os termos citados por Pequeno, na contaminação ocorre não apenas a infecção, mas a transmissão de influências, que, deslocando para o contexto do figurino, é fundamental para a criação de um campo psicofísico que ultrapassa a composição apenas visual de figuras. No caso de Oiticica, ocorre a troca entre capa e corpo e, logo, entre artista e público, à medida que a incorporação se interliga diretamente à contaminação, sendo possível a capa/vestível tomar corpo e o corpo se revestir de algum material.

Pequeno sublinha também a diferença entre os parangolés de Oiticica e os ovos de Pape, segundo ela, já uma metáfora de “nascimento” e “alimentação” (Ibid., p. 41) por conta do rompimento da casca pelo público. Mais que uma pele ativadora do social (como no caso do parangolé que solicita um mover cultural), o rompimento do ovo é rasgo na obra e no tempo, trazendo à tona a destruição do material, a efemeridade do trabalho artístico e, simbolicamente, um renascimento do próprio corpo que o rasga: “a ação do espectador é um ato final que deixa rastros ou marcas, e, após seu uso, a obra permanece como memória” (Ibid.). Vale ressaltar que tanto Pequeno quanto Cesar trazem a imagem nascitura da bolsa amniótica para relacionar o corpo movente na obra a esse invólucro orgânico que protege e alimenta o feto: “a capa é, a um só tempo, a bolsa amniótica que contém o corpo até o nascimento e a mortalha que envolve após a morte” (Brett, 2005 apud Pequeno, op. cit., p. 58.).

A biologia nutre e aproxima, então, noções de obra, rito e renascimento, a partir da possibilidade de cobertura ou envelopamento do corpo como procedimento constante de elaboração e insistência **arte-vida**. Compreendo, então, a pele, o casulo ou a própria bolsa amniótica citada como um grande envelope. Relaciono tal termo com a ideia de embalagem que abrange tanto

a indissociabilidade do invólucro de seu conteúdo quanto as questões de endereçamento do volume corporal expandido para o observador, ativando outras imagens a partir da aparência (ou ausência) que se dá pela anexação do corpo.

Gosto de pensar nessas três camadas sobrepostas que compõem a pele (epiderme, derme e hipoderme) como um grande envelope poroso, pois é preciso haver uma permeabilidade para que seja possível transitar entre o dentro e o fora, entre o teatral e o não teatral, entre o corpo e a cidade, sendo a própria existência do poro um dado que dilui qualquer dicotomia. Suas funções principais indicam uma relação constante com o outro e com o espaço ao redor: proteção, com impermeabilidade, força e flexibilidade; transmissão de estímulos táteis, térmicos e de dor; e, finalmente, troca entre corpo e ambiente exterior através da sensação de calor, suor, absorção ou proteção de substâncias perigosas. Nesse sentido, percebo que a pele, mesmo quando considerado apenas o toque sobre o corpo (pelo estímulo tátil do têxtil ou de outro material), envolve sempre uma relação espacial com outros seres e o entorno.

No livro *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*, Georges Didi-Huberman (2009) apresenta a pele e sua relação, multi-imagética, com o dentro e o fora:

Entre o “eu” e o “espaço”, só há minha pele. Esta é um receptáculo, um porta-impressões do mundo ao redor que me esculpe. É, ao mesmo tempo, um campo de escavações de meu destino – este do tempo que me esculpe. É, por fim, uma escrita de minha carne, um conjunto de traços emitidos, desde o interior de meu crânio, por um pensamento inconsciente – pensamento que também me esculpe. A pele é um paradigma: parede, casca, folha, pálpebra, unha ou muda de serpente [...]. Pele-limite ou pele-bolsa, pele-divisão ou pele-imersão, pele cega ou pele decifradora de formas – todos esses motivos percorrem incansavelmente o trabalho do artista (Ibid., p. 70).

A distinção entre exterior e interior, que é o próprio paradigma da pele enquanto embalagem do corpo, é quase anulada por Didi-Huberman no capítulo “Ser cebola” do mesmo livro. A partir dos estudos de anatomia *Crânio*, de 1489, e *Corte de uma cebola e de uma cabeça humana*, de cerca de

1490, ambos de Leonardo Da Vinci, o autor propõe uma relação horizontal entre pele e crânio e ainda qualquer membrana, músculo ou órgão que se encontre dentro de sua caixa – o que nos remete à já citada possibilidade de planificação/mapeamento dos volumes corporais. Faço aqui uma analogia do corpo humano/cebola de Didi-Huberman com o famoso monólogo de Peer Gynt na peça homônima escrita por Henrik Ibsen, em que a personagem se descobre uma cebola descascada pelo meio, de humanidade construída e fragmentada historicamente. “Na cebola, de fato, a casca é o caroço: não há mais hierarquia possível doravante entre o centro e a periferia. Uma solidariedade perturbadora, baseada no contato – mas também em tênues interstícios –, ata o invólucro e a coisa envolvida” (Ibid., p. 25).

A serpente citada por Didi-Huberman também é um símbolo complexo, que alude ao mesmo tempo à morte e à criação. Sua constante recharacterização através da ecdysis (troca de pele) deixa um substrato-casca abandonado, configurando, portanto, uma imagem alquímica do processo dinâmico e transformador da vida, em que a cobra é um ser de camadas e cascas, meio cebola, talvez eternamente ovo.

Percebo que essas capas e outras peles sobrepostas ao corpo podem despertar um senso de alteridade e/ou de comunidade, quando a subtração e a cobertura destacam, ao mesmo tempo, o transbordamento do que é embalado durante sua fruição e a associação imagética com outras figuras e corpos. Tal procedimento, compreendido como polissêmico, circunscreve uma questão de endereçamento e introduz a temática (econômica) da embalagem como desdobramento da própria pele.

Em “EMBALAGENS-MANIFESTO”, texto presente em *O teatro da morte*, Tadeusz Kantor (2011) elenca um crescendo de ideias sobre o que seriam as embalagens em seu processo, consciente de que essas possuem diversas significações dentro das expressões culturais. Considera uma ambiguidade das embalagens, pois como coisas (com matéria e forma) poderiam ter uma “potência metafísica” (Ibid., p. 45), mas sua existência não se afastaria jamais da sua função “prosaica, utilitária e trivial” (Ibid., p. 46), indicando em si também uma relação intrínseca ao seu conteúdo, qualquer que seja, perdendo sua força e sentido quando desconectadas dele. Outros aspectos importantes das embalagens diriam respeito, segundo o artista, à sua visualidade,

como a aparência e a sugestão daquilo que anunciam. Sua existência apontaria para o conteúdo que embrulha através de um procedimento em que o material e o visual antecipam, segundo Kantor, uma possível revelação. Sobre revelação, traço alguns pensamentos breves, repetindo o recurso gráfico do hífen: **re-velar** – termo que podemos desmembrar para tratar de coberturas e peles – pode ser relacionado a **des-cobrir**, iluminando a possibilidade de atravessamento da opacidade das aparências, em que se objetiva ver de outra forma ou ver de novo, **re-ver**, ou, ainda, já tecendo uma relação com a morte, velar mais uma vez.

Para Kantor, as embalagens também carregam em si o desprezo, a condenação e o esquecimento futuros, pois, se efetivado o momento da revelação, ocorrerá o desprendimento de seus conteúdos, seguido pela rejeição. Nesse sentido, há algo latente, um devir descartável ou de morte quando ocorre a ação de cobertura, mas com a função de endereçamento e com a promessa de envio eficaz “quando se quer transmitir alguma coisa de importante” (Ibid., p. 47).

No entanto, entre “eternidade e lixeira” (Ibid.), existiriam algumas operações anteriores a essa abjeção da embalagem, que se relacionariam diretamente com o modo que se deseja fazer tal endereçamento na obra de Kantor, em uma espécie de ritual: a dobradura (em que é necessário um conhecimento inicial para poder criar novas formas em um jogo lúdico e delicado); o atamento (em que também se deve dominar um conhecimento antigo, porém mais técnico); e, finalmente, a colagem (em um exercício de olhar atento, citando a prática cubista ao mesmo tempo em que se demanda um trabalho de unção que perpasse o ritual, na utilização da cola, um material úmido e aglutinante). Tal categorização do artista não esquece o aspecto de preservação das embalagens, ao tocar tanto o fetiche do objeto e/ou do corpo quanto a ordem emocional do ato de esconder para escapar ao tempo.

Uma das primeiras experiências de Kantor com o esconder – verbo que, a meu ver, se relaciona diretamente com a subtração que se dá com a embalagem – teria ocorrido com o material plástico, ainda no teatro e no contexto da cenografia, durante uma montagem do Cricot 2 de 1956, em que um grande saco plástico preto, com algumas aberturas, teria sido colocado no palco, cobrindo parte da cena e revelando apenas detalhes de cabeças, mãos e pés.

“Em outra peça não se percebia mais, de modo algum, os atores. Eles permaneciam encerrados no saco” (Ibid., p. 49), mortos ou elevados à categoria de bonecos.

Já nos anos 60, ele teria iniciado uma pesquisa sobre a relação entre embalagem e colagem, partindo da própria pintura e de trabalhos que ele realizava até então preocupado com questões da forma.

Os elementos reais (isso que chamam de realidade bruta ou “pronta”), introduzidos na imagem, fascinam por sua organização e sua estrutura estranhas, independentes – que eu tento, todavia, assimilar à composição formal da imagem –, estrutura de divisões, de manchas, de formas... o que, no entanto, eu reconheço como um embelezamento inútil, um suplemento e uma intervenção formalista. [...]

Tomo consciência de que devo fazer alguma coisa com o objeto para que ele comece a existir, alguma coisa que não tenha nenhum laço com sua função vital; sinto que algum ritual é necessário, que seja absurdo do ponto de vista da vida e que possa atrair o objeto para a esfera da arte. [...]

Sacos comuns, abarrotados, pobres sacos, mais tarde pacotes atados por barbantes, enfim envelopes... Os sacos sozinhos atraem o objeto para essa situação requerida, inteiramente desinteressada – pois eles o *cobrem*, o *ocultam*... (Ibid., p. 50, grifo do autor).

A investigação sobre embalagem e colagem continuaria pelos anos de 1964 e 1965, em uma série de quadros que sublinhavam um comentário pictórico acerca de envelopes e pacotes. É interessante perceber o desdobramento do processo artístico de Kantor, à medida que passa a criar happenings que abordam a questão do corpo-vestível ao mesmo tempo que a discussão desse tema surge da própria ação do artista de embalar, esconder/destacar, vestir/despir. Será fundamental para esse desenvolvimento a colaboração com Maria Stangret, que se inicia em 1965, sobre o conceito de embalagem humana, “com um ‘interior’ vivente, humano” em que ele realiza “várias vezes o ato de embalar” o corpo de Stangret, sendo para ele já “um ritual liberto de toda simbolização, um ato puro, ostentatório” (Ibid., p. 55) presente nos happenings *Cricotage* (1965), *Linha divisória* (1966), *A grande embalagem* (1967) e na repetição de *A grande embalagem* para o filme *Kantor está aí*

(1968) – todos desdobramentos da mesma ação, delineando uma pesquisa em que a repetição não esgota a ação, pelo contrário, configura uma pulsão.

Acho importante diferenciar aqui as noções **vestimenta-embalagem** e **embalagem humana**, ambas apresentadas por Kantor (2011) no texto “A ideia de embalagem”, também publicado no livro *O teatro da morte*. Embora se toquem dentro da obra maior do artista, penso que o primeiro termo teria forte relação com seu trabalho com figurino para o Cricot 2, sobre o corpo que ocupa a cena, a partir de um olhar crítico para as configurações sociais que influenciam tal composição: “*peessoas errantes*, [como, por exemplo, a personagem o Homem com malas,] que gravitam fora da sociedade em uma viagem incessante, sem meta nem domicílio, condicionadas por sua mania e paixão de *empacotar* seus corpos em mantôs, cobertas, bonés, mergulhadas na anatomia complicada da vestimenta” (Ibid., p. 53, grifo do autor). Já a noção de embalagem humana é desenvolvida pelo artista no contexto dos happenings realizados em parceria com Stangret, que era atriz do Cricot 2 e com quem Kantor se casou em uma viagem a Paris em 1961. Acredito que este é um dado que não pode passar despercebido, se nos perguntarmos o que seria esse ritual de esconder para Kantor e quais são as leituras possíveis dessa relação com o corpo feminino (Material? Objeto? Escultura? Propriedade?), embalado e protegido nos trabalhos do casal. Nesse sentido, entre os dois conceitos apresentados, ocorre um deslocamento da questão composicional do figurino, como aquele capaz de caracterizar uma personagem teatral ou potencializar uma questão dramática, para a ativação corpo-vestível em contexto performativo.

Aproximo esta segunda produção de Kantor com alguns trabalhos de Christo e Jeanne-Claude dos anos 60, principalmente da série *Wrapped objects, statues and women*, por conta tanto da tematização da embalagem em torno do corpo feminino quanto da relação efetiva da dupla com a linguagem dos happenings de Allan Kaprow. No entanto, sinto que preciso apresentar algumas referências contemporâneas em que o corpo da mulher, mesmo quando embalado, aponte tanto para um protagonismo artístico quanto para um atravessamento da própria embalagem em autonomia.

A série *Manchas* (2013), de Eleonora Fabião, em que a artista escreve para si o programa “caminhar ensacada pela cidade”, pensado para três

performances com sacos plásticos nas cores branco, vermelho e preto, é uma dessas referências. Fazendo uma relação com alguns trechos da entrevista<sup>1</sup> de Fabião para o programa *Arte do artista?* da TV Brasil de 2016, há uma reconfiguração do próprio corpo, coberto em movimento pela cidade. Há o teatro que não é teatro, mas o próprio interstício e vibração em que “é uma cena, mas não é uma cena”. Há o material plástico sobre o corpo orgânico, criando um híbrido embalado que não opera mais com a categoria de personagem. Também está a repetição e a “vontade como princípio da ação” neste trabalho, em que o interesse pela série confirma que “nunca uma ação é suficiente. Ela é necessária, mas ela não é suficiente”.

Não há clímax, não há pré-lançamento, não há explicação – três dramaturgias comuns daqueles circuitos. As manchas não propõem uma relação de transparência, mas de opacidade. Eleonora pouco ou nada vê, mas as manchas nos olham de volta. Tomados por ela experimentamos a dupla distância entre estranheza e familiaridade, entre gente e não gente, matéria fantasma e ação encarnada, morto-vivo, ser e parecer, entre tomar posição diante da aparição e ser tomado por ela (Ribeiro. In: Fabião, 2015, p. 314).

Nessas manchas, a performer também pede o auxílio dos passantes para vestir os sacos e compor sua outra figura, mesclando a trivialidade do ato de cobrir o corpo com a estranheza dessa ação realizada com o material plástico à subtração completa. Fabião e os passantes, que a ajudam a andar e atravessar a rua, são os motores desse morto-vivo, todos facilitadores da composição, não só evidenciando uma questão de gente, mas ativando em horizontalidade e acontecimento todas as pessoas do espaço urbano. E então, esse fantasma, que é uma aparição não mais identificável, se torna uma figura completamente viva.

Talvez, ao vivenciarmos o que fazemos, algo a respeito de quem somos é revelado, algo que delinea os laços que temos com os outros, que nos demonstra que estes laços constituem o que somos, laços ou vínculos que nos compõem. Não é como se um “eu” existisse independentemente aqui e simplesmente perdesse o “você” do lado de lá, especialmente se a ligação com “você” for parte do que compõe quem “eu” sou. [...]

1 ELEONORA Fabião e a dramaturgia experimental. Rio de Janeiro: TV Brasil, 2016. 1 vídeo (26 min). Publicado pelo canal TV Brasil. Disponível em: <https://bit.ly/3N8FUSw>. Acesso em: 1 dez. 2023.

Quem “sou” eu sem você? Quando perdemos alguns desses laços que nos constituem, não sabemos quem somos ou o que fazer. Em certo nível, acho que perdi “você” apenas para descobrir que “eu” também desapareci (Butler, 2004 apud Taylor. In: Fabião, 2015, p. 279).

A embalagem carrega, assim, alguma coisa ainda não revelada ao outro. Mais uma vez, esconde e re-vela em entrega e, nesse encontro, o outro pode também pensar sobre o auto.

Com relação ao material plástico, base usual das sacolas de compras e embalagens descartáveis em geral, relembro aqui o artigo sobre plástico de Roland Barthes (1990) em *Mitologias*, para quem o plástico na própria nomenclatura – com “nomes de pastores gregos” (Ibid., p. 110, tradução nossa) – configura também desejos de afirmação divina, sendo a própria alquimia da matéria. É a condenação nada ecológica e, ao mesmo tempo, material-prosaico-brilhante a preço popular nos mercados e lojas, evocando os deuses da guerra, da festa e da ideia: poliestireno, influenciado pelo grego *styrax*, que traz a imagem de um eixo de uma lança; polivinil, influenciado pelo latim *vinum*, vinho; e polietileno, influenciado pelo grego *aither*, o ar superior que nos conecta ao céu. É uma substância que se modifica eternamente e não mais desaparece, é a “ubiquidade feita visível” (Ibid., p. 110, tradução nossa). Ainda, o plástico possui uma conexão burguesa com a cópia, sendo utilizado para substituir o brilho caro de outros materiais.

Mas até agora os materiais de imitação sempre indicavam a pretensão de pertencerem ao mundo das aparências, não àquele de uso real; eles visavam, reproduzindo os mais raros diamantes, seda, plumas, peles, prata, todo o brilho luxuriante do mundo. Plástico é rebaixado, é um material doméstico. É a primeira substância mágica que consente ser prosaico (Ibid., p. 111, tradução nossa).

Regina José Galindo é uma artista latino-americana cuja produção em *performance art* também utiliza a cobertura e o material plástico, além da imobilidade e do plano baixo de modo engajado com a resistência indígena e feminista. Em seu site<sup>2</sup>, ela destaca como inquietações “as injustiças sociais, relacionadas à discriminação racial, de gênero e outros abusos implicados nas

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://bit.ly/4a0oJwo>. Acesso em: 1 dez. 2023.

relações de poder desiguais que funcionam em nossa sociedade atual”, sendo recorrente em seu trabalho a cobertura do corpo relacionada à tematização da morte e ao destaque do mesmo como “granel sem rosto. Organismo descartável não reutilizável. Material orgânico. Excedente. Lixo” (tradução nossa).

O primeiro trabalho de Galindo a utilizar o saco plástico é *No perdemos nada con nacer* (2000). Nele, a artista é colocada dentro de um saco transparente em um depósito de lixo municipal da Guatemala, em um estado de imobilidade chamado por ela de desapropriação humana. Aqui, a transparência é crucial para mostrar o corpo paralisado dentro do saco e instigar reflexões sobre a vida no contexto em que vive a artista, com a revelação do conteúdo da embalagem a aproximando da ideia de coisa a ser descartada.

A questão da obliteração completa aparece finalmente em *Proxêmica* (2003) e em *(279) golpes* (2005), em que, respectivamente, a artista se fecha durante uma noite em um cubículo de blocos de cimento feito por ela mesma, precisando quebrá-lo com um martelo para sair, e também, já de dentro de outro cubículo, se golpeia por cada mulher assassinada na Guatemala. Nessa segunda situação, não é possível ver Galindo durante a ação, apenas ouvir o som amplificado. O apagamento da sua figura surgiria em seus trabalhos, portanto, estabelecendo uma relação direta com a invisibilidade e a violência contra a mulher, sem qualquer reconfiguração de um corpo híbrido nessas duas performances, que fazem uso do som e do título para sublinhar a questão política abordada e conduzir a produção de sentido.

Já uma ligação entre a ideia de embalagem e a de nascimento – que pode ser relacionada com a imagem da bolsa amniótica, já citada aqui a partir de Marisa Flórido Cesar e Fernanda Pequeno – aparece em *Carnada* (2006), quando a artista, grávida de quatro meses, permanece nua e suspensa em uma bolsa de rede de pesca branca presa a vários metros do chão, em uma árvore localizada em frente ao mar. Essa performance de Galindo apresenta a artista com o útero cheio e fértil dentro de um segundo útero, ou, por conta do seu momento de vida, quem sabe, uma espécie de casulo. O branco da rede e a própria materialidade desse objeto vazado feito à mão marcam uma interrupção da violência em seu trabalho. E, então, penso na experiência da suspensão dessa rede como ativadora, mais uma vez, da temporalidade da pupa através da imobilidade que marca a ação

ritual – quando o descascar, ou a reconfiguração corporal curativa, da própria artista é a questão e é partilhada.

Ao longo da sua produção, seus trabalhos deixaram cada vez mais claro o diálogo com o nascimento e a morte em denúncia da violência de gênero. Dentre as imagens que interessam a esta pesquisa pelo apagamento ou cobertura efetiva do corpo, destaco os seguintes programas performativos (escritos pela artista e retirados de seu site): *Tanatoterapia* (2006), em que “uma mulher que trabalha maquiando cadáveres em uma funerária na cidade da Guatemala me maquia durante a inauguração da mostra”; *Reconocimiento de um cuerpo* (2008), em que “meu corpo completamente anestesiado sobre uma maca, coberto por um lençol branco. O público deve levantar o lençol para reconhecer meu corpo”; *Tumba* (2009), em que “sete embalagens cheias de areia do mar, com peso e características semelhantes às de um corpo humano, são atiradas ao mar com a intenção de desaparecer”; *Móvil* (2010), em que “meu corpo permanece dentro de um carro para transportar cadáveres. O público move esse elemento de maneira e em direções desejadas”; *Piel de gallina* (2012), em que “meu corpo permanece dentro de uma câmara mortuária refrigerada. O público deve abrir a câmara e remover a bandeja com o meu corpo para observar o efeito de resfriamento na minha pele.”

Nesses trabalhos, ocorre o apagamento radical da topologia do corpo, seja pela planificação através do lençol branco/maca, seja pela clausura na caixa mortuária metálica, todos receptáculos deslocados do cotidiano. O corpo é coisificado, transformado em objeto ou em mapa planificado, revelando uma máquina que mata e altera suas espessuras sem qualquer cuidado com o endereçamento dessa camada. Ainda, a artista convoca a participação do público na sua morte, deslocando-o do fetichismo *voyeur* para a responsabilidade crítica, e, nesse procedimento, denuncia a convivência da sociedade com o extermínio das mulheres.

Percebo essa despersonalização do morto através do saco ou da caixa – constante na obra de Galindo – como sinalização da perda da alma, ou a falta de preocupação com seu retorno ao corpo, o que pode ser identificado como um “apagamento da triste topologia do corpo” (Foucault, 2013, p. 9). Segundo Michel Foucault (2013) em *O corpo utópico*, a percepção da pele como embalagem de uma sentença corporal maior leva à utopia, quando negamos o

próprio corpo na expectativa de um “corpo incorporeal” (Ibid., p. 8) mágico e infinito (como o das fadas, duendes, heróis com superpoderes etc.) ou então de um corpo apagado (como o das múmias).

Afinal, o que são as múmias? Elas são a utopia do corpo negado e transfigurado. A múmia é o grande corpo utópico que persiste através do tempo. Existiriam as pinturas e as esculturas dos túmulos onde jazem os que desde a Idade Média prolongam na imobilidade uma juventude que não mais passará. Existem agora, em nossos dias, os simples cubos de mármore, corpos geometrizados pelas pedras, figuras regulares e brancas sobre o grande quadro negro dos cemitérios. E, nessa cidade de utopia dos mortos, eis que meu corpo torna-se sólido como uma coisa, eterno como um deus (Ibid., p. 8).

Na performance *Hilo de tiempo* (2012), que sublinho por conta da ativação do espaço urbano e pela utilização da composição opaca “corpo mais saco”, a embalagem plástica se transforma em bolsa de cadáver. Feita de tricô preto, especialmente para essa finalidade, evidenciando, então, uma característica artesanal nesse mascaramento que o distancia do plástico e remete a uma fatura humana. Mais uma vez, o público é convidado a desfazer a mortalha, puxando o fio da bolsa para revelar a artista viva, cabendo aos espectadores transformarem gestualmente o tricô em renascimento. E, aqui, dar a vida se relaciona completamente com o dar a ver.

Posteriormente, três performances da artista apresentaram uma cobertura que ampliava o volume do seu corpo em apagamento desse contorno, porém deixando ereta e livre a cabeça, um símbolo de luta e resistência, não só a afirmar a identidade da artista, mas a ancorar a alma em conexão total com o corpo.

Segundo a teoria da moda de Flávio de Carvalho (2010, p. 40), que aborda tanto o tema pele quanto cabeça, “o homem só poderia ser ligado ao eterno por sua vaidade”. Tal afirmação destaca a função primária protetora do adereço em relação direta com a camuflagem, não apenas como proteção climática, mas também como uma proteção contra o outro no próprio ambiente, em que as autocomposições mesclariam, para ele, vaidade com proteção e, logo, transmutação. Fazendo ainda breve relação entre ornamento e religião, o autor aproxima as joias ocidentais a dispositivos de escravidão, por serem

colocadas nas extremidades do corpo, partes por onde Jesus Cristo foi crucificado e por onde o homem tentou “impedir a liberdade do pensamento pela falta de locomoção” (Ibid., p. 42). Com o passar do tempo, essas correntes e argolas, cada vez em maior quantidade, teriam impedido que a própria alma fugisse pelos orifícios da cabeça, principal portal de entrada e saída do corpo, configurando “arapucas para apanhar almas” (Ibid., p. 42). Em contraponto, o chapéu e o capacete foram associados por Carvalho às imagens que eram colocadas sobre a cabeça em cerimônias para indicar o retorno da alma para o corpo e, ainda, dependendo do contexto, ao desejo por liberdade, pois, segundo ele, as abas se assemelham a alguns animais marinhos, como peixes e raias. De todo modo, a cabeça é um grande portal do corpo: “ah, minha cabeça: estranha caverna aberta para o mundo exterior por duas janelas, duas aberturas, sei disso pois as vejo no espelho” (Foucault, op. cit., p. 10).

Inicialmente, pensei em dividir este texto em duas partes: **questão de pele**, sobre limites e coberturas do corpo a partir da vivência e do toque direto com a máscara ou com o vestível, e **questão de embalagem**, sobre modos de consumo dos corpos já cobertos e em estado performativo nos trabalhos comentados. No entanto, o próprio desenvolvimento da escrita comprovou que a pele é uma embalagem, a primeira de todas, o primeiro ativador de contato, a primeira topia, em que o vestir e o ser visto são indissociáveis.

Ainda, esta escrita também pode ser percebida como uma cebola, em um processo de troca de *textus* (tecidos) historicamente antigo e, ao mesmo tempo, constantemente trazido para percepções do tempo presente. Todas as interlocuções com autores e artistas constituem uma série de camadas, membranas, matéria palavra, tocando a própria *ecdysis* do trabalho, com a escolha de cada referência, desenhando um eixo de interesse específico, em que a ideia de mascaramento é assumidamente recorrente e uma espécie de costura mesmo das diversas imagens apresentadas. Constantemente, relembro a transdisciplinaridade da articulação, para contextualizar a entrada e saída de conceitos e relacioná-los com historicidades e situações. Poeticamente, acredito que a margem continua sempre em contato com as regiões vizinhas e que o ato de friccionar (campos e corpos) produz energia, aquece e, aqui, mantém vivo o debate em uma fluidez entre as artes que se interessa pelo ato de vestir ao vivo.

A relação breve com a ideia de mortalha facilitou a compreensão, afinal, do que eu buscava abranger ao tratar do corpo-máscara: uma ativação que se apresenta entre corpo e outra camada, em encontro e energização mútuos. Mais uma vez, resalto que o hífen aparece aqui como ponte, conectando dois elementos distintos, embora tal conceituação possa parecer redundante, porque a máscara, afinal, demanda a animação. No entanto, máscaras também existem apenas enquanto objeto réplica, imagem que evoca um corpo já perdido ou idealizado em escultura, aproximando-se do contexto religioso ou decorativo, e não necessariamente das expressões em movimento. Sendo assim, procurei confirmar que um tecido ou qualquer material pode ser usado como máscara ou vestível, e que esse procedimento pode ser alongado para outras partes do corpo, entendendo o mascaramento também como um processo de embalagem total dessa materialidade.

Circunscrevo as possibilidades de composição de presenças únicas e híbridas, fruto da própria relação performativa e dos atos de vestir vivos e eventuais. Não defendo nenhuma categorização de prática ou linguagem homogênea corpo-máscara; pelo contrário, só pode haver a pluralidade de reconfigurações corporais e de pesquisas artísticas cuja repetição delineia um interesse de cada corpo, a partir do que lhe é possível. Apresento imagens que convidam a um entendimento polissêmico do vestível e abordam, portanto, a ampliação do corpo em outro estado, através de um acúmulo de camadas externas diversas – tecido, maquiagem, saco, caixa, cola etc. Tal agenciamento de figurino também aborda o consumo do corpo-máscara enquanto expressão artística e uma economia do corpo em outras instâncias, constantemente oprimido e coisificado no cotidiano.

Acredito que muitas definições de máscara, porosas, podem atravessar a ideia de corpo-máscara apresentada, para além deste artigo. Para salientar a relação arte-vida, destaquei, por exemplo, a máscara mortuária, que comporta tanto o molde que conduz à cópia, capaz de representar plasticamente um rosto, quanto a máscara ou obturador fotográfico, que configura uma cobertura translúcida ou opaca, capaz de obliterar uma superfície sensível ao mesmo tempo que busca capturar imagens. Pensando em uma camada também cosmética da máscara, em que um preparo pode ser aplicado ao corpo para efeitos estéticos ou curativos, retorno à percepção da existência de alguma ferida

corporal do artista-performer, comentada inicialmente a partir do pensamento de Lea Vergine. Este caminho aponta, por fim, para outra possibilidade da máscara, medicinal, em que o ato de embalar/re-velar seria capaz de ativar uma **cura-doria** de um corpo-ferida e insistir no ato performativo como transformador da própria vida – só havendo a insistência porque há, apesar de tudo, vida.

## Referências bibliográficas

- BARTHES, R. As doenças do figurino no teatro. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 31, 1965.
- BARTHES, R. Plastic. *In*: SPARKE, P. (ed.). **The plastics age**: From modernity to post-modernity. London: Victoria & Albert Museum, 1990.
- CARVALHO, F. de; LANARI, M. (org.). **A teoria da moda de Flávio de Carvalho** (textos da exposição *Flávio de Carvalho desveste a moda brasileira da cabeça aos pés*). Rio de Janeiro: MAM, 2011.
- CESAR, M. F. Peles, corpos e máscaras. *In*: CESAR, M. F. **Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Ano zero – rostidade. *In*: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: 34, 1996. v. 3, p. 28-57.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Ser crânio**: lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- FABIÃO, E. (org.). **Ações**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.
- FOUCAULT, M. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- KANTOR, T. **O teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PALUCH-CYBULSKA, M. Kantor-Schlemmer – the betrayal. *In*: PALUCH-CYBULSKA, M. **Schlemmer | Kantor**. Kraków: Cricoteka, 2017. p. 205-261.
- PEQUENO, F. **Lygia Pape e Hélio Oiticica**: conversações e fricções poéticas. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.
- RAINER, A; SONNBERGER, G. (org.). **Arnulf Rainer Exhibition Catalog**. São Paulo: 23a Bienal Internacional de São Paulo, 1996.
- RIBEIRO, F. A intimidade como pensamento. *In*: FABIÃO, E. (org.). **Ações**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015. p. 308-319.
- TAYLOR, D. Eleonora Fabião: tocando o “ao vivo”. *In*: FABIÃO, E. (org.). **Ações**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015. p. 270-280.
- VERGINE, L. **Body art and performance**: the body as language. Milano: Skira, 2000.

Recebido em 13/10/2023

Aprovado em 28/10/2023

Publicado em 28/12/2023