

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO- UFRJ  
CENTRO DE LETRAS E ARTES- CLA  
ESCOLA DE BELAS ARTES- EBA  
DEPARTAMENTO DE ARTES TEATRAIS- BAT  
Graduação em Artes Cênicas com Habilitação em Indumentária  
Campus Cidade Universitária- Ilha do Fundão**

## **ANATOMIA DA INQUIETAÇÃO**

**Luísa Ferrari Capistrano de Mesquita  
DRE: 115042076**

**Orientador: Gilson Moraes Motta**

Este trabalho tem como objetivo explorar novas possibilidades de interação entre ator, personagem e figurino teatral a partir da técnica de manipulação. A melhor forma de conseguir chegar a novos modelos de interação foi o de fundir roupa, personagem e corpo de maneira coesa em uma única ação onde o espectador é o foco de sensações provocadas pelo figurino vivo e sua movimentação. Desta maneira, o resultado de mais de um ano de pesquisa á procura de uma identidade artística própria e de uma expansão visual para o figurino teatral vem em forma de performance artística. Baseado nos conceitos de “Teatro da Crueldade” de Antonin Artaud, do “Grotesco” de Wolfgang Kayser e de “Arte Abjeta” de Julia Kristeva, este figurino pretende passar todos esses conceitos em sua ação e estética.

Palavras- chave: Grotesco, Repulsa, Espectador, Sentidos, Interação.

**RIO DE JANEIRO  
10 de Dezembro de 2019**

## **ABSTRACT**

This work aims to explore new possibilities of interaction between actor, character and theatrical costume from the manipulation technique. The best way to achieve new models of interaction was to merge clothes, character and body in a single action where the viewer is the focus of sensations provoked by the living costume and its movement. In this way, the result of more than a year of research looking for my own artistic identity and visual expansion for theatrical costumes comes in the form of artistic performance. Based on the concepts of Antonin Artaud's "Theater of Cruelty", Wolfgang Kayser's "Grotesque" and Julia Kristeva's "Abject Art", this costume aims to convey all these concepts in their action and aesthetics.

Key- words: Grotesque, Disgust, Spectator, Senses, Interaction.

## ÍNDICE DE FIGURAS

1. *Primavera* de Giuseppe Arcimboldo, 1573. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/giuseppe-arcimboldo/summer-1563>>. **Pág.21**
2. *Verão* de Giuseppe Arcimboldo, 1573. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/giuseppe-arcimboldo/spring-1573>>. **Pág. 21**
3. *Inverno* de Giuseppe Arcimboldo, 1573. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/giuseppe-arcimboldo/winter>>. **Pág. 21**
4. *Outono* de Giuseppe Arcimboldo, 1573. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/giuseppe-arcimboldo/autumn-1573>>. **Pág.21**
5. *Untitled, Silueta Series* de Ana Mendieta, 1973- 1977. Disponível em: <<https://mcachicago.org/Collection/Items/1973/Ana-Mendieta-Untitled-From-The-Silueta-Series-1973-77-10>>. **Pág.22**
6. *Silueta Sangrienta, Silueta Series* de Ana Mendieta, 1973- 1977. Disponível em: <<https://www.alisonjacquesgallery.com/news/533/>>. **Pág.22**
7. *Silueta em Fuego, Silueta Series* de Ana Mendieta, 1973- 1977. Disponível em: <<https://blogs.uoregon.edu/anamendieta/2015/02/20/siluetas-series-1973-78/>>. **Pág.22**
8. *Untitled, Glass on Body Imprints* de Ana Mendieta, 1972. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/153237>>. **Pág.24**
9. *Sweting Blood* de Ana Mendieta, 1973. Disponível em: <<http://thisistomorrow.info/articles/covered-in-time-and-history-the-films-of-ana-mendieta>>. **Pág.24**
10. *Rape Scene* de Ana Mendieta, 1973. Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/rape-scene>>. **Pág.24**
11. *Bird Transformation* de Ana Mendieta, 1972. Disponível em: <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.139413.html>>. **Pág.24**

12. *Vulnicura* de Björk, 2015. Disponível em: <<https://bjork.com/home#/past/discography/vulnicura>>. **Pág.25**
13. *Untitled, Silueta Series* de Ana Mendieta, 1980. Disponível em: <<http://cdn.artobserved.com/2013/06/Ana-Mendieta-Untitled-Silueta-Series-1980.png>>. **Pág.25**
14. Exposição “Björk Digital” no Museu da Imagem e do Som- MIS, São Paulo, Agosto de 2019. Fonte: acervo pessoal. **Pág.26**
15. Exposição “Björk Digital” no Museu da Imagem e do Som- MIS, São Paulo, Agosto de 2019. Fonte: acervo pessoal. **Pág.26**
16. Desenho de exercícios de abstração da forma. Fonte: acervo pessoal. **Pág.28**
17. Desenho de exercícios de abstração da forma. Fonte: acervo pessoal. **Pág.28**
18. Desenho de exercícios de abstração da forma. Fonte: acervo pessoal. **Pág.28**
19. Desenho de exercícios de abstração da forma. Fonte: acervo pessoal. **Pág.28**
20. Desenho de exercícios de abstração da forma. Fonte: acervo pessoal. **Pág.28**
21. Desenho de exercícios de abstração da forma. Fonte: acervo pessoal. **Pág.28**
22. Segundo e terceiro desenhos em etapas: Esboço, desenho definitivo e mecanismos detalhados para o funcionamento. Fonte: acervo pessoal. **Pág.30**
23. Segundo e terceiro desenhos em etapas: Esboço, desenho definitivo e mecanismos detalhados para o funcionamento. Fonte: acervo pessoal. **Pág.30**
24. Segundo e terceiro desenhos em etapas: Esboço, desenho definitivo e mecanismos detalhados para o funcionamento. Fonte: acervo pessoal. **Pág.30**
25. Segundo e terceiro desenhos em etapas: Esboço, desenho definitivo e mecanismos detalhados para o funcionamento. Fonte: acervo pessoal. **Pág.30**
26. Segundo e terceiro desenhos em etapas: Esboço, desenho definitivo e mecanismos detalhados para o funcionamento. Fonte: acervo pessoal. **Pág.30**

27. Primeiro desenho de abstração da forma. Fonte: acervo pessoal. **Pág.31**
28. Esboço mais detalhado do primeiro desenho. Fonte: acervo pessoal. **Pág.31**
29. Esquema detalhado dos mecanismos, partes e funcionamento do primeiro figurino. Fonte: acervo pessoal. **Pág.31**
30. Protótipo em miniatura do figurino. Fonte: acervo pessoal. **Pág.32**
31. Desenho finalizado com o esquema de cores e estética definida. Fonte: acervo pessoal. **Pág.32**
32. Desenho esquemático da estrutura de ferro. Fonte: acervo pessoal. **Pág.32**
33. Anotações do resultado dos testes de mecanismos com o que deu certo e o que deu errado. Fonte: acervo pessoal. **Pág.32**
34. Tingimento da saia. Fonte: acervo pessoal. **Pág.33**
35. Textura da saia criada por elásticos. Fonte: acervo pessoal. **Pág.33**
36. Desenho esquemático do esqueleto do tentáculo. Fonte: acervo pessoal. **Pág.34**
37. Esqueletos dos tentáculos já prontos. Fonte: acervo pessoal. **Pág.34**
38. Esqueletos dos tentáculos já prontos. Fonte: acervo pessoal. **Pág.34**
39. Tingimento das capas dos tentáculos. Fonte: acervo pessoal. **Pág.35**
40. Tingimento das capas dos tentáculos. Fonte: acervo pessoal. **Pág.35**
41. Tentáculo pronto com capa e enchimento em acrylon. Fonte: acervo pessoal. **Pág.35**
42. Desenho esquemático da estrutura de ferro. Fonte: acervo pessoal. **Pág.35**
43. Estrutura pronta. Fonte: acervo pessoal. **Pág.35**
44. Base em algodão cru costurada para receber a cabeça. Fonte: acervo pessoal. **Pág.36**

45. Base em algodão cru já com a cabeça pronta para receber a colagem de texturas. Fonte: acervo pessoal. **Pág.36**
46. Sistema de sustentação dos tentáculos com papel Paraná. Fonte: acervo pessoal. **Pág.37**
47. Capas de algodão para melhor fixação no tecido. Fonte: acervo pessoal. **Pág.37**
48. Capas de algodão para melhor fixação no tecido. Fonte: acervo pessoal. **Pág.37**
49. Figurino completo e montado. Fonte: acervo pessoal. **Pág.38**
50. Desenho da nova estrutura. Fonte: acervo pessoal. **Pág.38**
51. Nova estrutura pronta com placas de policarbonato. Fonte: acervo pessoal. **Pág.38**
52. Montagem dos tentáculos na nova estrutura. Fonte: acervo pessoal. **Pág.39**
53. Montagem dos tentáculos na nova estrutura. Fonte: acervo pessoal. **Pág.39**
54. Teste no corpo da estrutura com os tentáculos acoplados. Fonte: acervo pessoal. **Pág.39**
55. Colagem das estopas na cabeça do figurino. Fonte: acervo pessoal. **Pág.40**
56. Figurino completo com os tentáculos acoplados na estrutura de ferro sem estar sustentado Fonte: acervo pessoal. **Pág.40**
57. Figurino completo sustentado sozinho na UFRJ. Fonte: acervo pessoal. **Pág.40**
58. Elásticos prendendo os tentáculos para dar movimento aos quatro tentáculos ao mesmo tempo. Fonte: acervo pessoal. **Pág. 41**
59. Movimento dos tentáculos superiores e médios. Fonte: acervo pessoal. **Pág.41**
60. Secagem das estopas tingidas. Fonte: acervo pessoal. **Pág.42**
61. Teste de materiais e texturas. Fonte: acervo pessoal. **Pág.42**

62. Colagem de estopas de algodão na saia. Fonte: acervo pessoal. **Pág. 43**
63. Início do processo de colagem de texturas na parte superior do figurino. Fonte: acervo pessoal. **Pág. 43**
64. Trabalho de textura completo. Fonte: acervo pessoal. **Pág. 43**
65. Costura á mão feita na saia. Fonte: acervo pessoal. **Pág. 44**
- 66.** Resultado da costura das duas partes do figurino. Fonte: arquivo pessoal. **Pág. 44**

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	9
2 CONCEITUAÇÃO DE “ANATOMIA DA INQUIETAÇÃO” .....	12
2.1 O Teatro da Crueldade de Antonin Artaud .....	12
2.2 O Grotesco de Wolfgang Kayser .....	15
2.3 A Arte Abjeta de Julia Kristeva.....	17
3 REFERÊNCIAS IMAGÉTICAS.....	20
3.1 Arcimboldo .....	20
3.2 Ana Mendieta.....	22
3.3 Björk.....	24
4 MEMORIAL PRÁTICO DE “ANATOMIA DA INQUIETAÇÃO” .....	27
5 CONCLUSÃO .....	45
6 BIBLIOGRAFIA.....	47

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho toma forma a partir do desejo de expandir a visão acerca do figurino não só como uma peça que compõe um personagem ou dá visualidade á uma cena. Do pensamento no qual o figurino é uma peça importante para a narrativa teatral, nasceu o questionamento: como expressar tal importância? E a resposta encontrada para tal pergunta foi de encontrar uma forma de fundir roupa, personagem e ator em um só elemento de maneira coesa.

O trabalho de um figurinista é definido pela capacidade de traduzir o personagem e seu comportamento no seu visual estético á partir de um texto ou de informações fornecidas á este profissional. Porém, houve uma motivação pessoal de ir além desta categorização, de não só dar um visual a um personagem, mas de criá-lo, dar vida e movimento independente. De fugir do lugar comum de criar roupas a partir do mesmo processo criativo e seguir um caminho mais intuitivo, experimental, e com isso, desafiador. Ou seja, encontrar minha identidade e método artísticos na criação de um personagem.

Somando a vontade de dar vida a um personagem e fundir três elementos em um só (ator, personagem e figurino), foi pensada a ideia de trazer movimento para o vestível por meio da técnica do teatro de animação. Desta maneira, ator e figurino trabalhariam juntos para construir uma narrativa acerca do personagem que ganharia vida á partir do movimento reproduzido na peça. O resultado seria um figurino móvel e interativo que se pareceria com uma criatura independente. Na época de início do trabalho, estava em plena atividade de pesquisa com o Laboratório de Objetos Performáticos de Teatro de Animação coordenado pelo professor Gilson Motta na EBA- UFRJ onde nele, trabalhamos com técnicas de manipulação de bonecos e teatro de animação e me pareceu interessante incorporar esta técnica ao figurino.

No laboratório vinculei-me a pesquisa de “Estéticas da Crueldade e da Compaixão” onde o objetivo era investigar maneiras pelas quais estes dois sentimentos podem se manifestar na prática teatral e artística e qual tipo de estética era a mais adequada para tratar deste tema. Tal pesquisa teve grande participação na escolha da temática da estética do grotesco que definiria meu trabalho.

Continuando pelo caminho da busca de uma identidade artística e um método próprio de trabalho, me pareceu justo trabalhar com uma estrutura e estéticas totalmente diferentes do que eu já havia produzido em projetos anteriores. Manifestei involuntariamente um interesse em explorar o tema do Grotesco e suas representações visuais e artísticas, quando no quinto período da graduação tive contato com as obras do pintor maneirista Arcimboldo (Itália, 1527-1593) na disciplina Figurino II. Minha curiosidade sobre suas obras foram instantâneas e decidi que trabalharia com esse artista na produção do meu trabalho de conclusão de curso.

Inicialmente, o foco deste trabalho seria uma reprodução de uma das obras de Arcimboldo em um figurino. Porém, após iniciar minha pesquisa da estética grotesca segundo o teórico Wolfgang Kayser (Alemanha, 1906-1960), expandi minhas ideias para um projeto que imprimisse aspectos mais autênticos ao invés de uma representação de algo já feito antes.

Para isto foi construída uma base teórica que englobasse a visualidade desejada ao trabalho: como o já mencionado conceito de Grotesco desenvolvido por Wolfgang Kayser e o de Arte Abjeta segundo Julia Kristeva. Os dois conceitos se complementam ao tratar de manifestações estéticas da arte pelo estranhamento, horror ou repulsa, sempre lembrando que tais reações vêm acompanhadas de uma aproximação, interesse ou fascínio do espectador.

A ideia de produção deste figurino era ir além do padrão estético ao qual estou habituada e trazer a ambiguidade como foco estético. Provocar reações diversas e contrárias no espectador que ao mesmo tempo em que se sente atraído pelo o que presencia, o repele por medo ou repulsa. Mostrar que também há beleza no grotesco, no estranho e no monstruoso. À partir desse ponto foi importante formar um acervo imagético artístico que dialogasse com os conceitos estudados. Para isso, a pesquisa passou por obras de artistas diversos pelo qual me detive às da artista visual e performer Ana Mendieta (Cuba, 1948-1985), da cantora e compositora Björk (Islândia, 1965- até hoje) e do já citado pintor Arcimboldo (Itália, 1527-1593).

O objetivo era analisar como o conceito de grotesco se manifestava em diferentes esferas artísticas e históricas e desta maneira, poderíamos identificar como é o tratamento dado ao tema no sentido de espaço, tempo e como tais artistas chegaram á suas próprias perspectivas.

Com a base teórica e a visualidade necessária para traduzir meu novo olhar a uma releitura do conceito de figurino teatral, tenho grande entusiasmo em apresentar este trabalho fruto de aproximadamente um ano e meio de pesquisa e produção. Procurei colocar simultaneamente neste projeto todos os cinco anos de aprendizado na graduação dividido entre o contato que tive com técnicas de figurino e teatro de animação. E como resultado trago uma performance artística feita á partir de um vestível manipulável

## **2 CONCEITUAÇÃO DE “ANATOMIA DA INQUIETAÇÃO”**

Este trabalho nasce no quinto período da graduação, onde nas aulas de Figurino II, fui apresentada ao pintor maneirista Arcimboldo (Itália, 1527-1593). De alguma maneira, as pinturas de Arcimboldo capturaram minha atenção e curiosidade. À partir daí, o primeiro impulso foi o de produzir um figurino baseado na estética de suas pinturas, quase como se houvesse uma reprodução viva de uma das pinturas do italiano.

Acredito que se o tivesse feito não estaria realizada artisticamente como tenho estado ao ver o que fui capaz de produzir. Fui descobrindo o que seria este projeto, o seu propósito e sua execução, pois embarquei na intuição e no instinto de criar novas linguagens e novos métodos de produção criativa. Algo que não havia sido planejado desde o começo, mas descoberto aos poucos por meios investigativos, de testes, pesquisas visuais e desconstruções de padrões e formas. O projeto nasce a partir de toda essa reforma em meu próprio fazer artístico, o que trouxe grande enriquecimento e acrescentou ainda mais em minha vivência acadêmica.

### **2.1 O Teatro da Crueldade de Antonin Artaud**

A partir da motivação para uma nova maneira de fazer artístico, da transgressão da forma e de como pensar o figurino configurado em uma dimensão diferente da qual eu estive habituada, me pareceu coerente investigar o que foi considerado fora do padrão no âmbito teatral e com isso, cheguei ao Teatro da Crueldade do dramaturgo francês Antonin Artaud. Refiro-me ao Teatro da Crueldade como fora do padrão, pois, em sua forma de fazer teatral houve um rompimento das estéticas realistas indo contra a prática de reproduzir algo já feito antes. Desta forma, senti uma identificação quanto à estética do meu figurino que também vinha na contramão do tradicional e daquilo que já havia sido feito antes, com novas formas e volumes diferentes do corpo humano.

Antonin Artaud escreve seu livro “O Teatro e seu Duplo”, onde em meio a cartas escritas a seu médico, ele escreve sobre a prática teatral, sobre a cultura, o

ser humano e sobre uma nova possibilidade de teatro chamado “Teatro da Crueldade”. Vale lembrar que aqui, crueldade não significa a pura vontade de cometer um ato cruel, que machuque ou faça mal á alguém. Artaud diz em seu manifesto que a palavra em questão é para definir tudo aquilo que ele vê como sendo rigoroso, que tenha uma regra a ser seguida e não apresenta de forma alguma uma possibilidade de mudança.

Para elucidar melhor a ideia de crueldade, Artaud atribui à existência humana condicionada à crueldade. No capítulo “Cartas sobre a Crueldade” de “O Teatro e seu Duplo”, Artaud diz:

*“A nossa existência é uma das margens da crueldade.”*

Com esta frase, Artaud diz que a vida humana está sempre dentro dessas decisões implacáveis e irreversíveis, pois a existência sempre terá um destino do qual nós não temos controle absoluto para mudá-lo ou sair desse ciclo rotineiro. Para ele, estar condicionado a viver por si só já é doloroso e a crueldade está em não haver uma possibilidade de fuga da realidade, de sair do plano comum já pré-estabelecido por acontecimentos todos os dias.

Como, para Antonin Artaud, a crueldade é a própria existência humana, as angústias são criadas a partir da ideia de não poder fugir da condição imposta a tal existência. A realidade reproduz em nós angústias das quais também não podemos fugir, e assim o ser humano começa a conviver com elas, se degenerando aos poucos. Não havendo possibilidade de abstração da realidade, há o que ele chama de estado transcendente de vida, onde as pessoas procuram nas drogas, no amor ou no crime, por exemplo, atingir outra realidade fugindo das amarras da crueldade de suas existências.

Para isso, Artaud cria o que ele denomina de Teatro da Crueldade. Transgressor em sua forma, ele mexe com as estruturas já pré-estabelecidas culturalmente no teatro quando afirma que o teatro deve ser como um ritual para expurgação e cura dessas angústias humanas. Expondo no palco todo o tempo angustiante que vivemos, colocando á luz as questões do mundo externo e interno do homem como forma de terapia da alma. Aqui a ideia é fazer do teatro, uma experiência da qual o indivíduo jamais esquecerá.

Artaud queria um teatro que despertasse totalmente a sensibilidade do espectador, nervos e coração, pois tendo sensações verdadeiramente provocadas, o espectador estaria se abrindo para novas possibilidades de fuga de sua própria realidade. O teatro é voltado a explorar a crueldade pelo corpo a partir da sensibilidade nervosa causada pela atuação quando Artaud diz:

*“No estado de degenerescência que nos encontramos, é através da pele que faremos entrar nos espíritos.”*

Nessa frase, ele afirma que para que o teatro seja realmente experimentado pelo espectador e pelo ator, é preciso que as sensações humanas provocadas por ele sejam o foco, sendo o espírito atingido por um turbilhão de ações diretas sobre os sentidos, o teatro penetra em seu ser e é capaz de cumprir o seu trabalho de terapia, de fuga da realidade. O objetivo do teatro da Crueldade é colocar o espectador no centro da ação para que sejam despertadas todas as sensações possíveis. Para isso, a manifestação da crueldade em mesclas de realidade com o horror é um artifício para provocar infinitas possibilidades como seres humanos.

Desta maneira, Antonin Artaud revolucionou o fazer teatral, determinando manifestos que explicavam tudo que deveria ser feito nos mínimos detalhes para que o teatro de crueldade seja reproduzido em sua plenitude. Inicialmente havia me identificado com Artaud no sentido da motivação de fazer um teatro novo baseado em conceitos transgressores e desafiadores ao convencional. Porém, no decorrer da pesquisa sobre sua obra, a questão de colocar o espectador em evidência foi o que tornou mais forte o motivo de utilizar do Teatro da Crueldade como base para a produção deste figurino. O objetivo da performance artística planejada para tal vestível é de despertar sensações a partir do contato físico entre o espectador e a criatura por meio do abraço oferecido ao espectador. Uma forma de fuga da realidade isolada em alguns minutos de abraço sendo oferecida pelo vestível á quem se sentir aberto para ser atravessado pelo afeto alheio.

## 2.2 O Grotesco de Wolfgang Kayser

Quando apresentada minha proposta de pesquisa ao orientador, este identificou uma motivação pendente à temática do grotesco e a partir deste ponto, iniciei minha pesquisa acerca do tema e em tudo que ele engloba. Partindo do ponto de vista teórico do trabalho, Wolfgang Kayser em seu livro “O Grotesco” traça as manifestações dessa categoria estética em diversas esferas artísticas e históricas. Passando pelo século XV com os pintores maneiristas na Itália, pelo Romantismo na literatura em 1800, até a idade moderna com o movimento surrealista, Wolfgang Kayser procura encontrar uma definição para o termo grotesco. Segundo Kayser:

*“A deformação dos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento, o estranhamento no fantástico-onírico, tudo aqui entra no conceito do grotesco.”*

Tomemos “A *Metamorfose*” de Franz Kafka como exemplo para ilustrar melhor o que seria uma manifestação do grotesco. Em seu conto, Kafka procura contar como um transtorno mental pode fazer com que alguém seja visto de maneira diferente. Neste caso, ele faz um conto essencialmente grotesco ao tratar do assunto transformando um homem em um inseto gigante. Neste caso, está presente o aspecto grotesco pela escolha do autor em tornar Gregor um inseto que por si só já causa nojo e medo. Isso é potencializado quando usando a fantasia, Kafka aumenta a monstruosidade frisando sempre que Gregor era um inseto enorme.

A partir do exemplo de Franz Kafka, podemos dizer que um dos aspectos básicos do fenômeno grotesco é trabalhar com a mistura entre os domínios animais, vegetais e de objetos com a figura humana, produzindo imagens monstruosas e incabíveis a lógica. Arcimboldo- artista maneirista do século XV utilizado como um dos pilares para esta pesquisa- também dialoga diretamente com essa mistura de sentidos e de domínios diferentes, pois provoca estranhamento e o questionamento da lógica estética ao retratar bustos na série “As Estações”, por exemplo.

O conceito de grotesco caminha entre o risível e o amedrontador, entre a caricatura e o terror. Ele está presente em situações absurdas e cômicas tanto como nas mais horríveis circunstâncias. Ele provoca o ridículo, a gargalhada, o nervoso, o

estranhamento e o medo. É tão ambíguo que às vezes não percebemos sua presença, porém pode ser arrebatador a primeira vista. Em seu estudo sobre o grotesco, KAYSER elenca diversas formas de identificação grotesca nas artes tomando como exemplo o teatro com a *commedia dell'arte* e seus personagens caricaturais e risíveis, as pinturas essencialmente monstruosas de Goya, o surrealismo fantástico e onírico de Salvador Dalí e os romances de E.T.A. Hoffman- onde é citada no livro a cena de *Der Sandmann* ("O João- Pestana") onde Nataniel se apaixona por uma boneca.

A mistura entre o sombrio, o fantástico, a angústia, entre o animalesco e o humano, o monstruoso desordenado e desproporcional fazem o grotesco ser de uma estética de difícil definição ou até mesmo aprendida e apurada. Ele significa tudo àquilo que é esquisito ou engraçado, o que não é natural, que mistura domínios essencialmente diferentes e altera ordens naturais. Tudo o que é considerado feio, sujo, disforme, subversivo e exagerado ou de alguma forma que vá contra a moralidade humana.

KAYSER em sua obra tenta dar um desfecho à ideia da estética grotesca procurando pesquisar e revisitar obras de diversas épocas, tentando englobar tanto a literatura quanto a pintura, para trazer uma definição à este fenômeno. Decerto, é algo que se repete de maneiras diferentes ao longo da história das artes. - já que foi possível identificar em seu estudo manifestações desde o renascimento até a idade moderna- porém, qual é a explicação para tal repetição?

Para KAYSER, o grotesco é "o mundo alheado", ou seja, estranho e repulsivo. Mas vale ressaltar que para ser considerada grotesca certa obra deveria depender das reações provocadas a seus espectadores. Os efeitos são muito importantes para esta estética, pois é ele que determina seu aspecto grotesco. Não somente os efeitos, mas para Kayser há três agentes que podem determinar tal característica em uma obra. São eles: O processo criativo, a obra e sua recepção.

O processo criativo diz muito sobre uma obra e a realização desta. Se o artista teve contato com uma visão diferente do que é considerado normal, se é aquele que devaneia e exprime uma visão diferente de sua existência capaz de fazer nossa orientação do mundo falhar, podemos dizer que se trata de uma obra

grotesca. Neste caso, podemos retomar uma passagem de “O Grotesco” onde Kayser fala sobre a loucura do artista:

*“O encontro com a loucura é como uma das percepções primogênicas do grotesco que a vida nos impinge... Desde cedo, surgiu à determinação de que, ao lado do sonho, a loucura ou quase loucura eram a atitude correspondente ao artista.”*

Já a obra precisa ser levada em consideração, pois é a partir dela que teremos a experiência e poderemos defini-la como grotesca. Isso nos leva direto à recepção da obra, pois só depois desta fase podemos expressar reações ao entrar em contato com ela e são tais reações que definirão o aspecto grotesco da obra. É importante que haja provocações de medo, repulsa ou riso nervoso para que se cause o estranhamento característico do fenômeno. Que haja uma inquietação ou desconforto no espectador para esta obra ser categorizada como grotesca. Sendo assim, KAYSER conclui que o grotesco só é experimentado na recepção, pois ficamos na dependência de nosso envolvimento e de nossas reações pela obra.

Apesar de Kayser não conseguir abranger todo o fenômeno do grotesco ou de trazer uma definição que contemple todo o mundo artístico, é inegável concordar com sua obra quando é dito que estes três elementos citados acima (processo criativo, obra e recepção) estão coesos para definir uma obra como grotesca. Era esta coesão que procurei retratar a meu projeto. Não só a comunicação entre ator, figurino e personagem, mas também a coesão de toda a experiência grotesca.

### **2.3 A Arte Abjeta de Júlia Kristeva**

Para que a coesão desejada por mim fosse alcançada, foi usado em conjunto com o conceito de grotesco de Wolfgang Kayser o conceito de arte abjeta de Julia Kristeva. Ela faz uma análise psicológica e filosófica acerca da abjeção em “*Poderes do Horror- Ensaio sobre a abjeção*” (1980) e pode-se dizer que os dois autores se complementam por tratarem de estéticas que despertam repulsas e nojo quando experimentada. Em sua análise, KRISTEVA define o abjeto como o não assimilado pelo indivíduo, sendo enxotado e expulso. Todo o nojo, a repulsa, sobressalto que separa ou traz uma proteção ao indivíduo, que o afasta e o faz desviar de algo que não é do gosto do indivíduo.

Pode-se dizer que a abjeção, assim como o fenômeno grotesco, também só pode ser experimentada pela reação à obra. Nosso corpo responde psicologicamente aos estímulos abjetos quando tenta repelir, afastar-se por pura repugnância, estranheza ou ameaça iminente. Segundo KRISTEVA:

*“O medo é composto totalmente pelo abjeto”*

Com essa frase, podemos juntar a ideia de reação do grotesco à experimentação do abjeto. O próprio abjeto desperta outra abjeção: o medo, sendo este a forma mais pura da própria abjeção. É basicamente um ciclo onde o espectador se insere quando em contato com uma obra que segue esta linha estética que perturba uma identidade, um sistema ou uma ordem. Em seu ensaio, KRISTEVA diz que também há inúmeros fatores que podem causar reações diferentes aos indivíduos dependendo de seu envolvimento com certa situação, de gatilhos emocionais ou de traumas. Ou seja, nem sempre o medo é o foco principal da abjeção, pois depende da recepção de cada um. Isso nos leva a outro ponto de seu ensaio onde a autora faz uma análise mais profunda do fenômeno: A ambiguidade do abjeto.

Assim como o grotesco que pode despertar reações contrárias entre o riso e o medo, a abjeção também pode ter esse efeito. Em suas palavras, KRISTEVA afirma que a abjeção é tão incerta quanto uma raiva que sorri ou um amigo que te apunhala. Ela é a ambiguidade, pois agrega o espectador e a ameaça e ao mesmo tempo reconhece o perigo e as consequências de interação entre a abjeção e o ser humano. Logo, o abjeto é inconstante, não assume uma regra que o rege, mas extravia as regras sociais e emocionais para distorcê-las e negá-las de uma melhor maneira.

Tudo aquilo que é culturalmente rejeitado, impróprio ou impuro, desprezível e que não devem ser expostos publicamente são abjeções. Podendo ir de comportamentos como a corrupção e prazeres macabros até representações de fluídos corporais, sendo necessária a revolta reacionária traduzida em aversão ou repulsa. Desta maneira, Julia Kristeva acaba analisando não só a representação estética e artística, mas também o comportamento e a biologia humana. Ela expõe como um dos mais arcaicos modos de abjeção o nojo alimentar, a aversão á certo tipo de alimento, pois ou o indivíduo evita ter experiências ruins ou por simplesmente

não desejar ter aquela experiência de novo. O ser humano quando assustado, desvia da situação. E quando enojado, a rejeita.

Para entendermos melhor o conceito de abjeção, KRISTEVA ainda completa seu raciocínio dizendo que o cúmulo da abjeção está no cadáver. A putrefação e a decomposição humana acumula o mais repugnante dos dejetos, pois é a morte expulsando e expelindo a vida do corpo físico. A morte é o limite máximo de abjeção na experiência humana por estarmos sempre a tentar desviar daquilo que temos medo durante toda a vida. O medo da morte é o mais natural de todos, onde basta estar vivo para temê-la, e por isso, o cadáver decomposto em larvas e carne apodrecida é o mais simbólico elemento de abjeção que podemos experimentar.

Desta maneira, os dois conceitos, o Grotesco de KAYSER e o de Arte Abjeta de KRISTEVA têm campos muito parecidos que formam o perfeito encaixe estético. Esta conceituação complementar irá trazer a atmosfera visual e tátil necessária para a produção de um figurino que traduza diretamente os conceitos de Antonin Artaud de Teatro da Crueldade. Essencialmente comunicativo com o espectador, despertando sensações a partir do contato a primeira vista e ao primeiro toque, o importante é o figurino provocar atração, investigação tátil, observadora e o estranhamento por parte do espectador que estiver disposto a interagir com o figurino e sua performance.

Procurando obter uma coesão não só na total junção entre ator, figurino e personagem, mas também na pesquisa teórica, encontrei os três conceitos que mais se complementavam entre si para formar este figurino. Apresentar esta coesão teórico-prática como um vestível-performance me pareceu o mais adequado, pois o objetivo era colocar todas as sensações direcionadas ao espectador que seria despertado pela interação do ator com o figurino e o personagem. Aqui, o figurino não é algo que ajuda o ator a formar um personagem. Aqui o figurino se torna o personagem vivo.

### 3 REFERÊNCIAS IMAGÉTICAS

Após toda a pesquisa teórica, fiz um levantamento de artistas que pudessem dialogar com os conceitos levantados. O intuito era o de levantar um acervo imagético de referências estéticas e ter uma noção de como tais conceitos seriam traduzidos em diversas manifestações de arte em diversos momentos da história. Com isso, percorremos pesquisando pela obra de Arcimboldo (Itália, século XV), Ana Mendieta (Cuba, anos 70) e Björk (Islândia, anos 90).

#### 3.1 Arcimboldo (1527- 1593)

Arcimboldo foi o primeiro foco imagético da pesquisa. A ideia era encontrar algo que motivaria a pesquisar ainda mais sobre a estética do grotesco e treinar o olhar para novas perspectivas. O que me chamou a atenção na arte de Arcimboldo foi sua personalidade implicada a cada obra produzida. Toda atmosfera fantástica que é criada por ele, tem como base o humor e a imaginação desenfreada para acoplar objetos, frutas e flores á bustos humanos. A mistura dos domínios tão falada por Wolfgang Kayser em “O Grotesco” se faz presente aqui, no período maneirista da arte, e Arcimboldo é um dos representantes desse movimento.

O maneirismo vem á partir de uma crise na Milão do século XV quando os aprendizes de Leonardo da Vinci vêm a óbito e os clientes começam a pedir encomendas de artistas de fora da Itália. Com isso, artistas locais se uniram em uma reforma da pintura tradicional milanesa promovendo a estética do grotesco tendo Baco como deus guia. Daí surge o maneirismo, o poder inventivo de criação de criaturas monstruosas, ridículas e engraçadas e Arcimboldo encontrou solo fértil para a produção artística nessa fase da pintura milanesa. Foi nesse período que ele cria sua série mais famosa “As Estações” com bustos que remetem a elementos de cada estação do ano.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Figs. 1, 2, 3 e 4:  
Série “As Estações” de  
Giuseppe Arcimboldo. Em  
ordem: “Verão”, “Primavera”,  
“Inverno” e “Outono”- Óleo  
sobre tela, 1573- Museu do  
Louvre- Paris.

Pude estar na presença das “Estações” de Arcimboldo que se encontram no Museu do Louvre em Paris e posso dizer que ele conseguiu o que queria: despertar o olhar curioso em todos os centímetros de suas pinturas. Investiguei o quanto pude todas as obras e reparei elementos que não havia visto antes. O público, ficava em volta, tentando dividir a atenção em inúmeros elementos distribuídos em quatro bustos diferentes. É uma festa para os olhos.

É importante lembrar que na época, a inquietação representada nas obras era uma forma de ir contra os padrões estéticos de utilidade para o cristianismo e valorizar a perspectiva individual de cada artista. Arcimboldo nesse caso era extremamente versátil pelo fato de, no início trabalhar com pinturas religiosas e depois migrar para um estilo próprio. Estilo esse que é difícil até hoje de definir em

seus traços e pinceladas, pois não possuía características bem demarcadas, esse é um dos motivos pelo qual documentos e pinturas do pintor italiano são raríssimos de serem encontradas. Outro é o fato de muitos de seus desenhos estarem em coleções particulares de desenhos científicos começadas no século XV por cientistas e magnatas da sociedade europeia. Acredita-se que muitos deles se perderam no meio de outros documentos.

O desconforto consciente do acúmulo de elementos na obra, a coexistência harmônica desses elementos de maneira a criar algo maior. A combinação entre imaginação e fantasia, o direcionamento do olhar constante do espectador em investigar os detalhes da obra, a relação entre a unidade e o múltiplo para formá-la. A instabilidade maneirista que habita as obras do artista milanês, também chamou minha atenção com a curiosidade pelo monstruoso e o extravagante. Arcimboldo vem para este trabalho como referência imagética de tudo aquilo que eu acharia interessante incorporar no resultado final.

### **3.2 Ana Mendieta (1948-1985)**

Ana Mendieta é uma artista visual cubana nascida em Havana no ano de 1948. Ainda na infância é separada da família por conta do regime ditatorial de Fidel Castro. Sendo refugiada nos Estados Unidos, ela acaba passando por inúmeros lares adotivos até se estabelecer em Iowa onde começa a estudar artes na University of Iowa. Mas é em 1970 que ela começa a desenvolver uma linguagem artística própria, experimentando novas maneiras de arte e videoarte no programa “*Multimedia and video art program*” idealizado pelo artista Hans Breder.

O clima totalmente experimental e jovem da artista permitiu um desenvolvimento próprio de uma linguagem com o corpo em performances documentadas por fotos, vídeos e filmes. Sua série mais famosa, a “*Siluetas Series*”, contém mais de duzentas obras que a ajudaram na busca incansável por um pertencimento. Essa série consistia na impressão de sua própria silhueta na natureza com diversos materiais- fogo, barro, areia, grama, galhos, sangue- que eram documentadas como um registro de significado. Usando a medida de seu próprio corpo, se tornou composição de sua própria obra que mesmo depois de finalizada, era deixada como uma referência de seu corpo impresso por onde ela passava.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

“Silueta Series” de Ana Mendieta. Em ordem: Fig. 5-“Untitled”- Museu de Arte Contemporânea de Chicago, Estados Unidos. Fig.6-“Silueta Sangrienta”- Colby Museum of Art, Estados Unidos. Fig.7- “Silueta em Fuego”- Malba, Argentina.- Fotografia, 1973-1977

Percebi em seus trabalhos a enorme presença da temática da crueldade da existência humana, pois ela utiliza sua própria dor como combustível para o desenvolvimento artístico. O sentimento de cura para uma separação precoce de sua terra natal está latente nas narrativas de suas performances quando ela recria suas silhuetas na natureza. Como forma de pertencimento e de achar um lugar ao qual pudesse chamar definitivamente de lar, o espírito desprendido tão cedo busca encontrar uma reconexão com a fonte materna através de seu próprio corpo.

É importante ressaltar que assim como a ideia de crueldade da existência está presente na arte de Mendieta, a ideia da abjeção e do grotesco também se fazem reparar nos materiais utilizados pela artista visual. O estranhamento é despertado no espectador em performances como *“Glass on Body Imprints”*, *“Sweating Blood”*, *“Rape Scene”* e *“Bird Transformation”* por utilizarem materiais como o sangue- que para Mendieta era algo magicamente poderoso- penas de galinha (remetendo ao ritual da religião africana yorubá *Santería*, da qual Mendieta

era crente) e o seu próprio corpo criando deformações físicas com objetos se relacionando com ele.



Fig. 8



Fig. 9

Fig. 8- "Glass on Body Imprints"- Fotografia, 1972- MoMA, Estados Unidos.

Fig. 9- "Rape Scene"- Fotografia, 1973- Galerie Lelong, Estados Unidos.

Fig. 10- "Bird Transformation"- Fotografia, 1972- National Gallery of Art, Estados Unidos.

Fig. 11- "Sweating Blood"- Filme Super 8, 1973- Galerie Lelong, Estados Unidos.



Fig. 10



Fig. 11

### 3.3 Björk (1965-até hoje)

E assim, finalizando a pesquisa de referências artísticas, chegamos a Björk. Cantora e compositora islandesa, Björk é considerada uma multi-artista á frente do seu tempo por sempre lidar com tecnologias visionárias seja na sua técnica audiovisual ou na sua linguagem estética. A escolha de Björk veio a partir do uso peculiar de sua voz e de seu corpo e as estéticas escolhidas em figurinos e identidades visuais de videoclipes que sempre provocaram estranhamento. Vale

lembrar que a ideia aqui não era a de pesquisar toda sua carreira, mas sim, abrir um foco em um ponto que dialogasse diretamente com a conceituação pesquisada anteriormente. Portanto, escolhi trabalhar com *“Vulnicura”*, álbum intimista lançado pela gravadora One Little Indian em 2015, onde nele, a cantora expõe toda a dor sentida á partir da separação de um relacionamento de dez anos com Matthew Barney.

Pareceu-me natural interligar Ana Mendieta a Björk a partir do assunto separação, no caso de Mendieta, a separação precoce de suas origens em Cuba; no caso de Björk a separação amorosa. Os dois trabalhos tem muitas semelhanças por nascerem da tentativa de uma cura da dor da separação pela arte. Outra semelhança presente é o símbolo da genitália feminina utilizado por Björk como uma grande ferida aberta em seu peito e por Ana Mendieta com suas silhuetas formadas que, sofrendo a ação do tempo, tornavam-se grandes símbolos femininos.



Fig. 12



Fig. 13

Fig. 12- Capa do álbum *“Vulnicura”* de Björk, 2015- Islândia

Fig. 13-“Silueta Series-Untitled” de Ana Mendieta- Fotografia, 1980- Galerie Lelong, Estados Unidos

É importante ressaltar que o significado do nome *“Vulnicura”* vem do latim *Vulnus + Cura*, ou seja, cura para feridas. O álbum está dividido em três trilogias que definem a fase da qual cada música foi composta seguindo a cronologia do relacionamento: *“Nove meses antes”*, *“Onze meses depois”* e *“Há uma saída”*. Björk define esse álbum como uma verdadeira tragédia grega no folheto da exposição imersiva em realidade virtual *“Björk Digital”* (Museu da Imagem e do Som- MIS, São Paulo, Agosto de 2019), mostra que traz seis vídeos de faixas do álbum *“Vulnicura”*

da qual pode visitar e ter a experiência ainda mais despertada pela dor da artista nas músicas e vídeos.

Fig. 14 e 15- Exposição “Björk Digital” no Museu da Imagem e do Som- MIS, São Paulo, Agosto de 2019. Fonte: Acervo Pessoal



Fig. 14



Fig. 15

Um ponto que precisa ser exposto aqui é o da crueldade de Antonin Artaud, onde o espectador precisaria ser atingido pelo máximo de reações para absorver a obra, e Björk consegue fazer isso com maestria em Björk Digital. Para a *Iceland Magazine*, sobre a exposição, Björk diz:

*“Você precisa escrever uma música tendo em mente que você deve levar uma experiência completa para todos os sentidos.”*

Estudando faixa á faixa incessantemente, pude perceber diversos aspectos da Crueldade presentes na sua obra. Ela literalmente expõe todo seu sofrimento com letras e melodias de cordas para dar ainda mais dimensão dramática ao desmembrar a dor simbolizada na enorme ferida no meio do seu peito. Definitivamente é um álbum tão pesado que nem ela própria conseguiu finalizar a turnê pela dor provocada ao cantar sobre a destruição de sua família. Certas músicas são difíceis de serem escutadas sem sentir uma profunda tristeza seja pela melodia ou pela letra. “*Family*” é uma delas que traz a seguinte frase:

*“Existe algum lugar onde eu possa prestar respeito á morte da minha família?”*

“*Notget*” é outra faixa que sintetiza bem todo o conceito do álbum com a frase:

*“Não remova minha dor, é minha chance de me curar.”*

“*Stonemilker*” é a música que mais traz essa experiência do espectador como protagonista dos sentidos sendo o primeiro clipe da história gravado em 360°. No caso dessa música, a melodia traz um enorme pesar feito apenas de instrumentos de cordas, além do nome significando literalmente a expressão “tirar leite de pedra” em relação á se abrir aos sentimentos e aos afetos. Este é um aspecto que também quero trazer para o meu figurino, onde as pessoas se abram para os sentidos e para a experiência de receber um afeto do vestível e seja para que o espectador esteja no meio de um plano totalmente tomado pela performance, por isso, me pareceu coerente trazer essa música para o funcionamento da performance.

Ao final da pesquisa sobre estes artistas, saí enriquecida em conteúdo e conceitos que gostaria muito de colocar em prática. O do acúmulo de elementos organizado de Arcimboldo, o do uso de materiais inusitados e chocantes de Ana Mendieta e o da profundidade sensorial e de sentimentos provocados por Björk. Acredito que para que um conceito seja bem sustentado, é preciso uma pesquisa á fundo sobre todos eles e ousar dizer que além de todos os conceitos e artistas pesquisados houveram outras manifestações artísticas que fizeram parte da teoria para moldar a ideia do figurino que tenho desenvolvido. Vale citá-las aqui: O Teatro da Morte de Tadeusz Kantor, a dança japonesa Butoh, a montagem de “Roda Viva” do Teatro Oficina, o artista visual Bart Hess, a estilista Iris Van Herper, o Balé Triádico da Escola Bauhaus e a Gestalt do Objeto.

Todas essas pesquisas atuaram em conjunto para melhorar minha percepção acerca do que eu gostaria de produzir fisicamente e foram de grande importância para a minha jornada como figurinista em formação e pesquisadora.

#### **4 MEMORIAL PRÁTICO DE “ANATOMIA DA INQUIETAÇÃO”**

Depois de feita toda a pesquisa teórica e de referências imagéticas que conversavam diretamente com os conceitos de “Grotresco”, “Arte Abjeta” e “Teatro da Crueldade”, pude reuni-las de maneira harmoniosa para definir o que gostaria de fazer como resultado final do meu projeto. Como a ideia principal era fugir do lugar comum da forma humana, o primeiro período de experimentação artística foi o que eu chamo de exercícios de abstração da forma. O objetivo era conseguir outra visão de corpo que não fosse humano para que á partir dessas criações, eu selecionasse alguma das abstrações, ou até mesmo misturasse aspectos de várias em um só

figurino. Esses exercícios consistiam em desenhos de criaturas que causassem o estranhamento do convencional.

Sem dúvida foi uma fase extremamente difícil de desconstrução da visão da figura humana como regente de um figurino. O objetivo era o de fazer dez desenhos por semana e foi difícil chegar aos três primeiros. Para chegar ao resultado de doze desenhos ao todo, precisei alterar minha percepção visual ao meu dia a dia. Buscava inspirações de formas e tamanhos que me chamassem a atenção observando prédios no caminho para casa, a janela do ônibus, anúncios dos mais diversos produtos. O importante era trazer formas interessantes e incomuns que eu pudesse desenvolver outras linhas por cima da que inspirou o começo do traço.



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21

Fig.16, 17, 18, 19, 20 e 21: Desenhos de exercícios de abstração da forma.

Fonte: Acervo pessoal

A partir desses desenhos, escolhi três que tinha o desejo de visualizar tomando forma fisicamente. Inicialmente não havia a ideia de haver um movimento, mas quando percebi a oportunidade de trazer movimentação ao figurino para trazer ainda mais estranhamento ao espectador, tentei incorporar nos três desenhos escolhidos, alguma forma de mover a obra.

O primeiro dos desenhos foi o atualmente escolhido para o trabalho, que ocasionalmente também foi o primeiro desenho de abstração da forma que produzi. Coloquei os movimentos nos tentáculos pendurados em sua estrutura. O segundo, um desenho onde visualizava a criatura alta sustentada por duas pernas altas e finas e com um longo pescoço; assim, vi a necessidade de trazer mobilidade ao pescoço e as pernas de pau. E o terceiro, foi o último desenho de abstração realizado, parecia ser extremamente estático, mas com um grande orifício central, pensei em colocar a movimentação nesse buraco que iria abrir e fechar de maneira a expelir fluídos e modificar o próprio figurino com novas cores saídas do orifício.

Com a escolha da movimentação do figurino pela técnica da manipulação, e onde tais movimentações ficariam concentradas nos três figurinos escolhidos, o objetivo era o de desenvolver mecanismos que fizessem tais figurinos funcionarem. Cada um diferente do outro dependendo de cada limitação e ideia de movimento, de qualquer maneira a solução deveria ser de simples execução. Foram basicamente duas semanas concentradas em pensar uma forma de funcionamento dos três para que depois destes projetos prontos, apenas um fosse selecionado para de fato ser feito.



Fig. 22

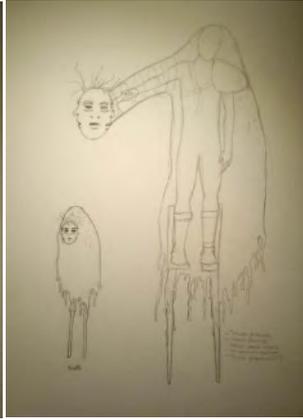


Fig.23

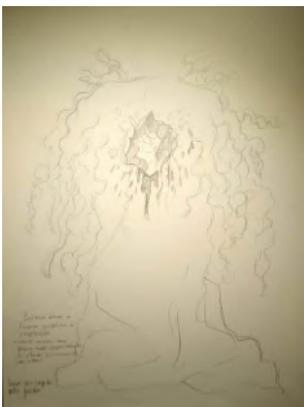


Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26

Figs.22 á 26:

Segundo e terceiro desenhos em etapas:

Esboço, desenho definitivo e mecanismos detalhados para o funcionamento.

Fonte: Acervo pessoal

Foram descartados o segundo e o terceiro desenho por problemas de resolução. O segundo necessitava de uma textura difícil de ser conseguida da qual nunca havia trabalhado antes, a criatura era composta inteiramente de um derretimento viscoso. Já o terceiro, depois de muito pensar em uma estrutura para o movimento de abertura e fechamento do orifício, não conseguimos chegar á uma técnica mais viável e menos trabalhosa de execução.

Com isso, sobra-se o primeiro figurino com tentáculos. É importante lembrar que todos os figurinos desenhados eram difíceis de serem executados de maneiras diferentes, porém este parecia ser mais fácil de conceber em pouco tempo (esta fase de desenhos de mecanismos e escolha do figurino que seria produzido ocorreu em Julho de 2019).



Fig. 27

Fig. 27: Primeiro desenho de abstração da forma

Fonte: Acervo pessoal



Fig. 28

Fig. 28: Esboço mais detalhado do primeiro desenho

Fonte: Acervo pessoal

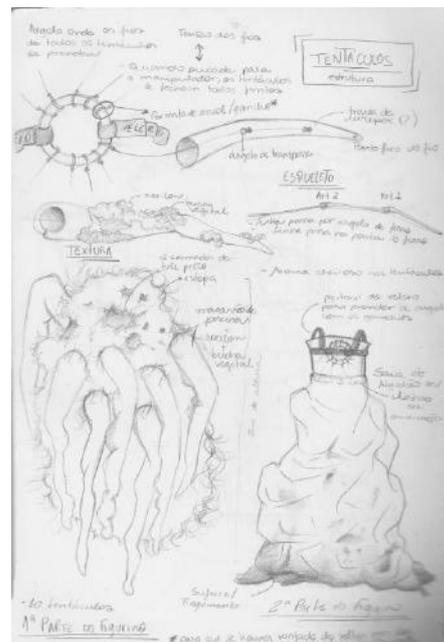


Fig.29: Esquema detalhado dos mecanismos, partes e funcionamento do primeiro figurino.

Fonte: Acervo pessoal

A partir da escolha do figurino com tentáculos, desenhei mais uma maneira de mecanismo que funcionasse. Dividi o figurino em três partes- tronco saia e estrutura e a partir do desenho, elenquei os materiais entre tecidos, aviamentos e beneficiamentos que seriam necessários para a realização de cada parte do trabalho. O protótipo em miniatura veio de forma muito intuitiva e sem planejamento em um dia em que vi materiais sendo vendidos na rua e decidi usá-los para a composição, desta forma, decidi utilizar a estopa de algodão como material principal da composição do figurino.

A escolha de cores também nasceu do processo de realização do protótipo em miniatura onde coloquei cores que dessem a ideia de sujo á criatura. Sujo de barro, terra, de fluídos com cores terrosas. Usando materiais que achei em casa, de maneira despretensiosa, reproduzi o movimento que gostaria de usar e escolhi as cores e o formato tridimensional da criatura. Depois de feito o protótipo, o usei como base para chegar ao desenho do croqui de como gostaria da sua visualidade estética com cores e texturas.



Fig. 30



Fig. 31

Fig. 30 e 31: Protótipo em miniatura do figurino e desenho finalizado com o esquema de cores e estética definida.

Fonte: Acervo pessoal

A estrutura precisava ser definida de maneira urgente por ser ela a responsável pela sustentação do figurino inteiro, e se houvesse algo de errado na sua execução, o figurino inteiro desmoronaria. Como essa peça deveria ser resistente, pensei em mandar para um ferreiro que trabalhasse com estruturas para desfiles de escolas de samba. Depois de dois desenhos diferentes, cheguei a uma estrutura que iria atender as minhas necessidades. Enquanto a confecção do material acontecia, voltei minha atenção para a confecção da saia, testes de mecanismos e á formulação de um passo-a passo para que cada parte do figurino fosse feita da melhor forma.

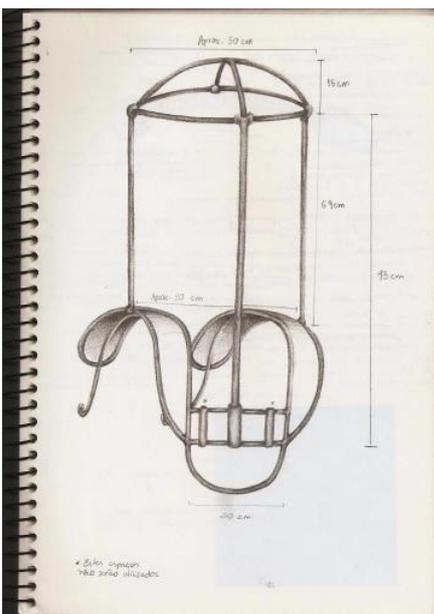


Fig. 32



Fig. 33

Fig. 32: Desenho esquemático da estrutura de ferro

Fig. 33: Anotações do resultado dos testes de mecanismos com o que deu certo e o que deu errado.

Fonte: Acervo pessoal

Foram usados quatro metros de algodão cru para confeccionar a saia. Costurada para ser adaptável em circunferências maiores e menores, tem cento e dez centímetros de cintura ajustada por um cordão de São Francisco. O tingimento foi feito com guarani preto, marrom e ocre. O preto faz parte da barra inteira da saia sendo o marrom e o ocre borrifados na saia até a cintura. A ideia era fazer uma mistura brusca de cores que também despertasse estranhamento com manchas propositais e cores marcadas. A textura da saia foi feita com elásticos costurados de maneira aleatória como se passeassem pelo tecido criando volumes diferentes pela extensão da saia. Além disso, também foram adicionadas estopas de algodão na parte de cima da saia como forma de haver uma conexão entre a parte superior do figurino e a parte inferior, como uma transição de uma para a outra.



Fig. 34



Fig. 35

Fig. 34: Tingimento da saia

Fig. 35: Textura da saia criada por elásticos

Fonte: Acervo pessoal

Com a formulação do passo a passo, a pesquisa de movimentos com protótipos e testes de materiais que poderiam ser úteis para os tentáculos aconteceu logo depois. Os materiais usados foram comuns em todos os testes, porém com novas configurações: macarrão de piscina para dar forma e sustentação, conduíte para dar flexibilidade ao movimento e ganchos com cordas que passavam por dentro do macarrão e do conduíte para que a manipulação fosse realizada.

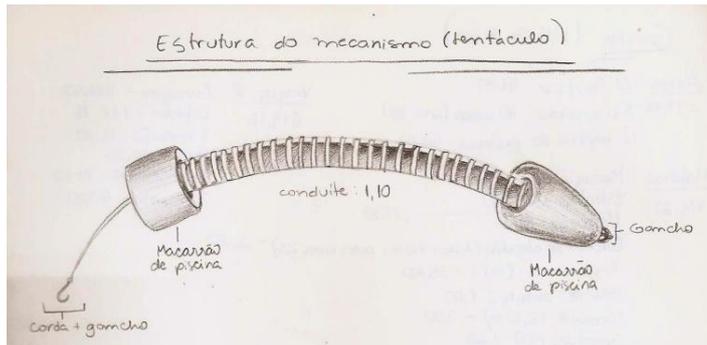


Fig. 36: Desenho esquemático do esqueleto do tentáculo

Fonte: Acervo pessoal

Fig. 36

Depois de uma série de testes diferentes entre materiais e o funcionamento do movimento, decidi usar dois modos de execução para os tentáculos, pois um deles pesava demais e não fazia o movimento certo se acoplado na parte mais alta do figurino. Por isso, nas partes baixas do figurino é possível reparar tentáculos de composição diferente dos presentes na parte mais alta. Ao total são seis tentáculos móveis, que farão o movimento de contração quando manipulados por quem estiver vestindo o figurino: dois na parte baixa do figurino, e quatro na parte alta. Os outros tentáculos acoplados ao figurino são apenas para a composição estética e não fazem nenhum movimento.



Fig. 37



Fig. 38

Fig. 37 e Fig. 38: Esqueletos dos tentáculos já prontos

Fonte: Acervo pessoal

Houve a confecção de capas de algodão para os tentáculos, costuradas para dar forma estética ao esqueleto móvel. Após a costura, as pontas das capas também foram tingidas em degrade marrom seguindo o desenho do figurino. Após as capas estarem tingidas, os esqueletos foram colocados e para dar volume aos tentáculos, preenchi as capas com acrylon.



Fig. 39

Fig. 40

Fig. 41

Fig. 39 e 40: Tingimento das capas dos tentáculos

Fig. 41: Tentáculo pronto com capa e enchimento em acrylon

Fonte: Acervo pessoal

Em meio a este cenário de produção rápida, a estrutura chegou exatamente do jeito que eu havia desenhado. Porém, quando colocada no manequim, percebi que ela havia ficado extremamente alta- tinha pelo menos dois metros e noventa de comprimento do pé do manequim até o final da estrutura, o que não daria certo por conta da cabeça da criatura que iria por cima da estrutura e não seria possível vê-la por ser muito alto. Com isso, decidi cortar a estrutura de modo ao figurino ficar mais baixo para o espectador poder ver toda a obra.

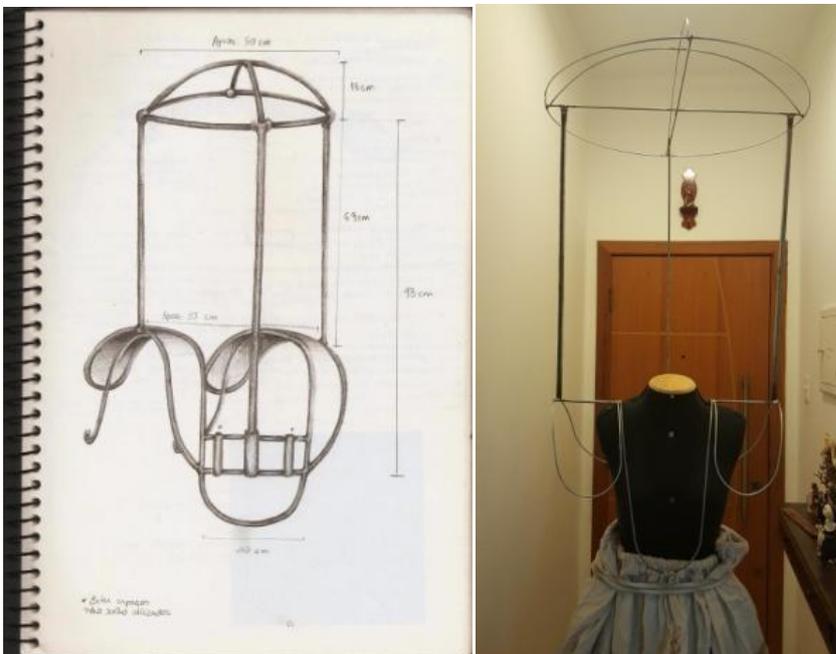


Fig. 42

Fig. 43

Fig. 42: Desenho esquemático da estrutura de ferro

Fig. 43: Estrutura pronta

Fonte: Acervo pessoal

Acredito que uma das coisas que mais deram errado na execução desse projeto foi à estrutura de ferro. No total, mandamos a mesma estrutura de volta para a oficina duas vezes para adaptá-la à cada vez que víamos algo errado. O primeiro

problema havia sido a altura onde a estrutura foi cortada ao meio subtraindo metade do seu comprimento. O segundo foi quando tivemos a percepção de que os tentáculos não poderiam ser acoplados ao tecido da parte superior e sim na estrutura. Mas chegarei a essa fase posteriormente.

Enquanto a estrutura estava sendo reparada para diminuir de tamanho, foi hora de produzir a parte superior do figurino. Assim como o protótipo, foi feita de maneira intuitiva onde costurei um capuz de aproximadamente cinquenta centímetros de comprimento e costurei á quatro metros de algodão cru fazendo pequenas pregas. Da cabeça até a barra, foram um metro e vinte de comprimento, chegando até aproximadamente metade da saia quando colocado por cima da estrutura. Para estruturar a cabeça usei um globo de isopor na circunferência do capuz e uma placa de papel Paraná na base para dar sustentação ao globo que ficaria posicionado no meio da estrutura em formato de guarda-chuva.



Fig. 44

Fig. 45

Fig. 44: Base em algodão cru costurada para receber a cabeça

Fig. 45: Base em algodão cru já com a cabeça pronta para receber a colagem de texturas

Fonte: Acervo pessoal

Terminada a base em algodão cru para a parte de cima do figurino, eu precisava dar atenção para a sustentação dos tentáculos. Nesse ponto da execução, a ideia principal era acoplar os tentáculos ao figurino por meio do tecido e para isto, precisei pensar em uma sustentação para eles. Desta forma, coloquei papel Paraná na base de cada tentáculo colado firmemente com cola quente e recortados de forma redonda. Com um orifício no meio por onde passaria o tentáculo que ficaria seguro por garras também coladas no próprio tentáculo, o mecanismo de sustentação estaria pronto.

Para complementar a segurança dos tentáculos, eu costurei capas de algodão para a base de papel Paraná estar inserida e desta forma não correr e prejudicar o movimento. Essas capas redondas eram maiores que os círculos de papel Paraná, pois seriam costuradas de forma a prendê-las em um espaço. Além disso, elas também davam uma segurança por elásticos apertados na circunferência dos tentáculos que os prenderiam ainda mais ao papel Paraná de sustentação e ao tecido.



Fig. 46

Fig. 47

Fig. 48

Fig. 46: Sistema de sustentação dos tentáculos com papel Paraná

Fig. 47 e 48: Capas de algodão para melhor fixação no tecido

Fonte: Acervo pessoal

Nesse ponto, a estrutura já havia voltado e estava pronta para ser usada. Adaptei alguns aspectos da estrutura para dar maior conforto à quem a usaria colocando forro com macarrão de piscina na parte dos ombros pelo peso do material que vai por cima da estrutura ser consideravelmente grande. Além disso, costurei elásticos na lateral da estrutura para dar mais firmeza quando fosse usada. Para finalizar, produzi parte do mecanismo que iria acoplado à estrutura: na parte da frente, foi costurado velcro, onde argolas- também contendo velcro- responsáveis pelos fios de manipulação dos tentáculos seriam coladas quando fosse necessário para a manipulação. A ideia era que quando a argola estivesse em contato com o velcro, os fios estariam estendidos, produzindo um movimento de retração dos tentáculos. E quando a argola estivesse solta, ela reproduziria o movimento de abertura dos mesmos.

Com a estrutura pronta, chegou o momento de abrir os furos na parte do tronco da criatura para a passagem dos tentáculos. Ao todo abri oito buracos por ser

a quantidade inicial de tentáculos que seriam utilizados no figurino, depois, decidi colocar apenas seis que se movessem. Ao abrir os buracos, posicionei todos os tentáculos numerados em seus respectivos buracos, porém, descobri que a sustentação estava extremamente falha. Os tentáculos estavam basicamente murchos e não ficavam na orientação desejada para a realização do movimento de “abraço”.



Fig. 49

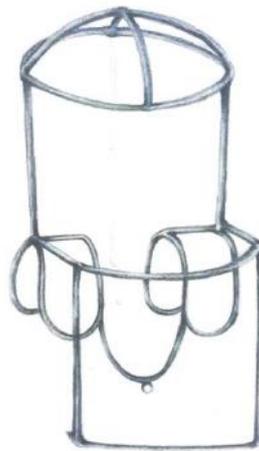


Fig. 50



Fig. 51

Fig. 49: Figurino completo e montado

Fig. 50: Desenho da nova estrutura

Fig. 51: Nova estrutura pronta com placas de policarbonato

Fonte: Acervo pessoal

Depois de pensar bastante, eu e o orientador decidimos que este não era o jeito correto de sustentar os tentáculos por conta da fluidez do tecido que não conseguiria segurar o peso dos tentáculos. Desta forma, decidimos mandar novamente a estrutura redesenhada e adaptada para que os tentáculos fossem acoplados á ela de maneira a ficarem com uma sustentação firme e orientação correta. Inicialmente tivemos a ideia de colocar uma espécie de folha de madeira com um furo para cada tentáculo ser acoplado de maneira segura. Essa placa ficaria a frente do manipulador e daria a sustentação necessária para que o movimento fosse feito sem o tentáculo cair ou murchar.

Depois de mais de duas semanas aguardando a volta da estrutura e adiantando a parte escrita do trabalho, lendo artigos e preparando a apresentação

que faria na Décima Semana de Integração Acadêmica da UFRJ, a estrutura chegou já modificada pelo meu orientador que acoplou no ferro da mesma, placas de policarbonato com as circunferências exatas dos tentáculos para que estes fossem colocados firmes em cada espaço. Foram seis espaços abertos no policarbonato onde posicionei os tentáculos da forma que eu gostaria. Inicialmente eles ainda não estavam na orientação desejada e por isso tive que pensar em uma maneira de segurá-los em uma posição que seguisse o movimento do abraço. Para isso, fixei os tentáculos com um arame grosso na estrutura e eles permaneceram na mesma posição.



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54

Fig. 52 e 53: Montagem dos tentáculos na nova estrutura

Fig. 54: Teste no corpo da estrutura com os tentáculos acoplados

Fonte: Acervo pessoal

Com a sustentação pronta, iniciei a parte plástica da peça de cima do figurino. A colagem de materiais começou com a cabeça do figurino, pois ela não teria interferências depois de pronta. Fiz testes com colagem pela cola de contato, porém a cola quente se revelou melhor em aderência para fixar os elementos na cabeça. Foram pedaços de tule preto em meio á estopas cruas e tingidas de marrom preenchendo toda a cabeça até os ombros da criatura. Após a fixação dos tentáculos ornamentais, também coloquei estopas seguindo os tentáculos para dar textura.



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57

Fig. 55: Colagem das estopas na cabeça do figurino

Fig. 56: Figurino completo com os tentáculos acoplados na estrutura de ferro sem estar sustentado

Fig. 57: Figurino completo sustentado sozinho na UFRJ

Fonte: Acervo pessoal

Nesse ponto, chegou o momento da pré-banca, encontro com os professores responsáveis pela minha avaliação na banca onde eles observam o progresso do projeto. Infelizmente, na hora da montagem do figurino para ser apresentado, ocorreu um problema de passagem dos tentáculos pelos buracos abertos no tecido. Os tentáculos não conseguiam passar pelos buracos sem serem danificados de alguma forma, pois não contraíam o suficiente e com isso, precisei abrir o tecido lateralmente e colocar os tentáculos de maneira confortável nos respectivos buracos. Cortar o tecido em toda a sua largura de início foi uma medida drástica, porém se revelou um ótimo artifício para a montagem do figurino inteiro, onde a partir de um zíper costurado no corte irei abrir o figurino e colocar os tentáculos de forma a não comprometer nem danificar nenhum deles.

Após os conselhos dos orientadores na pré-banca, resolvi por em prática as atividades finais para a produção do figurino e reajustando o cronograma inicial, redistribuí as tarefas para que pudesse terminar e ainda ter uma semana de ensaio do modelo com todo o mecanismo do figurino. Reparei danos fechando todos os buracos abertos antes para abrir outros nos quais os tentáculos se encaixassem

com mais conforto. Costurei nergas no tecido para expandir ainda mais a circunferência da parte superior do figurino já que antes, o tecido estava justo o suficiente para uma parte da estrutura de metal ser evidenciada embaixo do figurino. Depois de costurado o zíper, pude perceber que há males que vem para o bem, pois vestir o figurino ficou muito mais fácil abrindo e fechando o zíper lateral.

Ainda assim, a parte do movimento e mecanismo dos tentáculos não estava bem resolvida, e por isso, pensei em usar uma roldana de varal de roupas, porém, o teste não saiu como esperado. E foi quase desistindo depois de pensar bastante que tivemos- eu e meu orientador- a brilhante ideia de um movimento muito mais simples sem muitos adereços e mecanismos, precisando apenas da mão do manipulador. Para que os tentáculos da parte superior e do meio se mexessem ao mesmo tempo, resolvemos prender um elástico que ligava os dois tentáculos de cima aos de baixo. Assim, quando os tentáculos de baixo se mexessem, o elástico expande e contrai fazendo os de cima se mexerem. É importante lembrar que os movimentos são distintos sendo os de cima movimentados de baixo para cima e os do meio movimentados em todas as direções possíveis.



Fig. 58: Elásticos prendendo os tentáculos para dar movimento aos quatro tentáculos ao mesmo tempo

Fig. 59: Movimento dos tentáculos superiores e médios

Fonte: Acervo pessoal

Figs. 58 e 59

Desta maneira, o figurino teria um maior vocabulário de movimentos além do abraço, o deixando mais interessante e suscetível à investigação do espectador. Além do movimento, as texturas eram muito importantes para a investigação visual e tátil e para isso, comecei a desenvolver esta fase a partir do tingimento de estopas que seguissem as cores do croqui. Enquanto as estopas secavam, fiz um teste de materiais para as texturas que gostaria de usar. Dentre elas, bucha vegetal, linhas emaranhadas, areia e *slime*.



Fig. 60

Fig. 61

Fig. 60: Secagem das estopas tingidas.

Fig. 61: Teste de materiais e texturas.

Fonte: Acervo pessoal

Foi observado pelo orientador que seria interessante anexar dois tentáculos extras na parte de cima do figurino. Tais tentáculos seriam apenas ornamentais assim como os presentes na parte de trás do figurino e não teriam movimento. Desta forma, aproveitei dois deles que estavam já prontos que não iria utilizar e anexei a dois buracos abertos na altura do “pescoço” do figurino. Logo após, produzi outro tentáculo para substituir o que havia estragado no caminho para a pré-banca que ficaria alinhado ao outro tentáculo do meio.

Depois de fixar todos os tentáculos onde eu queria, foi possível abrir os buracos por onde eles passariam. Era importante tê-los posicionados exatamente como eu desejava para que os buracos fossem abertos sem pressionar os tentáculos e dar mais liberdade aos movimentos. Com os buracos abertos, os tentáculos passaram sem travar e o movimento ficou satisfatório. Depois de alguns ajustes na estrutura, o figurino estava pronto para a colagem de materiais. As estopas já haviam secado ao sol e passei duas tardes inteiras revestindo a saia e a parte superior do figurino com o material tingido e cru fazendo uma composição de cores.



Fig. 62

Fig. 63

Fig. 64

Fig. 62: Colagem de estopas de algodão na saia.

Fig. 63: Início do processo de colagem de texturas na parte superior do figurino.

Fig. 64: Trabalho de textura completo

Fonte: Acervo pessoal

Anexei outros elementos conforme a parte superior foi ficando mais parecida com o desenho. A bucha vegetal compôs a textura mais áspera em contraste com o macio da estopa de algodão. As linhas emaranhadas ficaram penduradas dando a noção de desordem e as manchas feitas com tinta spray dialogavam com a textura viscosa que estava procurando nos testes. Decidi colocar pérolas em meio à desordem visual do figurino para que houvesse o elemento da beleza em meio à texturas da criatura grotesca e um tanto quanto repulsiva. Essa foi sem dúvida a fase mais rápida e tranquila para a confecção do figurino onde o instinto foi essencial para a produção de texturas que fossem interessantes de serem exploradas.

Após o último encontro com o professor Gilson, decidimos juntar as partes superior e inferior. Costurar a saia na parte de cima do figurino pareceu o mais correto para que houvesse uma homogeneidade entre as duas partes de maneira a não deixar muito distante as duas texturas. Porém, como era impossível costurar na máquina com a estrutura acoplada ao figurino, decidi costurar tudo a mão e passei um dia inteiro desenvolvendo esse trabalho.



Fig. 65

Fig. 66

Fig. 65: Costura á mão feita na saia.

Fig. 66: Resultado da costura das duas partes do figurino.

Fonte: Arquivo pessoal

Os dois últimos tentáculos foram adicionados logo depois, presos na estrutura interna de ferro com um mecanismo também feito de elástico onde era possível abrir e fechá-lo travando o movimento do tentáculo na posição do abraço para que a manipulação do figurino fosse ainda mais simples. Desta maneira, o figurino iria abraçar de baixo para cima, sendo os dois tentáculos inferiores a se fecharem primeiro seguidos dos dois superiores que abririam e fechariam lentamente.

Depois de decidir como se daria a ação da performance, chegou o momento da semana de ensaios com o figurino e o manipulador. Programei no cronograma uma semana inteira de ensaios com o figurino, pois ainda não tinha nenhuma pessoa disponível para vesti-lo e poderia haver eventuais problemas com a interação manipulador- figurino. Levei em conta que uma semana inteira de ensaios intensos seria o suficiente para que o manipulador se familiarizasse com o figurino e para a ação ficar em perfeito estado para o grande dia.

Hirne, um amigo de minha irmã, foi o candidato que realmente expressou interesse em operar a peça e vestir o figurino no dia da apresentação e por conta disso, foi o escolhido para desempenhar tal tarefa. Como ele nunca teve experiência alguma com teatro (Hirne é aluno do curso de Psicologia da UFRJ), quis deixar os ensaios mais intensos em dois turnos e em cinco dias da semana.

## 5 CONCLUSÃO

Depois de um ano e meio de pesquisa, posso dizer que consegui chegar ao ponto desejado. Ao acender em mim o desejo de produção do figurino teatral por uma nova ótica de desenvolvimento criativo, acreditei que trazer a experimentação como foco deste trabalho seria o melhor modo de descobrir novos horizontes e explorar muito mais as possibilidades oferecidas pelo figurino.

Desta forma, posso dizer que não foi fácil chegar ao resultado final. Descobrir caminhos inexplorados por meu domínio criativo e encontrar uma identidade artística que pudesse pertencer somente á mim foi uma jornada de autoconhecimento que parecia não ter fim. Este trabalho não significou apenas um crescimento pessoal como artista, mas significou a busca por uma interação maior entre os elementos de cena, que a meu ver, sempre foram tratados como distintos e pareciam estar muito distantes em todas as experiências que tive durante os anos de graduação. A busca pela coesão se deu de maneira muito natural na qual eu gostaria de trazer o máximo de entendimento para o figurino como peça tão indispensável da narrativa teatral assim como o ator.

Esse trabalho de conclusão de curso se traduz para mim em tudo o que aprendi durante os cinco anos de graduação e me pareceu correto unir a vivência do teatro de animação ao figurino. Estive em constante contato com essa técnica teatral com teatro de bonecos e manipulação durante quatro anos dentro da instituição e com o desejo de tornar a interação do ator com o figurino ainda maior, além de querer que a criatura fosse ainda mais grotesca, decidi trazer movimento á ela. Desta forma, coloquei em prática conhecimentos que estavam adormecidos acerca do teatro de animação, descobri novos movimentos, novos caminhos de criação, muitos erros, mas também acertos muito bem pensados.

O desenvolvimento da busca por uma coesão em conjunto ao meu desejo pessoal de poder me expressar de maneira única foi extremamente difícil e complicado. Muitas vezes me perguntei por que havia decidido fazer algo tão diferente e de difícil execução, porém a cada erro encontrado no caminho, havia também o desejo de repará-lo e de superar mais obstáculos até chegar ao ponto onde estivesse satisfeita. Descobri habilidades que não sabia que possuía e o mais importante: descobri que gostaria de seguir produzindo obras do mesmo gênero. A temática do grotesco me entusiasmou e acredito que por isso nenhuma parte desse projeto me desapontou. Obviamente, houveram momentos de desmotivação onde

ainda assim depois de mais de cinco tentativas, certa etapa ainda não havia sido solucionada, precisando de mais dedicação e ainda mais paciência para que fosse devidamente acertada (por exemplo, tudo que envolveu os tentáculos precisou ser revisitado até duas semanas antes da entrega do trabalho).

De qualquer maneira, finalizo este trabalho orgulhosa do que fui capaz de produzir, sem acreditar que pude criar algo totalmente novo para mim e com o sentimento de satisfação de completar esta jornada desafiadora. Terminei esta pesquisa tendo certeza que este é só o início de uma longa caminhada acerca da prática teatral e da temática do grotesco, tendo certeza que irei muito mais fundo na investigação de vestíveis- performance que busquem ainda mais a coesão de elementos de cena a partir da técnica de manipulação. Posso dizer que depois desta experiência ao final da graduação, estou ainda mais motivada em seguir no caminho de produção de figurinos-criaturas e em descobrir mais formas diferentes de criação.

## 6 BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1938. 173 p. Disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/artaud-o-teatro-e-seu-duplo.pdf>>.
- BARRERAS DEL RIO, Petras et al. Ana Mendieta: A retrospective. Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art, 1987. 87 p. ISBN 0-915557-61-4. E-book.
- BJÖRK. Björk Digital. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2019. Catálogo da exposição, 18 Jun.-18 ag. 2019, MIS.
- ERIK SCHOLLHAMMER, Prof. Dr. Karl. A crueldade do real. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações e Convergências, São Paulo, 2008.
- FERINO- PAGDEN, Sylvia et al. Arcimboldo. Itália: Skira, 2017.
- FRANKLIN, Oliver. Magnetic dresses and laser-cut feathers:the designer behind Beyoncé and Björk: The Amsterdam-based designer creates clothes that are as innovative as they are beautiful. Wired Magazine, [s. l.], 9 set. 2016. Disponível em: <<https://www.wired.co.uk/article/fashion-designer-iris-van-herpen>>. Acesso em: 6 mar. 2019.
- GOMES FILHO, João. Gestalt do Objeto. 8. ed. São Paulo: Escrituras, 2013. 136 p. E-book.
- GUÐBRANDSDÓTTIR, Kristjana. Exclusive Interview with Björk: "The pain was a journey". Iceland Magazine, Islândia, 10 dez. 2016. Disponível em: <<https://icelandmag.is/article/exclusive-interview-bjork-pain-was-a-journey>>. Acesso em: 4 fev. 2019.
- HESS, Bart. Liquified. [S. l.: s. n.], 2012. Disponível em: <<http://barthess.nl/liquified.html>>. Acesso em: 17 jun. 2019.
- HOPPER, Jessica. The Invisible Woman: A Conversation with Björk. Pitchfork Magazine, [s. l.], 21 jan. 2015. Disponível em: <<https://pitchfork.com/features/interview/9582-the-invisible-woman-a-conversation-with-bjork/>>. Acesso em: 4 fev. 2019.
- KANTOR, Tadeusz. O Teatro da Morte. O Folhetim, [s. l.], p. 2-9, 1988. 38 pág.
- KAYSER, Wolfgang. O Grotesco. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. 166 p.

- KRISTEVA, Julia. Ensaio sobre a Abjeção. Poderes do Horror. [S. l.: s. n.], [1980]. E-book.
- PEDRITIS, Alexis. Björk: Vulnicura review-: A sucker punch of a breakup album. The Guardian, [s. l.], 22 jan. 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2015/jan/22/bjork-vulnicura-review-breakup-album>>. Acesso em: 5 fev. 2019.
- PEIXOTO BÁRBARA, Rodrigo. O Corpo sem Órgãos: Francis Bacon e o Butoh: Propondo uma estética cruel. Arte da Cena, Goiás, ano 2017, v. 3, n. 2, Dezembro 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/48856>>.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. O Império do Grotesco. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2002. 142 p.
- TEATRO Oficina. Roda Viva. São Paulo: Teatro Oficina, 2019. 9 Ag. 2019.
- VULNICURA. Produção: Björk, Arca. Intérprete: Björk. [S. l.]: One Little Indian, 2015.