

Pele é papel e tempo é tinta: reflexões a cerca do *corpolivro* no solo *Como risco em papel*, de Marcela Reichelt

*Skin is paper and ink is time: reflections about
bodybook in the solo “Like a
stroke on paper”, by Marcela Reichelt*

por Anderson Luiz Do Carmo e Stephan Arnulf Baumgartel

RESUMO

O artigo aqui apresentado trata das relações intertextuais estabelecidas no espetáculo *Como risco em papel*, financiado pela 13ª Festival Cultura Inglesa e coreografado e dançado por Marcela Reichelt em 2009, bem como de suas principais inspirações: o filme *O livro de cabeceira*, do cineasta galês Peter Greenaway e o conceito de *corpolivro* estabelecido no filme e adotado como base para a construção de um corpo cênico. A relação entre a construção do corpo que temos/somos, a construção de um corpo para a cena e da transformação da superfície de um papel ao receber tinta são discutidas para problematizar a cena do espetáculo e as relações entre a tela do cinema, o palco ocupado pela dança e o processo de formação de subjetividades.

Palavras-chave *Dança Contemporânea; Intertextualidade; Tatuagem; Marcela Reichelt; Peter Greenaway*

ABSTRACT

The paper presented here deals with intertextual relations established in the show *Como Risco em Papel*, sponsored by the 13 th English Culture Festival and choreographed and danced by Marcela Reichelt in 2009, as well as her main inspirations: the movie *The Pillow Book*, from the filmmaker Peter Greenaway and the concept of *bodybook* established in the movie and adopted as a basis for the construction of a scenic body. The relationship between the construction of the body that we have / are, the building of a body to the scene and the transformation of the surface of a paper receiving ink are discussed to question the scene of the show and the relationship between the cinema screen, the dance stage and the process of formation of subjectivities.

Keywords: Contemporary Dance; Intertextuality; Tatoon; Marcela Reichelt; Peter Greenaway

Pele é papel e tempo é tinta: reflexões a cerca do *corpólivro* no solo *Como risco em papel*, de Marcela Reichelt

Quando Marcela Reichelt começa a dançar na penumbra que domina o início de *Como risco em papel*, não se pode prever para onde seremos levados e que meios nos transportarão. Tampouco pode se tomar como dado – quando pego de surpresa – que o discurso corporal apresentado é fruto de uma inquietação despertada por uma obra cinematográfica: é aos poucos, é na fruição dos elementos justapostos abundantemente em cena que paulatinamente se desenha a relação entre a coreografia e a tela recortada de um dos filmes de Peter Greenaway, entre a movimentação oriunda da desconstrução técnica presente no corpo da dançarina e as transformações operadas nos corpos que recebem a escrita no filme.

O livro de cabeceira, filme dirigido pelo cineasta galês Peter Greenaway, se assistido menos atentamente, pode simplesmente narrar as coincidências entre duas mulheres que têm suas existências separadas por mil anos e cultivam o mesmo hábito: escrever em um diário guardado, respeitando o costume, na parte oca do travesseiro de madeira em que dormem. Ambas têm seus livros de cabeceira e ambas têm suas vidas afetadas pela escrita. No entanto, uma vez que se observa com cuidado, a narrativa cronológica funciona como suporte para comportar as relações estabelecidas e a trama de tensões que pretende construir a idéia que fisga Marcela Reichelt e a instiga a se mover: o *corpólivro*.

Apresentada no filme como fruto do trabalho de uma artista japonesa, a idéia de *corpólivro* é compreendida também como metáfora do que se inscreve no corpo com o transcorrer do tempo. O corpo e o papel recebem (permitindo ou não, por escolha ou sem serem consultados) a ação do tempo e da tinta. Nesse processo, tempo/tinta simultaneamente modificam e resgiram o processo dessa mudança na superfície da pele/papel; o processo de modificação já é seu resultado. O *corpólivro*, tanto quando olhado como conceito ou materialidade artística produzida por Nagico, traz consigo a idéia de diário: onde se registra, onde o *eu* fala, onde a subjetividade se constrói. Sob essa ótica, em seu fazer artístico, Marcela constrói sua subjetividade para a cena: faz de seu corpo um livro a ser lido por quem a assiste; usa sua dança para escrever sobre e em si mesma. Neste estudo, o mais importante é a (auto)construção, a (auto)escrita.

Essas relações criadas inicialmente no filme e posteriormente na dança não deixam de abarcar um contexto mais amplo, ligado ao texto cultural que em nosso corpo é escrito. Nossa subjetividade se dá entre o atrito de nosso desejo, do meio onde estamos e de com quem nos relacionamos: é um livro escrito a várias mãos e nossa autoria sobre nós mesmos, nossa (auto)escrita inclui consentirmos que outro em nós escreva e, mais ainda, em como se elabora o que a contragosto em nossa pele permanece.

Nagico criança é abençoada pela pele a cada aniversário

Quando o filme começa se pode observar uma das mulheres – a que vive na década de noventa do século XX e atende pelo nome de Nagico Yujikino – recebendo uma bênção de seu pai escrita em seu rosto com tinta vermelha. Assim, sua imagem é “aprovada por Deus”. Esse mesmo pai se torna amante de um editor para ver seus livros publicados, casa a filha com o protegido deste editor e acaba por tirar a vida, colocando, assim, ponto final na chantagem bem como na tradição de aprovar a imagem da filha a cada aniversário.

Seja no marido que pretende submetê-la e acaba abandonado, seja nos amantes que conquista e rapidamente descarta, Nagico não recebe mais junto da tinta em sua pele a caligrafia eloqüente e abençoada que espera. Sua busca torna-se cada vez mais frustrante e seu prazer nunca é completo (pois nunca se é tão bom calígrafo quando amante, nem tão bom amante quanto calígrafo), até aparecer Jerome. Mostrando sua caligrafia e ouvindo-a chamada de “rabiscos ocidentais”, oferece a própria pele para que Nagico escreva nela e pela primeira vez a possibilidade de inverter a relação de quem escreve e quem recebe a escrita, de quem modifica e de quem é modificado e principalmente de quem aprova a imagem (abençoa) e quem tem a imagem aprovada (abençoado), se apresenta – e o corpo feminino, até então receptor, passa a atuar como agente modificador de outro corpo: o maculino. Na ausência de “aprovação” e conseqüentemente do gozo através da escrita recebida em si, Nagico – objeto-corpo-livro – é provocada a ser sujeito da escrita e encontra novo lugar para seu gozo com a escrita: sujeito-calígrafo, aquele que aprova e modifica.

Complexificando mais o jogo entre “abençoado” e “receptor da bênção”, Jerome se relaciona com homens e é amante do mesmo editor que anos atrás se tornara amante do pai de Nagico. Ela, para ver sua obra publicada, consente com o romance e inicia a escrita dos treze *corposlivros*. Sempre corpos masculinos são enviados ao editor. O que se estabelece, então, é um jogo de troca de posições culturalmente pré-concebidas: o homem Jerome desempenha função “feminina” ao oferecer seu corpo à escrita, e a mulher Nagico desempenha função “masculina” e patriarcal ao escrever (ação aqui compreendida como ação-ritual que aprova/abençoa a imagem) no corpo de outro, sempre masculino e sempre salientando em sua escrita o que já está nele configurado: os livros são *a agenda, o idiota, o inocente, o onipotente, o exibicionista, o amante, a juventude, o sedutor, os segredos, o silêncio, o traído, os falsos inícios e o morto*.

Na tentativa de recuperar Nagico, que rejeita com crescente força a relação e o desejo de Jerome pelo editor, o tradutor também tira a vida sem saber que engravidara a nova calígrafa. Jerome foi o primeiro a ser feito de papel e enviado para o editor que recebe os outros doze *corposlivros*, sendo o último o que o convence a tirar a vida, bem como a devolver a Nagico o livro (aqui sem metáforas, literalmente um livro) feito da pele arrancada por ele do cadáver já sepultado do amante.

Pele é papel e tempo é tinta: reflexões a cerca do *corpolivro* no solo *Como risco em papel*, de Marcela Reichelt

Pouco a pouco a idéia de *corpolivro* se firma como um duplo: ao mesmo tempo em que é objeto, dado físico produzido por Nagico como arte, também é identificada como metáfora da ação de um indivíduo sobre o outro, bem como metáfora das “marcas” deixadas pela história, pelo tempo no corpo deste indivíduo. Logo de início é dispositivo patriarcal que registra a ação do masculino (pai, amante, calígrafo) sobre o feminino (filha, amada, “papel”). Quando finalmente a relação de quem age e quem recebe a ação é alterada, as noções de poder, influência e construção se transformam e além da “vingança” produzem metáforas sobre o indivíduo, sobre transformações e sobre as escolhas.

Ponto importante é a relação estabelecida entre estas experiências feitas por Nagico e um dos procedimentos específicos do *bodyart*: a tatuagem – presente também no corpo de Marcela Reichelt – funciona como metáfora mas é transformação física definitiva: é uma tipo de marca que literalmente faz do corpo um livro a ser lido. Assim, se entrelaçam dados estéticos do filme produzido por Greenaway, dados biográficos experienciados por Marcela e dados técnicos inerentes a dança (des) construída em cena.

A inscrição realizada na pele que se torna tormento e peso a quem a carrega, remete ao *Na colonia penal*, conto de Franz Kafka onde a tatuagem também aparece e também assume caráter de processo e produto das escolhas realizadas por um indivíduo (e seu corpo) no transcorrer do tempo e mais ainda da ação – autoritária – do outro sobre o corpo de determinado indivíduo:

Quando o homem está deitado na cama e esta começa a vibrar, o rastelo baixa até o corpo. Ele posiciona automaticamente de tal forma que toca o corpo apenas com as pontas; quando o contato se realiza, este cabo de aço fica imediatamente rígido como uma barra. E aí começa a função. O não-iniciado não nota por fora nenhuma diferença nas punições. O rastelo parece trabalhar de maneira uniforme. Vibrando ele finca suas pontas no corpo, que além disso vibra por causa da cama. [...] Cada agulha comprida tem ao seu lado uma curta. A comprida é a que escreve, a curta esguicha água para lavar o sangue e manter a escrita sempre clara [...] Lá no desenhador ficam as engrenagens que comandam o movimento do rastelo; elas estão dispostas segundo o desenho que acompanha o teor da sentença [...] Naturalmente não pode ser uma escrita simples, ela não deve matar de imediato, mas em média só num espaço de tempo de doze horas; o ponto de inflexão é calculado para a sexta hora (KAFKA, 1996. p.17).

O conto fala de um procedimento adotado em uma colônia penal que simultaneamente sentencia e executa quem detém determinada culpa: uma grande máquina imobiliza e tatua na pele do condenado sua sentença até matá-lo pela dor, perda de sangue e laceração da pele. A inscrição aqui é resultado da culpa que se “deve” carregar: se carrega na pele a culpa que um terceiro julga que determinado indivíduo tenha. Ela é transformada em concretude na pele e sua feitura mata. Assim, a culpa que se carrega mata.

Pele é papel e tempo é tinta: reflexões a cerca do *corpolivro* no solo *Como risco em papel*, de Marcela Reichelt

O que aparece colocado de outra maneira e instiga a refletir sobre *O livro de cabeça* e sobre *Como risco em papel* é o caráter de sentença, de “ao que se está fadado”: o condenado do conto recebe sua sentença tatuada longa e dolorosamente em sua pele e a mesma máquina que lhe sentencia lhe executa; em verdade sua sentença já é sua própria execução. Sua “culpa” o mata. E quanto a Nagico e a Marcela? O pai do filme confere à filha – junto de sua escrita em sua face – uma bênção, uma habilitação. Ele aprova sua existência. Esse ato de “reconhecimento”, no entanto, se torna prisão, uma expectativa (de estar apta) não preenchida em sua vida até ela conseguir iniciar sua própria escrita e, conseqüentemente, abençoar, habilitar e reconhecer.

A personagem do filme faz de sua busca (caligrafia e gozo) seu veículo de vingança e de construção de sua subjetividade: seu gozo se torna a própria vingança. Marcela, por sua vez, utiliza e desconstrói dois dos elementos fortes de sua subjetividade – tatuagens e o rigor técnico, ambos no corpo inscritos – como meios de evidenciar a (auto)construção de um indivíduo e seu corpo: a construção de seu corpo cênico é o próprio dispositivo que chama atenção para a dimensão processual e para a construção de uma corporeidade.

Diferente do que ocorre no conto de Kafka, Nagico e Marcela não têm seus corpos assaltados pela escrita de outro: elas permitem a escrita e elas mesmas escrevem em si. As histórias que suas peles passam a comportar não as matam – como a culpa do condenado que se rebela contra seu superior no conto de Kafka – pois delas sempre é no mínimo a co-autoria.

Corpo é papel e tempo é tinta... Logo?

Retomada a narrativa e a trama conceitual que sustenta o filme, pode-se pensar onde começa a intertextualidade e mais ainda como a dança entra nisso tudo.

Marcela é coreografada por Jussara Miranda na Muóvere Cia. de Dança de 1998 a 2003 e então passa a integrar o elenco do Grupo Cena 11 Cia. de Dança até 2009. Dois longos períodos de tempo onde há a ação direta de inscrição de determinado discurso em seu corpo cênico por parte de terceiros. Em ambos os momentos há um longo período onde seu corpo consente em ser receptor da inscrição – tanto técnica quanto conceitual e estética – que seus coreógrafos (sublinha-se nesta relação a presença tanto feminina quanto masculina) optam por promover.

O que se passa quando finalmente este corpo há tempos docilizado pela ação e “escrita” de terceiros decide falar de si mesmo? Ocorre primeiro de tudo uma ação (de decisão) sobre si mesmo: fazer uso de dados biográficos para a cena e compreender como elementos constituintes desta dança os elementos de *body art* adicionados ao corpo da dançarina antes mesmo da concepção do espetáculo. As tatuagens de Marcela são usadas como parte da coreografia e estabelecem em seu

Pele é papel e tempo é tinta: reflexões a cerca do *corpolivro* no solo *Como risco em papel*, de Marcela Reichelt

corpo a dimensão do registro (sobre si), de sua própria construção e aprovação de imagem. Marcela é sujeito de sua ação e se permite tornar objeto de sua própria ação. Refletindo ao que concerne especificamente a tatuagem, e mais especificamente ao que ela efetivamente é:

[...] um desenho, uma pintura. O que a diferencia dessas duas formas de representação, que em menor ou maior quantidade já foram executadas e/ou vistas por todos nós, é o suporte em que ela é executada e a técnica utilizada para sua aplicação. Sabemos que todas as atividades artísticas, assim como os sonhos, deixam transparecer elementos que se encontram no inconsciente. A propriedade de deixar visível, de tornar material e, mais do que isso, de tornar parte do próprio corpo físico uma atribuição mental, reforça o caráter onírico inerente a tatuagem [...] (PIRES, 2005. p. 76).

A tatuagem representa um registro “de” e “em” si e maximiza uma dimensão artesanal da produção de textos presente já nos povos primitivos – e abundante na relação entre o calígrafo oriental e sua escrita –, e seja no filme de Greenaway, na coreografia de Marcela Reichelt, ou mesmo *Na colônia penal* de Kafka, aponta as novas relações estabelecidas entre os indivíduos, suas subjetividades, seus discursos e os meios – tecnológicos – utilizados pra levá-los a cabo:

O ato de utilizar o corpo como suporte para a linguagem escrita [...] nos mostra o que o computador causou no processo corporal da escrita, ao romper com a conexão da imaginação e da inteligência com a cabeça e o ombro e o braço e a mão e a caneta e o papel [...]. A tatuagem hoje, mais do que uma marca estética ou um amuleto protetor, representa um prolongamento da mente. O indivíduo que a adquire transfere para ela a memória de um fato ou de uma situação. A lembrança, que antes habitava na memória ou em determinados objetos externos ao corpo, agora é inscrustrada na pele (PIRES, 2005. p. 89).

Se à primeira vista a exposição de dados oriundos da vida do próprio performer em cena possa parecer pretensiosa, quando se lança um olhar mais atento, são identificados – em vez de narcisismo e egocentrismo – a exposição da própria figura e o uso da própria história como agenciadores de “curto-circuitos” na percepção de quem assiste: o conteúdo impalpável presente na metáfora de *corpolivro* é empírico, ocorre com todos, tanto a dançarina que se desnuda para evidenciar isso em cena, quanto nos que assistem e – sim – encontram marcas em si da ação do outro, do tempo e das próprias decisões. Assistindo Marcela Reichelt evidenciar em si a sua história, nos tornamos quase *voyeurs* gozando/atormentando-se com o gozo/tormento de quem espiamos:

*Talvez a ambiência criada, e essa postura da intérprete, que parece ignorar a presença do público, emprestem aos momentos iniciais de *Como risco em papel* características de voyeurismo e um caráter sensual, que se repete em várias cenas. Pelas frestas, enxergamos trechos da escrita corporal de Marcela, e abrem-se imediatamente muitas janelas de leitura.*

Pele é papel e tempo é tinta: reflexões a cerca do *corpolivro* no solo *Como risco em papel*, de Marcela Reichelt

Como um trailer de filme e as orelhas das publicações, a artista apresenta-se em flashes, construindo uma sucessão de imagens marcantes, que transbordam força poética com uma sutileza desconcertante (GALDINO, 2010).

Além da nudez colocada em cena, o arsenal técnico no corpo inscrito usado de modo a sistemática e intencionalmente evidenciar o tormento pela espera da morte e pela espera do prazer (iminência do desejo que se realiza ou não) comprova a opção por abandonar o campo seguro da execução de passos – habitualmente atribuída à dança – e a decisão de adotar uma ação dentro do campo que territorializa o corpo em um estado de crise: os dois grandes fetiches pela humanidade erigidos historicamente, a morte e o desejo, encontram no século XX um panorama diferente do teocêntrico de outrora. Como propõe Greiner (2010), a morte de Deus por Nietzsche “oficializada”, nega ao homem o papel de sujeito pleno e central no mundo. Não há, portanto, horizonte religioso que medie e justifique essas duas pulsões. Só resta o corpo; nele o espírito se perde e ao sujeito cabe vagar sem plenitude e cheio de desejo num cenário que não lhe garante satisfação e pode lhe tomar a vida. Só lhe resta viver e administrar sua incerteza, seu corpo em dúvida: em crise.

Este território de investigação é terreno fértil para a construção da subjetividade de Marcela Reichelt enquanto performer: agora uma pergunta é lançada – mais especificamente uma relação: a de fazer de seu corpo um livro a ser lido – e a resposta pouco a pouco traz à tona, traz à pele a história escrita no corpo e na memória. Como uma tatuagem.

Dos territórios, das desfuncionalizações e das entranhas postas na superfície

Antes de qualquer espécie de mestiçagem entre linguagens, *Como risco em papel* é uma obra de dança. As cisões, os contrapontos e as subversões são abrangentes e relativas ao cinema e as artes visuais, mas sempre seu terreno é da dança, mais especificamente ainda da dança contemporânea. Essa peculiaridade coloca *Como risco em papel* não como espetáculo que desenvolve técnica nova, mas espetáculo que usa a técnica de uma nova maneira. Historicamente a dança contemporânea quebra barreiras e deixa-se contaminar pelo teatro e pela performance:

[...] não se restringe a um único modo de composição no corpo e na cena. Tampouco carrega a missão unívoca de negar uma técnica ou movimento artístico qualquer. Se ocupa em perguntar, conhecer e escolher. Tal liberdade criativa permite desde a apropriação da poética etérea da dança clássica, à qualidade expressionista da dança moderna, à variedade das danças populares, de salão e de rua, até o uso de gestos

Pele é papel e tempo é tinta: reflexões a cerca do *corpólvro* no solo *Como risco em papel*, de Marcela Reichelt

cotidianos e a própria recusa do movimento enunciada pela dança pós-moderna americana nos anos 60 (XAVIER, 2011. p. 1).

Segundo essa ótica, toda a técnica clássica inscrita no corpo de Marcela Reichelt desde os cinco anos de idade, o jazz aprendido na adolescência e finalmente as investigações contemporâneas realizadas com a *Muovere* e com o *Cena 11* estão na cena, mas a maneira com que esses dados são apresentados é que importa: “o quê se faz” importa menos do que “como se faz”. A dançarina caminha, em seu espetáculo, por momentos de extrema virtuosidade corporal ligada à sua flexibilidade e alongamento até paradas onde simplesmente permite-se ser olhada com os movimentos da respiração aparecendo, chegando à simples manipulação de papel dobrado; sua poética reside na trama que estabelece, sempre fazendo de sua ação uma nova caligrafia a ser lida.

As relações criadas em cena – principalmente pela justaposição de elementos de diferentes ordens como vídeo, papel, tinta e corpo – produzem atritos na percepção uma vez que possibilitam a visualização de imagens que a priori não possuem relação entre si. O que se constitui, primeiramente no âmbito visual, é uma ligação com a tela recortada e com informações que correm paralelas proposta por Greenaway no filme.

Da mesma maneira que no filme, a cena que Marcela Reichelt compõe traz ao olhar a necessidade de se espalhar nas informações que correm paralelas, tratando do mesmo assunto por diferentes vias e propondo desafios à percepção. No que diz respeito aos corpos – principais mídias/suportes da dança – o único corpo presente em cena é o de Marcela; as performances masculinas (ao todo três diferentes feitas pelos performers Marcos Klann, Anderson Luiz do Carmo e Graco Alves e usadas ao longo da turnê do espetáculo) sempre são em vídeo, sempre apresentam o corpo masculino virtual em trajes cotidianos e em meio ao tráfego de uma avenida movimentada; o corpo se desloca traçando uma linha pelo espaço urbano e fazendo de sua passagem pela cidade mais que uma caminhada, mas um risco de movimento não cotidiano pela superfície urbana. Aqui, os corpos apresentados virtualmente, protegidos e em sua performance transformando o traço da cidade estão de todo modo preservados; ainda que estes corpos se movam de modo visivelmente diferente dos transeuntes, eles afetam, eles escrevem e suas performances blindam seu corpo à escrita alheia, ninguém neles quer se envolver. Com estes corpos não obedientes a normativa não se quer estabelecer relação. Os que procuram em outra superfície deixar marcas e se hermetizam permanecem como iniciaram: sua superfície não se altera e permanece branca como uma página ainda não tocada de um diário.

A exibição desta performance sempre se dá em seguida a realização de um longo traço preto feito no corpo branco e flexível da dançarina que – literalmente nua – se torce e espicha para poder percorrer o caminho mais desconfortável e poder traçar continuamente em si o risco. Fundindo-se com os riscos permanente em forma de tatuagem no corpo de Marcela Reichelt e sendo seguido do vídeo de um performer

Pele é papel e tempo é tinta: reflexões a cerca do *corpolivro* no solo *Como risco em papel*, de Marcela Reichelt

masculino (circundando o espaço onde o espetáculo ocorre), o traço temporário faz – evidentemente – referência ao filme mas fala também da performer que o executa: o que fez esse corpo estar assim? Quais as técnicas que o moldam, quais experiências o construíram, quem o desejou e que lutos carrega? Em que ponto de sua trajetória ele está? O que mais será escrito nele? O que se lê neste livro?

O outro corpo feminino que aparece em cena é da performer joinvillense Priscila dos Anjos. Também este corpo feminino se mostra nu; quando gravou sua performance Priscila tinha corpo bastante gordo e lentamente abria a boca para permitir que um chumaço de algodão pudesse sair. Justaposto a isto, no palco era totalmente desdobrada uma folha de papel até que ela ocupasse quase toda a extensão do espaço cênico; assim que acabava-se de desdobrá-lo, iniciava-se a dobrá-lo novamente até sua menor grandeza. O tamanho e a gramatura do papel ditavam os movimentos e as velocidades necessárias à adotar para cumprir sua tarefa: não produzir outras marcas além das já deixadas previamente. Fica perfeitamente claro que se tentar impor sua decisão em vez de lidar com a materialidade da tarefa o objetivo plástico de retidão e precisão será impedido. O vídeo de Priscila dos Anjos e a ação de Marcela Reichelt acabam simultaneamente e as últimas imagens de cada um são o algodão (vindo literalmente de dentro da performer nua) pegando fogo e o papel dobrado (depois de ter se movido e deslocado pelo espaço tendo como suporte a ação da dançarina) iluminado de vermelho.

Se escreve com o corpo no próprio corpo e um duplo se constitui: cada ação é ao mesmo tempo ação concreta com o corpo e exposição de uma ação sobre este corpo, e na relação das duas, uma reflexão sobre o status do corpo na dança contemporânea ou – mediado simbolicamente – na cultura contemporânea nos confronta constantemente com questões de cunho (questionador do) hierárquico: o que está dançando e o que está sendo conduzido? Marcela dança e faz o papel se mover ou esse papel dita suas possibilidades de movimento? Quem age sobre quem? Quem escreve/inscreve em quem? Permitimos que nos moldem ou nos moldamos? Permitimos que escrevam em nosso (corpo)livro ou quando percebemos temos mais uma página concluída? De quem é a autoria de nossa trajetória/história?

Pele é papel e tempo é tinta: reflexões a cerca do *corpolivro* no solo *Como risco em papel*, de Marcela Reichelt

Referências bibliográficas

- > GALDINO, Christiane. Marcela Reichelt e as escritas do corpo. **Conectivos Críticos II**, 2010. Disponível em <http://idanca.net/lang/pt-br/2010/07/08/conectivos-criticos-ii/15648> acessado em 21 de outubro de 2011.
- > GREINER, Christine. **O corpo em crise**. São Paulo: Annablume, 2010.
- > KAFKA, Franz. **Na colônia penal**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- > PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte**. São Paulo: Editora SENAC, 2005.
- > XAVIER, Jussara Janning. O que é dança contemporânea? **O teatro transcende**, Blumenal, Vol. 16, nº 1, p. 35 à 48, 2011. Disponível em <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/viewFile/2500/1633> acessado 21 de outubro de 2011.

Filmografia

- > GREENAWAY, Peter, **The Pillow Book**. 1996.

Anderson Luiz do Carmo, acadêmico do Curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro do Centro-UDESC, bolsista de iniciação científica PROBIC/UDESC
ander_lc5@hotmail.com

Stephan Arnulf Baumgartel, orientador, professor do Departamento de Artes Cênicas do CEART-UDESC
stepha008@yahoo.com.br