Anda
associação nacional de pesquisadores em dança

COLEÇÃO QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR?
TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO

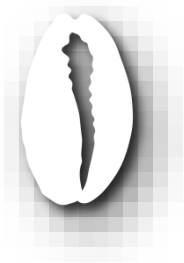
9

CARNES VIVAS
DANÇA, CORPO E POLÍTICA

ORGS.
BÁRBARA CONCEIÇÃO SANTOS DA SILVA
MARIA HELENA FRANCO DE ARAUJO BASTOS
LÍGIA LOSADA TOURINHO
LUCAS VALENTIM ROCHA

EDITORA
Anda
associação nacional de pesquisadores em dança

CARNES VIVAS
DANÇA, CORPO E POLÍTICA



BÁRBARA SANTOS

HELENA BASTOS

LÍGIA LOSADA TOURINHO

LUCAS VALENTIM ROCHA

APOIO FINANCEIRO

CAPES Anda associação nacional de pesquisadores em dança

ANDA Editora.
1.ª Edição - Copyright© 2020 dos organizadores.
Direitos desta Edição Reservados à ANDA Editora.

S237c Santos, Bárbara

Carnes vivas : dança, corpo e política / Bárbara Santos; Helena Bastos, Lígia Losada Tourinho; Lucas Valentim Rocha, organizadores. – Salvador : ANDA, 2020. – 943 : il. – (Coleção Quais danças estarão porvir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 9).
ISBN 978 65 87431 04 8
ISBN Coleção 978 658 743 112 3
1 Dança 2 Politica 3 Corpo I Título II Série III Bastos, Helena IV Tourinho, Lígia Losada V Rocha, Lucas Valentim
CDD 371

Patrícia de Borba Pereira – Bibliotecária - CRB10/1487

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nº 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010.

EDITORA
Anda
associação nacional de pesquisadores em dança

ANDA Editora
Av. Adhemar de Barros s/n
Ondina – Salvador, Bahia.
CEP 40170-110

BÁRBARA SANTOS
HELENA BASTOS
LÍGIA LOSADA TOURINHO
LUCAS VALENTIM ROCHA

CARNES VIVAS: DANÇA, CORPO E POLÍTICA

ANDA EDITORA, 2020

ANDA | Associação Nacional de Pesquisadores em Dança

DIRETORIA

Prof.ª Dr.ª Lígia Losada Tourinho (UFRJ)
Prof. Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)
Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)
Prof. Me. Vanilto Alves de Freitas (UFU)

CONSELHO DELIBERATIVO CIENTÍFICO E FISCAL

Prof.ª Dr.ª Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)
Prof.ª Dr.ª Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)
Prof. Dr. Marcilio de Souza Vieira (UFRN)
Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)
Prof.ª Dr.ª Marina Fernanda Elias Volpe (UFRJ)

FICHA TÉCNICA – ANDA EDITORA

EDITORIAL
Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)
Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)
Me. Vanilto Alves de Freitas (UFU)

COMITÊ EDITORIAL
Dr.ª Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)
Dr.ª Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)
Dr. Marcílio de Souza Vieira (UFRN)
Dr.ª Marina Fernanda Elias Volpe (UFRJ)

PRODUÇÃO EDITORIAL
Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)
Dr.ª Lígia Losada Tourinho (UFRJ)

REVISÃO
Os autores

CAPA, DIAGRAMAÇÃO E PROJETO GRÁFICO
William Gomes

CORREALIZAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA (PPGDANCA)
Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da UFBA (PRODAN)
Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ (PPGDan)
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPEL (PPGAVI)
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN (PPGArC)

CONSELHO CIENTÍFICO

Prof.ª Dr.ª Amanda da Silva Pinto (UEA)
Prof.ª Dr.ª Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)
Prof. Dr. Amílcar Martins (Universidade Aberta de Lisboa – Portugal)
Prof.ª Dr.ª Ana Macara (INET – md/pólo FMH, ULisboa – Portugal)
Prof.ª Dr.ª Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)
Prof.ª Dr.ª Elisabete Monteiro (INET – md/pólo FMH, ULisboa – Portugal)
Prof.ª Dr.ª Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)
Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)
Prof.ª Dr.ª Helena Bastos (USP)
Prof. Dr. Marcilio de Souza Vieira (UFRN)
Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)
Prof.ª Dr.ª Marina Fernanda Elias Volpe (UFRJ)
Prof.ª Dr.ª Neila Baldi (UFSM)
Prof.ª Dr.ª Pegge Vissicaro (Northern Arizona University – EUA)
Prof. Dr. Rafael Guarato (UFG)
Prof. Dr. Sebastian G-Lozano (Universidade Católica San Antonio de Murcia – España)
Prof. Dr. Sergio Ferreira do Amaral (UNICAMP)
Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)

Esta obra foi aprovada pelo conselho científico e comitê editorial.

BÁRBARA CONCEIÇÃO SANTOS DA SILVA (BÁRBARA SANTOS)
Artista-docente e pesquisadora é professora do Departamento de Artes Cênicas da UFPB e doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC/ UNIRIO.
E-mail: barbaracss4.9@gmail.com
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-2081-6539

MARIA HELENA FRANCO DE ARAUJO BASTOS (HELENA BASTOS)
Diretora do Grupo Musicanoar, fundado em 1992. Bailarina e coreógrafa. Professora na graduação e pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas/CAC da ECA/USP. Líder do Grupo de Pesquisa LADCOR.
E-mail: helenahelbastos@gmail.com
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-4025-1168

LÍGIA LOSADA TOURINHO (LÍGIA TOURINHO) é Artista do movimento e coreógrafa. Professora Associada do Departamento de Arte Corporal e Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo (CNPQ/UFRJ). Doutora e Mestre em Artes (UNICAMP).
E-mail: ligiatourinho@eefd.ufrj.br
ORCID: http://orcid.org/0000-0001-6098-2593

LUCAS VALENTIM ROCHA Artista e Professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/UFBA (2016-2019). Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA (2012-2013). Licenciado em Dança/UFBA (2017-2011). Líder do Grupo de Pesquisa PORRA.
E-mail: lucas.valentim0@gmail.com
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-1513-9182

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança – ANDA que, após 12 anos vem se colocando como aglutinadora e mediadora na produção de conhecimento em Dança em nível nacional. Soma-se ainda o apoio que vem dando a este “Comitê Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança”. Reconhecemos também pela oportunidade da materialização da ideia e concretização desta publicação, uma vez que, sem o suporte e financiamento da ANDA e da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), este *e-book* não viria a público e nem seria possível. Obrigada e obrigado a todes àqueles e àquelas que contribuíram com a construção deste E-book.

Gratidão à Profa. Dra. Ileana Diéguez Caballero, da Universidad Autônoma Metropolitana, UAM, Campus Cuajimalpa, Ciudad de México pela conferência dentro deste Comitê intitulada **“Cuerpos liminales de la búsqueda”.**

Enquanto coordenadores deste comitê, registramos aqui gratidão profunda aos colegas pesquisadores que vivenciaram conosco este Congresso, nesta primeira parte, no formato remoto. Neste e-book expõe-se como nossas discussões promoveram deslocamentos criados a partir da fricção de distintas ações com propósitos em dança.

Vivemos muitas complexidades a um só tempo que com a COVID-19 nos implica de modo distinto e muito sofrido. Nossa solidariedade às famílias que perderam amigues, familiares, colegas, amores nesta Crise Mundial da Saúde.

Gratidão Adilson Saturno Diniz, Adriana Gomes do Nascimento, Ana Clara Santos Oliveira, Ana Fernanda Pinto, Arnaldo Leite de Alvarenga, Christian Moraes de Oliveira Rego, Clara Gouvea do Prado, Fabiana Brito, Fernanda Bezerra, Luana Caldas Dias, Lúcia Alfred de Mattos, Luciana Vale Canavez, Maíra Spanghero, Marta Palenque, Natalia Pinto da Rocha Ribeiro, Paulo Felipe Barbosa Silva, Sergio Pereira Andrade, Victor Bastos, Zélia Priscila Nogueira Rodrigues dos Santos.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 15

AGLUTINAÇÃO 1 38

O QUE A PERFORMANCE ME ENSINA ■ Bárbara Conceição Santos da Silva (Bárbara Santos) 39

DANÇANDO DRUMMOND: RELAÇÃO DE GÊNERO NA OBRA CORPO ■ Simone Claudia Picanço Batista 53

OBSCURICENIDADES: INVESTIGANDO AS POSSÍVEIS RELAÇÕES ENTRE O JOGO E A DANÇA A PARTIR DE UM PROCESSO COLABORATIVO DE CRIAÇÃO ■ Kamilla Mesquita Oliveira, Angélica Maria Alves e Jeyssi Luiza Nascimento Santos 69

A DESOBEDIÊNCIA VISÍVEL DE UM CORPO SEM GLÓRIA: A NUDEZ COMO METÁFORA DO SUL DO CORPO NA POÉTICA DA CIA DOS PÉS ■ Reginaldo dos Santos Oliveira 84

EXPLODINDO NARRATIVAS EM UM CORPO FEMINISTA ■ Marcela Gomes Aragão e Daniela Bemfica Guimarães 99

MOVIMENTOS SOCIAIS E CONTEXTOS ARTÍSTICOS NA LIA RODRIGUES COMPANHIA DE DANÇAS: QUEM LUTA E COMO? ■ Flavia Pinheiro Meireles 115

POLÍTICAS CULTURAIS PARA A DANÇA NA BAHIA: TERRITÓRIO CONQUISTADO É ESPAÇO GARANTIDO? ■ Jacson do Espírito Santo 130

NOIX COLETIVO: COLABORAÇÃO EM DANÇA EM TEMPOS DE PANDEMIA NA CIDADE DE SALVADOR/BAHIA ■ Ágatha Simas Souza 147

AGLUTINAÇÃO 2 161

INVESTIGAÇÃO PARA PROBLEMATIZAR FIGURINOS: PISTAS A PARTIR DOS CONCEITOS DE PERFORMATIVIDADE E DRAMATURGIAS ■ Nailton Ronei Gomes Lima e Rita Ferreira de Aquino 162

VAGALUMEAR: A UNIVERSALIDADE DE UMA ESTÉTICA AMAZÔNIDA NO PROCESSO DE (TRANS)CRIAÇÃO EM DANÇA IMANENTE ■ Ercy Araújo de Souza 178

A LINGUAGEM DO TESTEMUNHO: MOVIMENTO AUTÊNTICO E SUA APLICAÇÃO EM PRÁTICAS DE IMPROVISAÇÃO COM MOVIMENTO ■ Conrado Vito Rodrigues Falbo 191

EM FÚRIA NA MARÉ: UM MERGULHO NAS LEITURAS QUE ATIVARAM A CRIAÇÃO DA OBRA DE LIA RODRIGUES ■ Adriana Pavlova 206

PERFORMANCE SITUADA, BRANQUITUDE E QUESTÕES DECOLONIAIS NO RIO DE JANEIRO ■ Silvia Chalub 221

KETTLY NOËL: PENSAMENTO ARTÍSTICO QUE DESARTICULA A NECROESTÉTICA ■ Adriana Perrella Matos (Adriana Banana) e Maria Helena Franco de Araujo Bastos (Helena Bastos) 239

COREOGRAFIAS COLETIVAS PARA GRUPOS INEXISTENTES ■ Vanilto Alves de Freitas (Vanilto Lakka) 253

A DANÇA TRIBAL FUSION NA REGIÃO NORDESTE DO BRASIL: ENTENDIMENTOS NAS RELAÇÕES ENTRE MOVERES DA DANÇAS ÉTNICAS ■ Caíque Silva Melo e Márcia Virgínia Mignac da Silva 268

LINHA DURA E AS DERIVAS FASCISTAS: ESTRATÉGIAS CONTRA-COREOGRÁFICAS ■ Deisilaine Gonçalves de Souza e Felipe Kremer Ribeiro 283

CORPO DE QUE-M? A DANÇA COMO AÇÃO POLÍTICA EM SUAS RELAÇÕES MULTIESPÉCIES ■ Iara Costa de Melo e Adriana Bittencourt Machado 297

NUDEZ MIMETIZADA E DISCURSOS RAIVOSOS NAS REDES DIGITAIS ■ Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque 312

DRAMATURGIA EXPANDIDA E CONEXÕES COM A DANÇA: arroboBOI ■ José Arnaldo Pereira, Marlini Dorneles de Lima, Sílvia Patrícia Nunes Pardinho 326

COMO DANÇAR HOJE? FRAGILIDADE COMO POTÊNCIA DE CRIAÇÃO ■ Ireno Gomes da Silva Júnior e Adriana Bittencourt Machado 341

ATOS DE CRIAÇÃO DE ELEONORA FABIÃO, HÉLIO OITICICA, FRANCISCO RIDER, YARA COSTA E FRANCIS BAIARDI ■ Meireane Rodrigues Ribeiro de Carvalho e Daniela Gatti 356

QUE DANÇA PODE RESISTIR, TRANSFORMANDO O CORPO BANIDO DA FLORESTA EM CORPO EXISTENTE E ATIVISTA? ■ Yara dos Santos Costa Passos 371

DE CÓRDOBA A SALVADOR: ARTIVISMOS NA RUA COMO CORPO-POLÍTICA ■ Veronica Daniela Navarro e Laura Alazraki 389

MOVIMENTOS INSURGENTES: PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA COM MULHERES ASSISTIDAS EM UM CENTRO DE ATENÇÃO PSICOSSOCIAL ■ Ana Edwiges Silva Bento e Márcia Virgínia Mignac da Silva 402

AGLUTINAÇÃO 3 416

PROXIMIDADE AFETIVA NAS PRÁTICAS COLETIVAS DE IMPROVISAÇÃO NA DANÇA ■ Lisette Schwerter Vera 417

SUGIRO CHAMAR DE MANIFESTO: MODOS *TRANSINDISCIPLINARES* DE COCRIAÇÃO EM DANÇA EM 2020 ■ Aline Soares de Lucena 433

LAB CORPO PALAVRA: MICROPOLÍTICA ATIVA NAS ATIVIDADES REMOTAS ■ Aline de Oliveira Bernardi e Ligia Losada Tourinho 449

TRANSFIGURAÇÕES: UMA PERFORMANCE DO CORPO-AMBIENTE ■ Gisela Reis Biancalana 467

DE ELEMENTARIDADES À COREOTOPOLOGIA: UMA VISÃO DA COREOLOGIA EM JOANA LOPES ■ Andreia Ferreira Yonashiro e Lígia Losada Tourinho 480

PERCEPÇÕES SOMÁTICAS E A PREPARAÇÃO CORPORAL CÊNICA: EMPECILHOS PARA CENA E MOTES DE CUIDADO DE SI E DE CRIAÇÃO ■ Caroline Lopes Ozório e Lígia Losada Tourinho 498

O NASCIMENTO DE UM FILHO ■ Flora Lyra da Silva Bulcão e Ligia Losada Tourinho 514

DANÇAR À LUZ DE PARIR: UMA ANÁLISE ESTÉTICA DO PARTO NATURAL ENQUANTO PERFORMANCE BIOPOLÍTICA ■ Maíra Tukui Di Natale Guimarães Ribeiro 529

EXCORPOS: UM CORPO CONFINADO QUE INSISTE EM CRIAR ■ Mariana de Rosa Trotta 546

CONTRACOREOGRAFIAS: FRICCIONAR DANÇA, ESCRITA E FEMINILIDADE ■ Lidia Costa Larangeira 560

REPRESENTAÇÕES E CONVENÇÕES DO UNIVERSO FEMININO NO ESPETÁCULO *MULHERES DE PEQUIM* ■ Carmem Lúcia Meira Arce 574

CORPOS COLETIVOS E SUAS ATUAÇÕES NO ESPAÇO ■ Camila Simonin, Lígia Tourinho e Felipe Ribeiro 592

SONHAR O CHÃO: DANÇA, DECOLONIALIDADE E ANCESTRALIDADE ■ Ruth Silva Torralba Ribeiro 608

ESTUDOS PERFORMÁTICOS SOBRE CORPO, BRANQUITUDE E COLONIALISMO ■ Thaís Leitão Chilinque e Ruth Silva Torralba Ribeiro 622

CORPOS POÉTICOS: O MOVIMENTO DA POESIA CONCRETA E O CORPO QUE DANÇA ■ Mylla Maggi Vieira da Costa e Lenira Peral Rengel 635

PERFORMANCE FRONTEIRAS INVISÍVEIS: CONTEMPLAÇÕES PÓS-COREOGRÁFICAS SOBRE A RESIDÊNCIA ARTÍSTICA DE CRIAÇÃO E APRESENTAÇÕES EM CONTEXTOS DE LIMINARIDADE CRIATIVA ■ Lígia Losada Tourinho 648

FESTIVAL DE DANÇA DE ITACARÉ: PERSPECTIVAS DE EXPANSÃO DO IMAGINÁRIO POLÍTICO? ■ Verusya Santos Correia 662

UM LEVANTE EM PERFORMANCE ■ Fernanda Ströher Barbosa 675

AGLUTINAÇÃO 4 692

A QUARENTENA E O ABRAÇO ■ Tiago Nogueira Ribeiro e Gilsamara Moura 693

A PERGUNTA É UMA AFIRMAÇÃO ■ Joyce de Matos Barbosa 706

PRÁTICAS COLABORATIVAS NO SISTEMA PRODUTIVO DA DANÇA ■ Mariana Barbosa Pimentel 718

DANÇA E O COMUM: POLÍTICAS DO ENCONTRO E DO CORPO ■ Marina Souza Lobo Guzzo e Kidauane Regina Alves 735

A MALDIÇÃO DO RETÂNGULO PRETO: *DANCE FOR ME! DANCE WITH ME!* ■ Carolina Nóbrega Silva e Felipe Kremer Ribeiro 747

O PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA COMO TERRITÓRIO DE REFAZIMENTO: UM OLHAR ACERCA DO TRABALHO SOBRE SI ■ Paula Poltronieri Silva e Carla Andrea Silva Lima 764

MULTITERRITORIALIZANDO DRAMATURGIAS EM DANÇA: LIDERANÇAS MÓVEIS COMO PRÁTICA PARA CRIAÇÃO COLETIVA ■ Liana Gesteira Costa e Gilsamara Moura 780

AS BIFURCAÇÕES-FRACASSOS E AS ABERTURAS NO CAMINHO ■ Rafael Alves de Assunção Oliveira e Lucas Valentim Rocha 796

NO FUNDO DOS TEUS OLHOS: UM ESTUDO SOBRE OS IMPACTOS QUE O COMPORTAMENTO HUMANO CAUSA NA ATUALIDADE AO CORPO QUE DANÇA E SUAS INFLUÊNCIAS NO PROCESSO CRIATIVO ■ André Duarte Paes 809

BUTÔ COMO MICROPOLÍTICA DO CORPO: EXPERIÊNCIAS (PO)ÉTICAS E EPISTEMOLÓGICAS ■ Thiago Abel 825

CORPO E TERROR: UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DO CORPO MONSTRO COMO ALEGORIA EM *TETSUO* ■ Artur Braúna de Moura 839

MOSTRA UNIVERSITÁRIA ARTES EM CENA: COEXISTÊNCIA ENTRE FORMATOS E ACONTECIMENTOS ■ Candice Didonet 854

PORRA: MODOS DE (RE)CONHECER(SE) EM DANÇA ■ Lucas Valentim Rocha, Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (Edu O.), Marilza Oliveira da Silva e Thiago Santos de Assis (UFBA) 868

Auto(r²)etrato: TERRITORIALIDADES DE AÇÕES CORPOGRÁFICAS ■ Wesdey de Alencar Freitas 886

PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO, RAÇA E SEXUALIDADE NA CENA BALLROOM CARIOCA ■ Bruno Reis 901

A PERFORMANCE E OS PERFORMERS COM CORPOS DIFERENCIADOS ■ Felipe Henrique Monteiro Oliveira 916

ÍNDICE REMISSIVO 927

AUTORES & AUTORAS 932

APRESENTAÇÃO

CARNES VIVAS: DANÇA, CORPO E POLÍTICA

Bárbara Santos (UNIRIO)
Helena Bastos (PPGAC-USP)
Lígia Losada Tourinho (UFRJ)
Lucas Valentim Rocha (UFBA)

Partimos da compreensão que enquanto realidades provisórias, tecemos possibilidades de travessias. Com singularidades plurais, anunciamos discursos encarnados de perspectivas que norteiam pensamentos de corpos enquanto espaços que vão se processando das contaminações entre agir e pensar. Nesse horizonte, movimento é uma das condições desses pensamentos irem se aprontando de encontros, de insistências, de recusas, de impermanências e por que não, flutuações: alinhavos de ambientes em construção de conhecimentos mediados por universidades, artistas, pesquisadores. Neste tecido, jogamos luz às pesquisas de cunho acadêmicas, artísticas-acadêmicas e/ou artísticas-científica. Em trânsitos, de agrupamentos diversos, a partir de conexões com vontades distintas, envolvendo a todas(es)(os) por inquietações as quais nos levam a pensar de forma crítica sobre o modo como produzimos conhecimento.

Desses fluxos, complexidades despontam como modos de ser e estar no mundo, nos devolvendo em percepções que nada é fixo e estável. De contornos distintos, nos mobilizamos e problematizamos na relação com um determinado recorte cujas experiências nos propiciam agrupamentos provisórios delineados por um amplo espectro que aqui, entrelaça corpo, política e dança. Não à toa nomeamos este agregado de “Comitê Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança” como um dos atratores do “VI Congresso da ANDA - 2020, primeira parte, formato virtual”. Tal formato virtual impôs-se este ano o qual vivemos uma **Crise Mundial Sanitária** a partir da Covid-19 que se irriga por todo o mundo. Mantemo-nos em quarentena na tentativa de nos proteger, apesar de

percebermos que neste embate a luta já parte de modo desigual da perspectiva social.

O termo Pandemia deve ser questionado se concordamos que apesar da COVID-19 se espalhar pelo mundo, em cada local ela age de modo distinto, isto é, dependendo da cidade e do país, as condições de tratamento são distintas. Esta COVID nos devolve na sua crueza profundas diferenças das perspectivas sociais. O mais justo é nomearmos de **Crise Mundial Sanitária**, apoiados na percepção que esta crise expõe nossas pendências socialmente. Quanto mais faltam recursos, mais vulnerabilidades o cidadão comum enfrenta.

Este vírus nos aponta, que esse mundo das telas, já nos coabitava, mas não o percebíamos com tantas ênfases: neste cenário de **Crise Sanitária Mundial**, as telas de nossos computadores nos expõem cotidianamente o quanto estamos plugados. Nos alerta que o mundo, apesar da COVID19, não parou. O mercado está nervoso. A universidade também nervosa, não parou. As *lives* nos inundam em nossas casas. Geram-se certos pânicos na relação com o poder, entre poderes e nas suas capacidades de ditarem quem pode viver e quem deve morrer. O tempo desta **Crise Sanitária Mundial** opera com base na divisão entre quem pode viver, quem pode morrer. Pobres ou ricos; jovens ou idosos; com deficiências agora ou depois; nesse tecido de distintas gentes, uma imensa maioria é lançada ao poderio do capital enquanto possibilidades criadoras ou devoradoras, ou outras, descartadas conforme suas condições. No Brasil, a maioria da população é deixada a sua própria sorte, pois sabemos que quanto mais vulnerável socialmente, a possibilidade de contaminação aumenta diante desta **Crise**. Na corrida pela vacina, há espetacularização por qual nação ganhará o título da primeira vacina. Novamente, vidas como mercado. Vidas usadas como bandeiras políticas. Neste contexto, evidencia-se que política é guerra.

O mundo mudou, e aquele mundo (de antes da Covid-19) não existe mais. Como reconhecermos corpo, diante desse cenário do mundo dos dispositivos para o viver pensado e praticado como aplicativo? (KATZ, 2015). Não é possível ignorar nossas mudanças, em termos de hábitos diante do

contexto desta **Crise Mundial Sanitária.** Não falamos aqui simplesmente da alteração de nossas rotinas nesses dias de isolamento.

Junto com tantas mudanças, torna-se imperativo reflexões mais profundas sobre transformações que já modulavam a realidade à nossa volta e, claro, as nossas vidas. Na linha do horizonte, a passagem do século XX para o XXI ganha um acento concreto com a contaminação da Covid-19.

Que artes estão por vir? Como o ensino de artes em que a questão da presença sempre nos foi tão cara, agora nos impõe outro tipo de conexão cujas mediações das telas, sabemos, adentrou de um jeito em nossas vidas, que não há mais volta.

Podemos acordar que a Associação de Pesquisadores em Dança - ANDA vem se qualificando desde 2008, na missão de aglutinar pesquisadores em dança, além de mapear pesquisas de naturezas acadêmicas e artístico-acadêmicas no Brasil. Que Dança?

Percebemos deslocamentos mobilizados por distintos discursos sobre o corpo, em ênfases de dança. Vislumbramos pesquisas sob esta linguagem que sempre merece discussões para entendermos o que nos reúne, nos repele, nos inquieta e nos mobiliza. Entre realidades experimentadas, tateamos possíveis contornos entrelaçados entre corpo, política e dança a partir de muitas vozes. Essas nos comprometem na vontade de refletirmos criticamente sobre nossos gestos na produção de campos os quais reconhecem como comum, arte como produção de conhecimento.

Neste horizonte, que corporeidades nos compõem?

> Aqui comecei com performance, porque não tinha dinheiro para comprar os materiais para pintura e escultura. Mas eu não conseguia mais ficar sem produzir arte, tinha que fazer alguma coisa. Então, resolvi usar meu corpo. (Depoimento de Wetu prestado ao repórter Gullerme Novelli) [1]

[1] Shambuyi Wetu, 45 anos, pintor, escultor, performer. Congolês de Kinshasa, atualmente vive em São Paulo. http://bravo.vc/seasons/s06e01 Acesso em 20/10/2020.

Tensões entre público e privado cada vez mais se dissolvem umas nas outras. As formas de narrar mudam e os gêneros autorreferentes desembocam no fenômeno da extimidade.

Acordemos, “ninguém carece de se sentir representado para autorizar uma fala, pois cada qual sempre fala a partir da sua localização social” (KATZ, 2019, p.154). Por mais que coloquemos nossas falas lado a lado, devemos refletir sobre parâmetros que as envolvem. Os discursos e processos identitários, bastantes recorrentes atualmente, expõem perspectivas e expectativas inseridas em determinadas crises sociais, raciais, de gêneros nos provocando possibilidades de encontros, distanciamentos e desencontros. De muitos jeitos, expomos nossas pendências socialmente e culturalmente.

Pactuemos uma coexistência a partir de múltiplas indagações sobre “lugar de fala” e “lugar da minha fala”? Cada indagação se direciona em sentidos diferentes. Que confluências ou dissidências as formulam? De forma cautelosa, compreendemos que parte dessa discussão perpassa por todas as práticas sociais e constitui uma somatória implicada com cultura. O sociólogo Stuart Hall[2] nos propõe:

> A cultura é esse padrão de organização, essas formas características da energia humana que podem ser descobertas como reveladoras de si mesmas - “dentro de identidades e correspondências inesperadas”, assim como em “descontinuidades de tipos inesperados” - dentro ou subjacente a *todas* as demais práticas sociais. A análise da cultura é, portanto, “a tentativa de descobrir a natureza da organização que forma o complexo desses relacionamentos” (HALL, 2013, p.149).

Uma percepção: aquelas falas surgem de inquietações emergidas de contextos que pontuam determinadas vozes, exigindo enfretamentos e questionamentos despontados nesse horizonte, os quais nos levam a pensar sobre processos de representação. Nesse fluxo, propomos uma reflexão sobre como a narrativa do outro pode nos provocar. Lembremos que ao narrarmos sempre o fazemos nos dirigindo a alguém e este,

[2] Stuart Hall (1932 - 2014) foi um teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano que viveu e atuou no Reino Unido a partir de 1951.

consequentemente, em algum nível, se torna implicado pela experiência narrada.

Pertencemos a uma temporalidade em que a mobilidade e as redes sociais se conectam de modo incisivo no nosso cotidiano. Não à toa, temos mais dificuldade de gerarmos silêncios. Para conectarmos à narrativa que nos é exposta, precisamos inicialmente exercer silêncio.

O silêncio pontua que esta escuta não é passiva. É um estado corporal que propiciamos em direção ao outrem. Nesse contato, o silêncio é muito importante para que possamos compreender em parte, como as palavras nos invadem e nos provocam. Quando a questão da fala se formula pungentemente, precisaremos criar disponibilidades no corpo. Escutar tem a ver com o que a fala do outro nos mobiliza. Estamos falando de um “estado corporal de escuta” a partir da narrativa do outro. Mobilizamos cognitivamente o corpo por uma experiência provocada pela maneira como o outro nos narra um episódio, por exemplo. Assim, propomos escuta enquanto uma experiência estética.

Escutar é produzir experiência estética a partir do que o outro nos narra. Se concordamos ou não com o discurso, não se torna uma questão ainda. Antes de tudo, precisamos nos propor a uma escuta. Esta tem a ver com empatia. Escutar não é identificar, mas exercer um sentimento estético de um pensamento em fluxo que nos produza uma viagem, uma travessia. Produzirmos algum tipo de deslocamento a partir do que o outro nos fala e nos informa.

N(d)estes trânsitos, fomos nos aglutinando a partir do objetivo de enfocar corporeidades compreendendo estas como múltiplas relações nos planos ecológico, cultural, social e político. Evidenciamos muitas vozes evocadas a partir do que se narra, seus espaços de representação: sejam falas mais solitárias que corroboram a partir de singularidades no confronto à pensamentos mais gerais e homogêneos ou ainda outros, que em aglutinações provisórias se mobilizam numa direção comungada. Podemos

acordar que este Comitê se inspira na sua articulação no conceito de Multidão:

> [...] embora se mantenha múltipla e internamente diferente, é capaz de agir em comum, e portanto de se governar. Em vez de ser um corpo político com uma parte que comanda e outras que obedecem, a multidão é carne viva que governa a si mesma". (HARDT & NEGRI, 2005, p.140)[3].

Ao enunciarmos "Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança" disponibilizamos enquanto perspectivas que ao invés de lugar da comunhão e da posse, os atuais modos de aglutinação praticam outros tipos de pertencimento – movimentos de mobilização social que se transformam em coletivos temporários e nos modos próprios da recente produção artística. Compreendemos que as/es/os que integram este Comitê fazem um pacto a partir de perspectivas socioeconômicas, biopolíticas, acadêmicas e estéticas.

São muitas negociações que vão se aprontando, nos levando a considerar a ANDA - Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. na sua atual Diretoria; Conselho Deliberativo e Fiscal; Conselho Científico; Coordenadores de Comitês; Filiados, Pesquisadores e Artistas como um tecido comum. Este tecido, vai sendo costurado na relação de responsabilidades que perpassam por onde elegemos e como esses traços vão apontando nossas capacidades de fomentar uma Associação. Não é simples, mas talvez por este leque complexo e amplo, este Comitê tem sido foco por um número expressivo de associados, os quais não podemos menosprezar a pluralidade de assuntos aqui expostos.

Diante destas pluralidades resolvemos somar forças neste Comitê a partir da ampliação de coordenação. Trabalhamos muito e juntos: Bárbara Santos, Helena Bastos, Ligia Losada e Lucas Valentim. Cada um pertencente a uma instituição pública. Neste tempo de Crise Mundial Sanitária, foi

[3] Michael Hardt (1960, Washington DC) é um teórico literário e filósofo político estadunidense que leciona na Duke University. Talvez sua obra mais conhecida seja Empire, escrita com Antonio Negri. Negri tornou-se conhecido no meio universitário sobretudo por seu trabalho sobre Espinosa.

fundamental este encontro. Foram 86 trabalhos submetidos e aprovados para Comunicações Orais e Banner, incluindo todas as regiões do país, das universidades públicas às privadas. Foram muitas vozes que expuseram *moveres* (BASTOS, 2017) a partir de seus propósitos. No intuito da agregar e aferir espaços de falas e representações, organizamos enquanto "Aglutinações" compartilhadas a partir do entendimento de Multidão (HARDT & NEGRI, 2005) composto por distintas corporeidades.

Este E-book apresenta os textos completos e entregues, que compõem o Comitê Corpo e Política do "VI Congresso ANDA 2020 - versão remota". A seguir:

Aglutinação 1: coordenação de Bárbara Santos

Abrigou 20 comunicações que foram realizadas em dois dias. No primeiro dia, três blocos com 12 apresentações, incluíram sete comunicações de artigos e cinco banners, com uma participação expressiva da região norte do país, em específico, dos estados do Acre (2) e do Amazonas (4), que foi assegurada em função do formato virtual do evento. No segundo dia, nos dividimos em dois blocos com 8 apresentações que incluíram seis comunicações de artigos e dois banners. Do total de treze, oito artigos foram ressubmetidos e aqui seguem publicados.

A partir de uma proposição corporal e poética que lida com o "não-saber" enquanto ignição criativa, **Bárbara Santos** propõe aqui, o pensar e mover em dança engendrados no momento em que a ação ocorre, via improvisação. Reflete e inventaria, a partir da experiência em performance, o que seria uma preparação corporal, levando-se em conta o conhecimento somático.

Mobilizada pelo modo como o gênero é representado na obra literária *Corpo* do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade, **Simone Batista** propõe uma discussão acerca da diferenciação da representação da mulher em relação ao homem e como esta reforça o poder patriarcal, evidenciando o

erotismo ao se referir à figura feminina. A partir deste questionamento propõe um processo de investigação em dança por meio de improvisação individual e do Contato Improvisação.

Angélica Alves, **Jeyssi Santos e Kamilla Oliveira** trazem para discussão o processo colaborativo do espetáculo *Obscuricenidades,* projeto desenvolvido inicialmente no âmbito da extensão universitária e que se desdobra em projeto de iniciação científica. Neste artigo estão interessadas em evidenciar o potencial do jogo e da improvisação na sua criação.

A partir da experiência artística como dançarino da Cia dos Pés/AL, **Reginaldo Oliveira** está interessado em refletir sobre a nudez na criação de dois espetáculos da referida Cia como uma metáfora do Sul do corpo, tomando de empréstimo a ideia de “Sul” trazida pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2009). A nudez é considerada pelo autor como ato político “na descolonização de ideias e pensamentos provenientes de uma perspectiva colonial e capitalista”.

Marcela Aragão e Daniela Guimarães compartilham a experiência da primeira, em três programas performativos colocando essas obras como manifesto frente ao biopoder e ao poder patriarcal sob os corpos femininos. Nos fluxos de suas inquietações, indagam: como o corpo feminino pode se mover em estados de porosidade, vulnerabilidade e vigília? Como fomentar levantes políticos desde a criação de programas performativos?

Ao investir na luta pelos corpos em movimentos sociais e contextos artísticos a partir da Cia Lia Rodrigues, **Flávia Pinheiro Meireles** em sua reflexão tece a aliança entre branquitude e o capitalismo neoliberal, estabelece relação entre território e cena e mais especificamente sobre a ideia de arte, norma, branquitude e capital neoliberal. Em sua análise considera as políticas de gênero, a sexualidade e marcadores étnico-raciais.

Jacson do Espírito Santo nos convida à uma discussão sobre políticas culturais para dança na Bahia e tenciona o sentido de seguridade na implementação das mesmas, considerando que vivemos uma política de

desmonte. Com sua acuidade reflexiva aponta que território conquistado não é espaço garantido.

Encerrando esta aglutinação e tecendo aproximações com a discussão anterior, **Ágatha Simas** propõe uma reflexão sobre estratégias de mobilização de um coletivo de artistas que, durante a pandemia e em solidariedade a outros, se organiza para disponibilizar recursos financeiros para sobrevivência de dançarinos/coreógrafos em meio à crise sanitária. Analisa a invisibilidade desses corpos, artistas negras/negros/negres e periféricos, que já viviam o isolamento social antes mesmo da pandemia.

Aglutinação 2: coordenação de Helena Bastos

Abrimos com **Nailton Lima e Rita de Aquino** cuja reflexão, aponta uma certa desconfiança sobre o termo “figurino” em alguns trabalhos na dança contemporânea e performance arte. Nota-se em discursos de artistas e pesquisadores a reivindicação de uma ampliação da compreensão desta terminologia, na tentativa de abarcar com mais coerência as complexidades das visualidades do corpo em cena. Não por acaso, observa-se atualmente um esforço em redimensionar o debate teórico sobre os procedimentos de criação, reconhecendo as fragilidades conceituais do “figurino” conceito estável. Refletir figurino como pele, seria pertinente?

Sublinhamos a pesquisa na região da Amazônia pelo pesquisador **Ercy Araújo de Souza**. Sua escritura busca marcar um momento de profundo entrelaçamento da pesquisa sobre processo de (trans)criação em dança, com os aspectos que torna a Amazônia universalizada. Fazendo uma análise ampliada do contexto da arte desenvolvida em Belém do Pará, em específico Altamira, Souza demarca um pulsar sensível. Olhar sobre o processo casa/quintal/jardim. Demarca-se o termo Vagamulear.

Entre florestas, bichos, águas e rios precisamos acirrar uma qualidade de escuta. Uma escuta como uma fruição estética, aquilo que a narrativa do outro me provoca enquanto deslocamento estético o qual quem narra não percebe sobre si mesmo. Dessa e nessa situação, **Conrado Falbo** lança

ideias de Ações a partir da tríade “como eu vejo/ eu imagino/ eu sinto”. Amparadas na ideia de Linguagem do Testemunho, pelo movimento autêntico.

Sublinhamos estudos que jogam luz em artistas mulheres, com propostas comprometidas entre o estético/político olhando corpos cuja desigualdade social vem produzindo e criando estratégias de desaparecimento e/ou invisibilidade. **Adriana Pavlova** sublinha o espetáculo “Fúria” de Lia Rodrigues enquanto desdobramentos de reflexões da coreógrafa sobre o corpo na favela. Pensar os corpos na favela – no Rio de Janeiro ou no Brasil – onde a maioria dos corpos é negra, é tentar entender o processo histórico que transformou a sociedade brasileira numa sociedade racista escondida atrás do mito da democracia racial, na qual os corpos negros valem muito menos do que os corpos brancos.

Motivada por motivada por um sentimento misto de denúncia e reverência à memória negra na cidade do RJ, **Silvia Chalub** reativou seu programa performativo no Largo de Santa Rita. Neste contexto, emerge, como “efeito colateral” das obras empreendidas na região, o passado escravagista da cidade, colocando em evidência a lógica colonial e a lógica neoliberal em operação conjunta. A descoberta de ossadas de africanas/os escravizadas/os enterradas/os no Largo de Santa Rita, nos sécs. XVII e XVIII, obrigou a prefeitura a se comprometer com lideranças dos movimentos negros a construir um memorial com demarcações e informações sobre este sítio arqueológico. O acordo, entretanto, não foi cumprido.

Compondo com as duas propostas anteriores, **Adriana Banana e Helena Bastos** trazem para nosso convívio a artista da dança que pode nos inspirar a descolonizar: Kettly Noël (Haiti, 1966-). É uma mulher, uma mulher negra, uma mulher negra haitiana e uma mulher negra haitiana artista da dança nascida em Porto Príncipe, 1966. Com o desejo de continuar uma investigação artística convergente à sua potencialidade em resolver problemas sociais muda-se na década de 1990 para o Benin e, logo depois para o Mali, onde, desde então, sua capital Bamako tornou-se a sede do Centro Cultural Donko Seko.

Vanilton Lakka propõe **“**Coreografias Coletivas para Grupos Inexistes”. Interessa-se em identificar um tipo de organização coreográfica que tem sido cada vez mais frequente na produção de dança brasileira, mas não só. Grupos que se formam provisoriamente através de residências coreográficas ou algum tipo de tempo de trabalho temporário, ou ainda que distribuem as informações coreográficas a um grande número de potenciais intérpretes.

De outro modo, **Caíque Silva Melo e Márcia Mignac** buscam uma descolonização das epistemologias hegemônicas e de nomenclaturas estrangeiras. Nos apresenta “A Dança Tribal Fusion” na região nordeste do Brasil sob entendimento de fusão estética entre as danças étnicas. Percebe-se uma implicação dos modos de produzir esteticamente acoplados a suas metodologias.

Se há uma relação efetivamente possível entre dança e teoria política, talvez, seja a capacidade observativa da dança - de profundo refinamento - de identificar a cinética nas relações do biopoder, posta como modelo da modernidade e suas marcas coloniais-civilizatórias; e que, em um exercício intenso e estratégico, poderia fazer escapar e expor de modo vertiginoso e cruel as interfaces do horror através de alguns sinais políticos. Com este enunciado **Deisilaine de Souza e Felipe de Souza** nos provocam com o disparo “Práticas políticas de contracoreográfico”.

Desse contexto, de uma sociedade controladora, que sempre estamos implicados, **Adriana Bittencourt e Iara Costa** pretende tencionar o antropocentrismo e a banalização do especismo na arte e especialmente na dança. Apontam como um campo que apesar de problematizar a dicotomia imposta entre natureza e cultura ainda resvala em epistemes pautadas no exclusivismo humano. Também é importante enunciar que o especismo é uma das diversas formas de relações multiespécies, o seu debate se faz urgente pois o especismo das sociedades ocidentais é um dos pilares do capitalismo contemporâneo e é totalmente indissociável do colonialismo.

Neste ambiente biopolítico **Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque** nos alerta como uma dança com corpos nus, que tem na pele seu campo

político de atuação, ainda provoca manifestações agressivas em pleno séc. XXI quando o assunto corpo é tão exposto. Portanto, confrontar faz parte da postura biopolítica dos artistas envolvidos nessa performance em dança, assim, o objetivo é escapar das enunciações viciadas para tentar encontrar outras maneiras de descrever o que se passa.

Da perspectiva de corpos, pensarmos dramaturgias acionadas pela ideia de estados corporais. **José Arnaldo Pereira, Marlini Dorneles e Silvia Pardinho** vai pontuar uma dramaturgia expandida em conexões com dança. Ele sublinha dramaturgias dos corpos em movimento de arroboBOI? Neste contexto, buscou-se trazer o enfoque em marcadores sociais e como por meio deles, emerge o projeto arroboBOI tornando-se uma construção performática, que busca se instalar em um espaço simultâneo e intersecional de simbologias, entre a estética e política. Lida com a figura do orixá Oxumaré ativando os marcadores étnico-raciais e de religiosidade afro-brasileira.

No trânsito estético/político/pedagógico **Adriana Bittencourt e Ireno Gomes da Silva Júnior** nos convoca a refletir sobre fragilidades expostas no corpo que dança, torna-se condição de potência. O corpo, pode ir ao encontro do avesso de sua própria condição de fragilidade ao submeter-se ao desejo da infalibilidade, da invencibilidade. “Como dançar estes atravessamentos no corpo? Morremos pela negligência” (JUNIOR, 2020).

Da perspectiva de “Corpo percebedor: atos de criação de Eleonora Fabião, Hélio Oiticica, Francisco Rider, Yara Costa e Francis Baiardi”, proposta de **Daniela Gatti e Meireane Carvalho.** O texto demarca trânsitos entre criação/estética/pedagogia. Inicialmente com estudo no campo da percepção, assim como, discutir suas implicações pedagógicas. A pesquisadora trouxe a ideia de Unwelt na circunscrição deste ambiente criativo.

“Corpos da Floresta” é por onde **Yara Passos** vai iluminando. Seus estudos são uma questão básica não somente para revalorização desses povos, mas principalmente para a valorização do saber local, excluído desde a colonização, bem como para a manutenção de leis que protejam nossas florestas.

Veronica Daniela Navarro e Laura Alazraki corrobora com “De Córdoba a Salvador: Artivismos na rua como Corpo-Política”. Artivismo entre corpo e política: que corpos importam? Como falar de autonomias nestas imbricações? Novos tempos e espaços na forma de viver junto e o espaço da mulher. A performance como modo singular de perceber/conhecer cuja função seria reinventar o corpo para ativar potências de vida.

Finalizando**, Ana Edwiges e Marcia Mignac** vao propor “Movimentos Insurgentes: processos de criação em Dança com mulheres assistidas em um Centro de Atenção Psicossocial”. O tema desta investigação são os procedimentos de criação em dança orientados pela improvisação. Dirige-se aos processos de subjetivação e modos de existência de mulheres assistidas implicados em políticas públicas de saúde mental, CAPS - integrante do Sistema Único de Saúde (SUS). Como cada mulher discute seu corpo.

Aglutinação 3: coordenação de Ligia Losada Tourinho

Trabalhou-se a partir de uma dinâmica de roda de mulheres, entre autoras. A mediação desta aglutinação foi de **Lígia Tourinho, apoiada pela monitora Thábata Ribeiro Motta**. A metodologia aplicada foi a mesma das demais aglutinações, comum a todo o comitê. Nesta aglutinação a comunicação foi tecida em leveza, delicadeza e empatia. A cada ciclo de discussão, as câmeras eram abertas e todas podiam se ver, pactuar para debater. A discussão acontecia de maneira livre, ora abrindo o microfone, ora via inscrições de fala. Foi instaurado um tempo lento e ainda assim conseguiu atender às demandas de Chronos, sem ferir a Kairós. A excelência acadêmica foi respeitada, imprimindo a densidade e profundidade aos debates, sem perder a flexibilidade, o fluxo, a suavidade, o respeito e o acolhimento.

Essa grande roda de mulheres foi organizada em 5 bateladas de debate, cada uma com uma média de 4 apresentações, organizadas por argumentações temáticas com o intuito de potencializar as discussões que viessem em seguida. Foram 20 apresentações, das quais temos a memória

preservada sob a forma de 18 artigos publicados neste livro e relatados a seguir.

Na primeira sessão, os trabalhos giravam em torno da improvisação, das relações corpo e ambiente, do autocuidado, da afetação para a criação**. Lisette Schwertçer** refletiu sobre a proximidade afetiva nas práticas de improvisação. **Aline Bernardi** abordou as práticas somáticas em modo remoto, presentes da proposta do Lab. Corpo Palavra. **Aline Lucena** tece uma reflexão sob forma de manifesto a partir de relatos de experiências de criação em modo remoto. **Gisela Reis Biancalana** ateve-se a relação entre dança, tecnologia e meio ambiente, fomentadas a partir dos relatos sobre e performance Transfigurações.

Na segunda sessão o debate teve como foco processos de criação. **Andreia Yonashiro** reflete sobre a Coreotopologia de Joana Lopes. **Caroline Ozório** pontua o autocuidado e as relações entre educação somática e dança no processo de preparação corporal de atrizes e atores. Os dois últimos trabalhos deste bloco abordaram questões sobre maternagem: **Flora Bulcão** reúne um inventário de performances de dança que tem como tema a maternidade. Todas estas pesquisas são orientadas por Lígia Tourinho. Encerrando, **Maira Ribeiro** discute o parir a partir de uma análise estética biopolítica.

A sessão seguinte, terceira discussão temática, foi dedicada a questões sobre corpo e pandemia, paradoxos entre coreografia e feminilidade, o papel social das mulheres e a ocupação política dos corpos coletivos. **Mariana Trotta** discutiu processos de criação de Excorpos e os tempos de pandemia a partir do conceito do corpo esgotado de Hijikata Tatsumi. **Lídia Larangeira** desenvolveu uma genealogia do termo coreografia examinada à luz da Caça às Bruxas, realizando uma fricção entre dança, escrita e feminilidade. Carmem Arce faz uma análise do espetáculo Mulheres de Pequim discutindo questões do universo feminino. Por fim, **Camila Simonin, Felipe Ribeiro e Lígia Tourinho** discutem corpos coletivos e suas atuações no espaço.

A quarta sessão refletiu sobre decolonialidade, ancestralidade, resistência da aldeia Maracanã, branquitude, sobre as relações entre análise coreográfica e poesia concreta e sobre criação artística em condições liminares. Ruth Torralba aborda questões da pesquisa "*Posaûsub Ibi* (sonhar o chão que se pisa): corporeidade e decolonialidade nos cruzamentos da dança. **Thais Chilinque e Ruth Torralba** discutem os estudos performáticos sobre corpo, branquitude e colonialismo. **Mylla Maggi e Lenira Rangel** relacionam o movimento da poesia concreta ao corpo que dança. E por fim, **Lígia Tourinho** indaga-se sobre contexto político e criação ao relatar a residência artística "Fronteiras Invisíveis: liminaridades em tempos de balbúrdia", mediada pela coreógrafa belga Marie Close na cidade do Rio de Janeiro.

Na última sessão, quinto bloco de debates, surgiram perguntas sobre como realizar um festival de dança em um quilombo urbano. **Verusya Correia** apresentou uma reflexão sobre como o "Festival de Dança de Itacaré" e suas perspectivas de expansão do imaginário político local. Já **Fernanda Barbosa** revelou aspectos do processo de criação da performance "Levante", sobre o movimento de ocupação das escolas secundaristas durante os anos de 2015 e 2016.

Partindo de diferentes lugares de fala, essas mulheres discutiram questões sobre o fluido diálogo entre dança, ambiente, contexto e mundo partindo da lente plural da perspectiva das mulheres, seus feminismos, feminilidades e perspectiva feminina.

Aglutinação 4: coordenação de Lucas Valentim Rocha

A aglutinação 4 reuniu um grupo diverso de pessoas, com trabalhos instigantes que possibilitaram debates importantes para a ampliação da Dança como pesquisa e produção de conhecimento. Bem como, possibilitou o reconhecimento e as implicações políticas que permeiam tais produções em seus modos específicos de fazeres artísticos e/ou pedagógicos.

Os encontros foram realizados de maneira colaborativa, reconhecendo os dissensos como parte da coletividade. Havia entre nós mulheres cis, bixas brancas e pretas, homens cis, pessoas com deficiência, jovens pesquisadores(as), pessoas já experientes em suas trajetórias como pesquisadoras, enfim, uma diversidade de modos de existir e pensar/fazer Dança.

Tivemos 21 trabalhos inscritos, com três desistências, o que totalizou 19 trabalhos partilhados. Tivemos encontros nos dias 16 e 17/09/20. Os trabalhos apresentados seguiram a seguinte ordem:

Dança e o Comum: políticas do encontro e do corpo de **Marina Souza Lobo Guzzo e Kidauane Regina Alvez**. O trabalho reflete sobre um projeto de extensão desenvolvido em um contexto de mulheres moradoras de um bairro em situação de vulnerabilidade social.

A Pergunta é uma Afirmação de **Joyce Barbosa** é uma reflexão sobre o atual estado de isolamento social e os meios de produção pautados em um capitalismo criativo que opera no sentido da novidade.

Auto(r²)etrato: territorialidades e ações corpográficas de **Wesdey Alencar**. A pesquisa pauta questões relacionadas às pessoas LGBTQIA+ artistas da dança e da performance. Suas reflexões dialogam com os conceitos de homoarte e lugar de fala.

A Quarentena e o Abraço de **Tiago Ribeiro e Gilsamara Moura**. Uma troca de correspondências entre os autor e autora, constitui uma reflexão sobre o abraço como condição da vida e como cena de dança, refletem também sobre sua ausência em tempos de isolamento social e as possíveis consequências desse distanciamento.

Práticas Colaborativas no Sistema Produtivo da Dança de **Mariana Barbosa Pimentel**, é um trabalho fala sobre a gestão e produção de espaços culturais e dos artistas independentes da dança. Traça uma discussão sobre a colaboração e as formas de subverter as lógicas de poder operantes.

Multiterritorializando: Lideranças Móveis como Prática para Criação Coletiva de Liana Gesteria e Gilsamara Moura. A pesquisa se concentra em trazer as questões referentes aos agrupamentos de artistas que trabalham de maneira colaborativa em perspectiva de descentralização das hierarquias a partir da perspectiva das lideranças móveis. Ou seja, alternâncias de lideranças no processo criativo.

Mostra Universitária Artes em Cena: coexistência entre ações e formatos de acontecimentos de Candice Didonet e Ian Lima. A autora e o autor refletem sobre as experiências da MUAC - Mostra Universitária Artes em Cena - principal ação do projeto de extensão “Fomento Cultural Artes em Cena”. Uma ação que consiste em mostra artística que integra diferentes cursos de artes da UFPB.

O Processo Criativo em Dança como Território de Refazimento: um olhar acerca do trabalho sobre si de **Paula Poltronieri** e **Carla Andrea Silva Lima** é um trabalho que a observa os processos de criação de artistas que estão interessados(as) em refletir sobre si. Assim, põem em questão o circuito corpo-dança-criação.

No fundo dos teus olhos: um estudo sobre os impactos que o comportamento humano causa na atualidade ao corpo que dança e suas influências no processo criativo de **André Paes** é um trabalho que pauta a experiência de montagem de um espetáculo da Entrecorpus Companhia de Dança a partir da perspectiva do *Leader Training.*

A Maldição do Retângulo Preto: "Dance for me! Dance with me!" de **Carolina Nóbrega** e **Felipe Kremer Ribeiro**. A pesquisa apresentada é um mergulho em um “pesadelo da vida real”, refletindo sobre as lógicas operantes de poder e controle dos corpos. Com ênfase nos aparatos tecnológicos, redes digitais e *deep web* como campos de manipulação de dados e informações. Critica de maneira contundente atual conjuntura polítca do Brasil.

As Bifurcações Fracassos e as Aberturas no Caminho de **Rafael Alves de Assunção Oliveira** e **Lucas Valentim Rocha**. Um texto em formato

de carta/artigo reflete sobre o fracasso como possibilidade de bifurcação, o que em processos de criação pode ser considerado como uma abertura de novas rotas. Aborda também temas como coautoria e estéticas relacionais.

Corpo e Terror: uma análise da construção do corpo monstruoso como alegoria no filme Tetsuo de **Artur Baraúna de Moura** é um trabalho observa o terror como possibilidade compositiva e põe em relação a dança e o cinema. Tal relação serve como dispositivo de análise sobre o filme Tetsuo e as corporalidades dos atores e atrizes.

Butô como micropolítica do corpo: Experiências (po)éticas e epistemológicas de **Thiago Abel**. O trabalho se debruça sobre o projeto político-artístico de Tatsumi Hijikata – *o Ankoku Butô.* Assim, reflete sobre as micropolíticas que relacionam criação e produção de conhecimento no Butô.

Performatividade de gênero, classe e raça na cena ballroom de **Bruno Reis** vem apresentar o contexto das cenas do *Ballroom,* movimento que surge nos EUA entre a comunidade negra LGBTQIA+, em especial as travestis, e como tal movimento tem se organizado no contexto do Rio de Janeiro.

Prática da Atenção: uma ação possível a partir das singularidades dos corpos de **Natália Ribeiro** e **Lúcia Matos** é uma pesquisa que reflete sobre a prática da atenção como possibilidade de propor atividades artísticas e/ou pedagógicas que possibilitem o acesso de pessoas com e sem deficiência.

As trajetórias de formação de bailarinos gordos da Região Metropolitana do Recife de **Adilson Saturno Diniz**, reflete sobre os padrões hegemônicos de corpo na Dança e como dançarinos(as) gordos(as) vem construindo trajetórias e ocupando espaços de visibilidade em contextos de dança da cidade Recife.

A Performance e os performers com corpos diferenciados de **Felipe Henrique Monteiro Oliveira**, revela o capacitismo existente em diversos contextos da dança e como corpos de pessoas de deficiência são

muitas vezes estereotipados, postos como coitados e que precisam de cuidado porque não tem autonomia.

PORRA: modos de (re)conhecer(se) em Dança de **Carlos Eduardo do Carmo, Marilza Oliveira, Lucas Valentim Rocha** e **Thiago dos Santos de Assis** apresenta o Grupo de Pesquisa PORRA, a partir de episódios das vidas dos autores e da autora que costuram temas como negritude, ancestralidade, deficiência, periferia e pessoas LGBTQIA+

Palavras Vivas. Compreendendo vidas no como e quanto nos informam

Confabulamos via telas, reflexões distintas provocadas pelo enunciado “que danças estão por vir?” reunidas pontualmente neste comitê “Corpo e Política”. Apesar de compreendermos a necessidade do VI Congresso da ANDA insistir seu acontecimento no formato remoto em função da COVID-19, tal condição acirrou, o quanto, da perspectiva social, a educação pública é fundamental enquanto um projeto político, que possibilite a todas/todes/todos vislumbres de outras possibilidades de mundos. Mas também não basta horizontalidades. Precisamos verticalizar o processo de ensino, a partir das realidades locais.

Quem não nasceu em berço esplêndido, reconhece que uma das estratégias para transformar nossos ambientes em condições qualitativas é via educação. Como acionar com outras/es/os afetos neste mundo de forma responsável e solidária?

Assim como luz e água modificaram a qualidade de muitas vidas brasileiras, não podemos ignorar as demandas das realidades locais como dos povos das florestas, dos ribeirinhos, do pantanal, do pampa, da caatinga, da mata atlântica, do litoral brasileiro, do cerrado (que ainda hoje, segundo semestre de 2020, ardem em chamas).

Como elaborar um projeto de educação pública tendo como referência um país tão grande, diversificado, com complexidades distintas. Não podemos abrir mão de pensamentos movidos por uma educação que abarque nossas

realidades locais sem ignorarmos nossas distinções, nuances e sotaques. Esta associação tem responsabilidades no amplo território nacional no desafio de mediar em algum nível, como estamos produzindo conhecimento. Este é um envolvimento com o espaço políticosocial que a educação requer. Apesar da ênfase ser dança na ANDA, esta insere-se em contextos de diferentes relevos que nos constituem quando pensamos na amplidão do Brasil.

Enquanto humanidade, também precisamos enfrentar nossa condição de não centralidade na dimensão do nosso papel nesta Terra. Se elevamos nossos olhares aos céus, os horizontes nos informam que no Cosmo, somos poeiras. Simultaneamente, somos também murmúrios quando relacionamos com nossas florestas.

Há um Jequitibá-rosa no

> Parque Estadual de Vassununga, em Santa Rita do Passa-Quatro (SP) no Brasil. Esta árvore pode ser considerada um dos maiores e mais antigos seres vivos do mundo com idade estimada em 3.050 anos. Por ironia, neste terreno, um dos mais férteis do planeta, planta-se cana de açúcar e esta árvore apenas não foi cortada antes de ser criado o parque por ter sido muito difícil se arranjar um instrumento para conseguir derrubá-la.[4]

Neste comitê um termo relevante é RETRATAÇÃO.

Ao que parece, na condição de homens e mulheres brancas, de uma realidade brasileira, diante de uma história colonizadora e opressora que inviabiliza, massacra e apaga: populações indígenas, negras, gays, lésbicas e trans, pessoas em deficiência; além dos nossos biomas. Acordemos que nesses fluxos, somos bichos também. Lembremos que o DNA de macaco Bonobo é 98,7% igual ao humano.

Aquele Jequitibá-rosa é testemunha de muitas vidas que por ali passaram. Apesar da nossa humanidade, ele ainda está lá. Quantas vidas o acariciam? Que vidas ele abrigou e ainda abriga? Se política é guerra,

[4] https://pt.wikipedia.org/wiki/Jequitib%C3%A1#:~:text=Jequitib%C3%A1%2Drosa%20no%20Parque%20Estadual,estimada%20em%203%20050%20anos. Acesso em 23/10/2020.

precisamos nos implicar em ações que efetivem o valor de cada vida, qualquer vida.

Que nosso pó se faça enquanto farelos aglutinados também por outros nós.

> Dessas travessias quem somos? Como estamos, eu e você? Como vamos nos transformando? Nos corpos carregamos vestígios entre futuros, passados, presentes. Registramos na pele relevos e sulcos de cada instante vivido. Mais fundo, nossas fáscias abraçam temporalidades espacialidades atravessadas entre si. Cada gesto registra, demarca, por onde e como temos caminhado entre passadas medidas, projetadas, perdidas, abandonadas, esquecidas. Planos. Cada vida um plano. Por cada vida um pano branco. Águas que jorram. Não são rios nem mares. São nossos olhos molhados por tantas vidas partidas precariamente. (BASTOS, 2020, sn.)

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BASTOS, Helena. **Corpo sem vontade = Cuerpo sin voluntad.** Revisão e tradução: Martina Altalef. São Paulo: ECA/USP: Cooperativa Paulista de Dança, 2017.

DIEGUEZ, I. **Cenários Liminares**: teatralidades, performances e políticas. 1ª. Edição. Uberlândia: EDUFU, 2011.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

KILOMBA, Grada. **Memorias da plantação** – episódios de racismo cotidiano; tradução Jess Oliveira. - 1ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KATZ, Helena & GREINER, Christine. **Arte e Cognição**. Organização Helena Katz; Christine Greiner. São Paulo: Annablume, 2015.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Organização Liv Sovik: Tradução Adelaine La Guardia Resende... [et al.]. - 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. **Multidão.** Tradução Clóvis Marques - Rio de Janeiro: Record, 2005.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte.** Tradução Renata Santini. 3ª. Edição: N-1, 2019.

MOURA, Gilsamara & EMILIO, Douglas de Camargo (org.). **Ágora: modos de ser em Dança**. Alumínio: Jogos de Palavras, 2019, v.1.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: Processo de um racismo mascarado. - 3ed. - São Paulo: Perspectivas, 2016.

ROLNIK, S. **Esferas da Insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. 2a. Edição. São Paulo: N-1 edições, 2018.

TOURINHO, L. L.; SOUZA, M. I. G. A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 3, n. 2, p. 178-193, 18 dez. 2016. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/9535/7813 Acesso em 12/09/2019.

Trabalhos Acadêmicos (teses e dissertações): ROCHA, Lucas Valentim/ PROCESSOS COMPARTILHADOS EM DANÇA E TEATRO: entre nós e as relações de poder -- Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/30848/1/Tese_Lucas%20Valentim%20Rocha.pdf>. Acesso em 16 nov. 2019.

TRIGO, Clara F. **Instabilidade Poética: síntese provisória de uma prática de movimento**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Teatro, PPGAC, UFBA, Salvador, 2014.

VIDARTE, Paco. **Ética bixa:** proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. Tradução Maria Selenir Nunes dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2019.

AGLUTINAÇÃO 1

O QUE A PERFORMANCE ME ENSINA

Bárbara Conceição Santos da Silva (UNIRIO)

Este artigo propõe discutir como se dá a preparAção corporal e poética de uma performance que lida com o não-saber. Os ‘passos’ desta performance em dança são engendrados no momento em que ela ocorre, via improvisação. Ela me convoca a lidar com a imprevisibilidade e, neste sentido, propõe investir no conhecimento somático para auxiliar no manejo de estados de corpo, evocar memórias e articular argumentos a partir do que me atravessa durante sua feitura. Conhecimento somático é aqui entendido como uma bricolagem de experiências em diferentes abordagens ao longo da minha trajetória como artista da dança. É aquilo que assenta como uma informação dinâmica no/pelo corpo que se atualiza a cada vez que é acionada. É também um esforço para nomear e valorizar a experiência de dançarinos que não dispõem de uma abordagem somática única como facilitador ou praticante, mas que as acessa numa escala temporal irregular, descontínua, conforme as necessidades corporais ou o engajamento em diferentes projetos artísticos.

Experimento para (des)ocupação foi criada no contexto do golpe em 2016, quando me senti mobilizada pela inquietação de não participar efetivamente dos movimentos de ocupação, #OcupaMinc, que se disseminou no primeiro semestre do referido ano, como ação coletiva e política envolvendo artistas de várias linguagens e pessoas ligadas à cultura, em repúdio à extinção do Ministério da Cultura. À época da criação indagava: como eu, mulher não-branca, nordestina, mãe, artista e professora universitária posso me manifestar através de ações (micro)políticas centradas no corpo?

Trata-se de uma investigação guiada-pela-prática nomeada como Pesquisa Performativa (HASEMAN, 2015) que valoriza e visibiliza condutas que emergem durante o fazer. Neste sentido, a preparAção a qual me refiro não foi definida *a priori,* mas foi sendo tecida a partir das experiências em performance. Através do acesso a três diários de bordo (escritos e acervo de

imagens) e da atenção à testemunha interna foi possível tecer entendimentos acerca da obra em questão. Intuo que lembrar-me de quem sou e do meu percurso ajuda a dar “chão” para minha dança e me possibilita revisitar memórias que são parte de sua ignição compositiva, assim como a modulação de estados de corpo ocasionada pela mala pesada, pela interatividade com o público e pelo contexto da apresentação[5]. Além dessas camadas, fazem parte dos dispositivos de criação três perguntas: *O que você junta? O que você ocupa ou com o que você se ocupa? O que faz você mudar de lugar?* Algumas vezes dou respostas pessoais para o público omitindo a pergunta; outras vezes replico as que eu já ouvi em outras apresentações. As perguntas podem ser sussurradas para uma só pessoa ou anunciada a um grupo. Noutros momentos elas são subtexto. O que me faz agir de um modo ou de outro (s) é modulado pelas oportunidades que surgem durante o acontecimento. O mergulho relacional em quem sou e nos dispositivos aqui enumerados sugere a preparação afetiva deste trabalho, mas também permeiam seu universo imagético-poético. O intuito é lidar com a reinvenção de si, constantemente.

Não há uma estrutura prévia que orienta seu desenrolar nem um modo como um fechamento é tecido. Porém, uma ação é recorrente: transportar uma mala pesada e sem rodinhas. O não-saber envolve inacabamento, impermanência e risco. Ele resguarda também o que já se sabe; transitar por algumas estabilidades que me possibilitam deslizar na sua feitura, descobrindo brechas, tecendo fissuras e rearranjos. Dias antes de performar meu estado de corpo se altera. Sou invadida por imagens do último compartilhamento e de outros já realizados até o momento. Conectar-me a esses aspectos parece uma forma de “ensaio” que me aproxima do acervo imagético da obra, dos riscos nos quais me coloco e da disponibilidade poética que ela me convoca estar. Montar a mala a cada apresentação, condição instaurada a partir do ano de 2019, é como se relacionar com a maquiagem ou com o figurino- ela afeta meu corpo; torna-se corpo. Além desse cenário descrito, sinto grande necessidade de preparar minha estrutura

[5] Refiro-me à temática do evento que acolhe a performance e/ou aos acontecimentos políticos mais recentes.

osteomioarticular com exercícios inspirados no método Pilates solo, numa perspectiva somática. Essa abordagem me ajuda a regular o tônus para carregar uma mala pesada e lidar com o sapato de salto alto que, combinados, demandam o acionamento dinâmico do centro de força. Percebo também a necessidade de flexibilidade, mobilidade articular e destensionamento muscular para dar conta da plasticidade das ações que engendro. Além destes acionamentos motores que essa prática possibilita, identifico uma facilitação para acessar criativamente meu corpo e expandir as ações em performance.

Reconheço que a ausência de trabalhos continuados em dança há muitos anos, credita ao método Pilates esse acesso a um só tempo, técnico e poético ao meu corpo. No entanto, me vejo diante de uma percepção vacilante e paradoxal: ora tenho clareza de como esse método me estrutura para estar em cena; ora se destaca a imprecisão de como através dele sinto potência para transitar pelo universo imagético-poético da performance. Além deste crédito ao método Pilates, reconheço a justeza de mencionar minhas práticas improvisacionais que também permeiam esse fazer, a exemplo do contato improvisação (CI). Apesar de a referida performance ser um solo e sua improvisação ser de ordem distinta da do contato (CI), lido com elementos adicionais à mala, às vezes livros, às vezes roupas ou bolsas e sempre implico o público como parceiro, não só na construção de interlocução- pergunta e resposta- mas também na relação do movimento com meu corpo no/com o corpo do outro, como podemos observar nas fotos abaixo:

Foto 1: apresentação durante a IX Mostra Universitária Artes em Cena da UFPB, em maio de 2018. Foto 2: apresentação no evento Residência Artística: (Pós) Re-Performar o Afeto, em junho de 2018.

Foto 1: Jéssica Lana

Foto 2: Eduardo M. Penha

Considero que pratico contato quando também estou sozinha, na relação de apoio que estabeleço com as superfícies, com a inversão de posturas e como uso a gravidade. Mas é notória também a distinção de dançar contato improvisação (CI) com um parceiro e improvisar com meu acervo de informações e com o imaginário que esse trabalho carrega, muito diferente de saborear a textura da pele de outro alguém, seu calor e seu apoio móvel que me oferece alavancas para subir, suspender, transportar e ser transportada. A atenção e tensões estão centradas no meu corpo quando estou só. No CI esta atenção é compartilhada.

Desde que me estabeleci na cidade do Rio de Janeiro por conta do doutorado, retomei algumas práticas que há muito não realizava com alguma regularidade. Fiz dois meses de aula de dança contemporânea e contato improvisação, ambas uma vez na semana. Na sequência, conheci o kinomichi e pratiquei duas vezes na semana, por três meses além de participar e dois intensivos. Participei de algumas jam's e do CiKi4, contato improvisação e kinomichi, 4ª edição. Em outubro fiz uma oficina mediada por Renato Ferracini, *O corpo sem fronteira*. Todas essas práticas foram realizadas durante o ano de 2019. Acho importante fornecer esse panorama de práticas corporais que vivenciei no primeiro ano de doutorado, algumas delas dentro do programa e outras fora, pois desde que iniciei a referida performance no ano de 2016 meu trabalho de corpo é descontinuado, tendo apenas o pilates solo como atividade mais frequente, porém também irregular. Ressalto que a

irregularidade atual com o método contrasta com os anos de prática continuada anteriores a esse período. (1999-2012).

Outra prática quem me interessa e tem me acompanhado desde 2016 é o Movimento Autêntico (MA). Trata-se de uma abordagem corporal que é utilizada tanto para fins terapêuticos, quanto espirituais e artísticos. O MA que venho praticando depende da presença de pelo menos um movedor e uma testemunha, mas há variações nesta condução (VICENTE, 2019). Ao toque do sino, o movedor fecha os olhos e a testemunha, que se mantém de olhos abertos, observa o movedor orientado pelas perguntas: o que eu vejo? (aspectos da fisicalidade do movimento/postura); o que eu imagino? (as legendas que coloco diante do que se apresenta); o que eu sinto? (como me afeta? quais sensações me ocorrem?). As perguntas são fundamentais para evitarmos operar com julgamento e atribuir ao outro algo que pertence apenas a quem vê. Esses papéis entre o movedor e a testemunha são dinâmicos, atuam em ressonância, de modo que a testemunha se experimenta enquanto movedor, assim como, o movedor se experimenta na testemunha. Como argumenta Jorge,

> [...] Movemos, testemunhamos, não há diferença quando então, vivem-se as duas funções como uma contendo a outra. Vemos no outro o que está em nós. Também é de nós o que o mundo fala. A Testemunha Interna se presentifica. (JORGE, 2016. p.6).

É relevante destacar que não há uma indicação específica por parte do facilitador de como mover. “O que eu faço quando não me dizem o que tenho que fazer?”[6] Ao fechar os olhos a ideia é deixar aflorar os impulsos internos e deixar mover o que não é sabido. Soraya Jorge, facilitadora e introdutora da abordagem no Brasil há 30 anos e com quem venho praticando, define o MA como abordagem somática relacional e, a partir de seus estudos e práticas ao longo destas três décadas, acrescentou uma quarta pergunta para construção da testemunha (VICENTE, 2019): O que tudo isso tem a ver comigo? (o quê que isso diz sobre mim?). Esta prática refina minha percepção sobre as ocorrências na vida e em estado performativo, me auxiliando na atenção e

[6] Questão proferida por Soraya Jorge durante uma prática em grupo.

desenvolvimento da percepção daquilo que me acontece quando danço improvisando e compondo. Deste modo, o MA não é uma preparação corporal, no sentido como esta é normalmente compreendida. Entretanto, percebo como esta prática refina minha percepção e possibilita acessar minha testemunha interna quando em performance.

O que faço antes de um suposto início começa muito antes das três ou quatro horas que antecedem uma apresentação. Trata-se de uma qualidade de preparo que aquece o que já sei e o que não sei ainda: uma prontidão para o devir. Parece que navegar por treinamentos distintos, sejam eles técnicos, improvisacionais ou oriundos de abordagens de acesso mais sensível ao corpo criam, juntos, um arcabouço vasto de possibilidades e requer habilidade para manejá-los. No entanto, de nada vale essa coleção de experiências se não trabalharmos a favor da intuição. Encontro ressonância nas considerações das artistas-pesquisadoras Lígia Tourinho e Inês Souza (2016) através do pensamento de Bogart:

> O trabalho corporal para a cena abrange essa abertura de portais para a intuição, desencadeada pela consciência desse novo ser que se experimenta a si mesmo. Sem a pretensão de encontrar o movimento perfeito, o atuante deve buscar, nas articulações de todos os seus conhecimentos, dar saltos intuitivos dentro da estrutura de ações e de palavras (BOGART, 2011 apud TOURINHO; SOUZA, 2016, p.178-179).

Considero relevante tencionar a utilização de termos que podem ser utilizados como análogos, porém parecem resguardar diferenças nos seus procedimentos e no que englobam. O que distingue uma preparAção corporal de uma preparação física? O que cada uma delas contempla? A preparação corporal pelo olhar de Tourinho e Souza (2016) direcionada para os artistas da dança e do teatro passa, fundamentalmente, pela necessidade de estimular o corpo, de acessar sua disponibilidade e “produzir potência humana no seu estado de consciência máximo” (2016, p.179), aflorando uma sensibilidade que ocorre pela percepção e domínio de elementos corporais. O recorte das autoras para potência é compreendê-la “como possibilidade que, sem demandar conhecimento, dá crédito a si, como fé no próprio artista de uma cena em devir” (TORINHO & SOUZA, 2016, p. 179). Elas ponderam que

isto implica ir ao encontro do gesto criador sem as expectativas de um acerto final. Nessa perspectiva apresentada, a preparAção corporal envolve não apenas um trabalho técnico de acionamentos musculares/motores, mas o desenvolvimento de uma potência criadora onde os sentidos e significados do gesto e da palavra são descortinados em parceria e colaboração durante o processo, e não dados a priori. As autoras defendem que a ação dramática, seja na dança ou no teatro, é um verdadeiro ato de fé. E estimulam que é preciso acreditar no que é invisível para torná-lo visível; a própria necessidade de transformação do corpo do atuante, segundo elas, nutre a crença nas sensações do corpo e nos acontecimentos da cena.

Fotos 3 e 4: Ambos os registros se referem à apresentação durante a IX Mostra Universitária Artes em Cena da UFPB, em maio de 2018.

Foto 3 de Daniel Diniz

Foto 4 de Jéssica Lana

Na foto 4, crio apoios inusitados nos pés, mãos, joelhos e peito na tentativa de transportar a mala pesada, elevando o quadril e deixando a cabeça para baixo, em oposição. A captura deste momento pode sugerir mais uma suspensão do meu corpo usando a mala como apoio do que uma tentativa de erguê-la do chão. Na foto 3, solicito auxílio do público para empilhar na coluna a mala e alguns livros, quando na posição quadrúpede, momento no qual arrisco um pequeno deslocamento ao tirar o joelho direito do chão. Cada gesto desta sequência é realizado no tempo do acontecimento, considerando as circunstâncias da apresentação, a disposição espacial do público e sua colaboração e interatividade. Lidar com o não-saber diz respeito a jogar com o invisível e aproveitar as oportunidades para que rearranjos motores e imagéticos se apresentem. Minhas ações instauram diferentes estados tônicos e convocam o olhar e engajamento do publico para compor junto. Parece-

me pertinente dialogar com a noção de atenção conjunta[7], um conceito concebido no campo da Psicologia do Desenvolvimento, em especial na abordagem cognitivista pelo primatologista Michel Schaife e pelo psicólogo Jerome Bruner, em 1975 (ROMERO, 2018). Este conceito será posteriormente reformulado por Yves Citton[8].

Antes de conectar os estudos da atenção à performance, recorro a Sônia Machado de Azevedo (2002), que em seu livro **O papel do corpo no corpo do ator**, considera que não são as ações que faz, nem o que diz ou exatamente a técnica de atuação que torna o ator capturável ao nosso olhar e questiona se, essa tal 'presença cênica' não seria "certa irradiação que parte do todo do interprete e chega até onde estamos?"(2002, p.180) Tal reflexão pode se aplicar também à performance em dança e pode evidenciar as estratégias de preparação do corpo para a cena, seja ela de que ordem for. Aqui me reporto à discussão proposta na mesa *Mulheres da Improvisação,* dentro da programação deste congresso, e sua relação com os estudos da presença. Líria Morays, uma das artistas-pesquisadoras, propôs um recorte para pensar a presença desde a perspectiva do dançarino que improvisa ao mesmo tempo em que compõe interessado no lugar, na composição situada. Ela indica que a presença está relacionada à atenção, tanto no sentido de se destacar, puxar o foco do olhar para o que acontece, quanto no sentido de se estar focado, concentrado no que se faz. Para esta análise, a artista articula a existência de três agentes: o improvisador, o lugar e o público. O dançarino maneja seus estados de corpo e instaura modos de estar, assim como o que ele faz pode chamar à atenção pelo contraste que sua ação produz em relação ao uso comum do lugar, "perturbando" as condutas regulatórias. O público, por sua vez, tem uma experiência de presença compartilhada, que

[7] Os estudos iniciais por Schaife e Bruner foram centrados na relação da mãe e o bebê. Com aproximadamente 9 meses, os bebês acompanham a mãe com o olhar; quando ela desconecta do bebê para outra coisa ou objeto, o bebê volta a sua atenção para aquilo que a mãe está prestando atenção. Daniel Stern amplia esta noção ao observar que o bebê então retorna seu olhar para a mãe como quem confirma que estava junto, acompanhando-a. Virgínia Kastrup, aula proferida em 03.set.2020 [Informação verbal].

[8] Filósofo suíço, é professor de Literatura e Mídia na Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis e diretor executivo da Ecole Universitaire de Recheche ArTeC.

tem sua atenção deslocada para o dançarine/performer que está em relação estreita com o lugar[9].

Tenho me aproximado dos estudos da atenção que me fazem pensar sobre como o performer pode dar conta do que faz, no momento que faz. Isso parece envolver as tomadas de decisão do quê e como mover, quando pausar, o que falar ou como responder a uma reação ou provocação do público, por exemplo. Esta experiência é permeada de afetos. Virgínia Kastrup e Caio Herlanin (2018) em um artigo, nos apresenta a ecologia da atenção a partir dos argumentos de Yves Citton (2014) que, por sua vez se inspira nas ideias de Féliz Guattari e Gilbert Simondon. Citton recusa o modelo do problema da atenção centrado no indivíduo, afirma que ela é uma construção coletiva e aponta que,

> [...] nunca estamos sozinhos quando mobilizamos nossa atenção ou prestamos atenção a alguma coisa. A atenção é sempre constituída por vetores heterogêneos e coletivos, materiais, midiáticos, tecnológicos, políticos, econômicos e estéticos. (KASTRUP; HERLANIN, 2018, p.127).

Além de se dedicar à proposição de uma ecologia da atenção[10] em detrimento de uma economia, Citton avança ao propor a noção da atenção conjunta ao mundo dos adultos, como um fenômeno presencial e local que envolve um número reduzido de pessoas que se afetam mutuamente, como nos apresentam os autores:

> Segundo Citton, a atenção conjunta ocorre em situação de co-presença, tendo como características a reciprocidade, o esforço de sintonia afetiva e as práticas de improvisação. A atenção conjunta requer a co-presença, ou seja, a atenção do outro afeta a orientação de minha própria atenção e vice-versa. É uma atenção presencial e em tempo real, que envolve um número limitado de pessoas, como acontece em sala de aula, espetáculos artísticos ao vivo, jogos, esportes coletivos e encontros diversos. (KASTRUP; HERLANIN, 2018, p.127).

[9] Informações verbais.
[10] Para o autor, a ecologia da atenção se dá em situação de co-presença e se desdobra em três características: a reciprocidade, o afeto (sintonia afetiva) e das práticas de improvisação.

Levando-se em conta esses estudos, questiono: de que forma uma preparação corporal pode ser tecida como processualidade e abranger o refinamento da atenção sem que isso signifique, necessariamente, um discurso de competência para dançar ou um modo específico de fazê-lo? Por ora arrisco afirmar que a preparação corporal é mais abrangente que a preparação física. Parece que esta última está mais relacionada ao condicionamento físico e busca resolver às demandas de desempenho mais técnico, dando conta de preparar a estrutura muscular para as exigências motoras da obra em questão. Dito isso, cabe ao preparador físico selecionar o tipo de trabalho que poderá dar conta das necessidades físicas, optando por um trabalho localizado de força ou cardiorrespiratório. Pode ser que a obra exija a colaboração dos dois. Tal função está mais atrelada à competência de um educador físico do que de um ator/atriz ou dançarine (artista cênico).

Já a preparação corporal prevê abarcar não só os aspectos técnicos, mas ao mesmo tempo, os poéticos. Trata-se de sensibilizar o corpo através de práticas das mais diversas, em geral relacionadas às abordagens somáticas, práticas de dança e técnicas circenses, mas podem também envolver práticas orientais como Tai Chi Chuan, meditação, Yoga. Essas abordagens podem incluir desdobramentos criativos a partir de estratégias de improvisação para investigar o corpo/movimento, o que permite a descristalização de padrões recorrentes de movimento, habilitando o praticante ao acesso mais poético do corpo. Assim, salvo equívoco, as práticas de uma preparação corporal são mais pertinentes àquelas relacionadas à arte e aquelas que são oriundas da saúde e de práticas orientais, mas que possuem uma estreita relação com a dança, como as somáticas. Esse papel parece-nos mais pertinentes aos próprios artistas da cena, mas inclui também fisioterapeutas que dialogam com a área artística, seja pela prática em si, digo da cena, ou pela inserção paulatina no trabalho artístico ao longo dos anos com esse “olhar de fora”, que é impregnado pelo olhar de dentro, considerando-se a permeabilidade e codependência entre eles. O mesmo pode ocorrer com a dupla titulação educadorfísico-artista. O que aponto aqui é que atuar na preparação de artistas cênicos requer uma qualificação que não é só de ordem técnica, de uma prática corporal

exclusiva, em específico, mas necessita estar contaminado pelo fazer poético, um lugar que é tecido na experiência do saber-fazer em arte e que passa também pelo estudo da presença, uma habilidade bem particular de quem vivencia o lugar da cena. Este apontamento leva em conta que o limite de atuação do preparador corporal não é tão claro assim e opera em parceria com o olhar de um diretor, coreógrafo ou dramaturgista.

No caso da análise aqui proposta, eu sou a artista em questão e eu mesma estou a cargo desta função que estou pela primeira vez a olhar. Falar sobre a preparação corporal exige debruçar-me sobre a obra para entender a corporeidade que ela demanda, aqui tecendo um caminho inverso aquele da preparação, considerando que meus mecanismos estão aparentemente invisíveis. Fortin (2009) pondera que construir saberes sobre o debruçamento na/pela prática requer observação do que é feito, ter uma escuta qualificada do que é dito e considerar uma escrita nutrida a partir de modos perceptivos. No entanto, alerta para os riscos desta prática, sendo necessário cruzar com outros tipos de dados:

> A corporeidade do pesquisador, suas sensações e suas emoções sobre o campo, são reconhecidas como fontes de informação ao mesmo título o que pode ser uma fotografia de uma obra em curso. Para evitar certos obstáculos, eu estimo, entretanto, que as reações corporais devem ser reveladas pelo o que elas são: uma fonte de informação parcial que, combinadas a outros tipos de dados, facilitarão a construção da reflexão do pesquisador. (FORTIN, 2009, p. 81)

Dialogando com o raciocínio acima explicitado, minha preparação corporal para *Experimento para (des)ocupação* é inconstante. Isso significa dizer que uma das abordagens que atribuo tal função, o Pilates solo, é uma prática que venho realizando do modo irregular, mas que já contém informações mais sedimentadas no meu corpo, sendo necessários momentos de "*refresh*", de lembrar-me do que já sei sem, no entanto, automatizar minha de prontidão. O ator, psicólogo e instrutor de Pilates, Daniel Becker (2012) defende que o método praticado segundo princípios da educação somática, desenvolve nos atores o que ele chamou de prontidão cênica. De acordo com sua pesquisa, o método promove a repadronização, o que facilita a interação criativa do corpo no contexto teatral. De outro modo, a artista da dança,

professora e criadora do método somático *Flymoon*, Clara Trigo (2014), também instrutora, identifica através dos livros escritos por Joseph Pilates e do seu legado material, quatro características marcantes do método: *o senso crítico em tom de denúncia*; *o impulso criativo*; *o caráter agregador dos seus inventos* e *a coragem de fazer diferente*.

A outra prática que influencia meu modo de estar em cena e que dialoga com a minha preparação poética é o Movimento Autêntico. A artista pesquisadora Valéria Vicente (2019), em sua tese de doutoramento destaca que no MA “[...] Há um grande investimento prático na inteligência corpórea, nas suas diferentes camadas e na capacidade de perceber e aprender através do movimento.” (2019, p.64). Estou interessada em compreender como o conhecimento somático, como já definido anteriormente escoa, vaza, transborda para a criação de poéticas. Sinto-me neste lugar de dentro como quem necessita empreender uma “[...] atenção flutuante, que opera também nas bordas, podendo então viabilizar a percepção daquilo que facilmente poderia nos escapar”. (KEISERMAN, N. et al, 2018, p.12-13)

O que a performance me ensina me é revelado em muitas e distintas camadas. O que o percurso da pesquisa e das apresentações indica é que esse corpo vai sendo construído paulatinamente e paralelo à montagem de seu acervo imagético-poético. Nesta tecedura, a própria obra dá pistas do quanto de força, elasticidade, delicadeza, escuta, sensibilidade, rudeza, embate, recuo, pausa, explosões, equilíbrio, quedas, gritos, choros, saudades, silêncios e risos é necessário a cada apresentação. E desses ingredientes uma combinação extensa é possível (e invisível). Fazer sentindo. Sentir percebendo. Perceber escapando. Escapar capturando. Capturar fluindo, deixar ir, deixa chegar, testemunhando.

O que a performance me ensina é informado durante o acontecimento. Portanto, não seria possível me debruçar sobre essa escrita destituída da experiência encarnada. A preparAção corporal e poética só se evidencia na medida em que é realizada. Reconhecer e iluminar o não-saber como estratégia de criação não é uma novidade. Colocar-se em estado performativo e não prever os acontecimentos, se dispor ao risco, evitando corroborar com

diversos dualismos como: certo-errado, técnico-criativo, pensamento-ação, produto-processo, feio-belo dentre outros, revela um aspecto político de um modo de operar em arte.

O que a performance me ensina diz respeito ao não-controle e me convida estar permeável e atenta ao que me afeta; orquestrar o que já sei com o que se revela em ato. Exercitar a escuta, refinar minha percepção, aceitar as estabilidades, manejar a dúvida, lidar com a imprevisibilidade, com os desvios e dialogar com a intuição. A preparação deste trabalho é síncrona com o acontecimento; à medida que vou engendrando ações na presentidade ocorre a atualização em tempo real de uma inteligência corporal que convoca o tônus necessário a cada momento, como um *download*; o conhecimento somático se faz presente. Mas há sempre algo que me escapa quando a improvisação está em pauta, algo de mistério que é da ordem do invisível e que parece me manter atenta, interessada e instigada a seguir na prática.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CITTON, Yves. **Da economia à ecologia da atenção**. AYRU, Rev. Psicologia, v.5, n.1(2018), p.13-41 Disponível em: https://periodicos.uff.br/ayvu/issue/view/1473/showToc, acesso em 10/09/2020.

DENOVARO, Daniel B. **A educação somática na formação do ator: a contribuição do método Pilates.** Revista Repertório, Salvador, nº 18, p.94-100, 2012.1.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e a auto-etnografia para a pesquisa na prática artística.** Revista Cena 7, 2009.

HASEMAN, Brad. **Manifesto pela Pesquisa Performativa.** Trad. Marcello Amalfi In: Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, 5. 2015. São Paulo. **Resumos**... São Paulo: PPGAC-ECA/USP, v.1, p.97-102.

JORGE, S. **A arte de mover e ser movido**. Instituto Junguiano do Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: http://jung-rj.com.br/artigos/movimentoautentico.pdf.

KASTRUP, V.; HERLANIN,Caio. A atenção conjunta e o bebê cartógrafo: a cognição no plano dos afetos. **AYRU, Rev. Psicologia**, v.5, n.1(2018), p.117-

139. Disponível em: https://periodicos.uff.br/ayvu/issue/view/1473/showToc, acesso em 10/09/2020.

KASTRUP, Virgínia. **Atenção conjunta e a psicologia do desenvolvimento**. Aula proferida em 03.set.2020. [Informação verbal] Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFRJ.

KEISERMAN, N.; RIBEIRO, M. M.; TAVARES, J. R.da S.; TOURINHO, L. L. **Preparação Corporal e Direção de Movimento: Formação e Prática Artística.** Anais da ABRACE. V.19, n.1 (2018), acesso em: 03/12/2019.

ROMERO, Manuela L. Sobre a atenção conjunta e a sintonia afetiva na dança Contato Improvisação. **AYRU, Rev. Psicologia**, v.5, n.1(2018), p. 188-215. Disponível em: https://periodicos.uff.br/ayvu/issue/view/1473/showToc, acesso em 10/09/2020.

TOURINHO, L. L.; SOUZA, M. I. G. A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 3, n. 2, p. 178-193, 18 dez. 2016. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/9535/7813 Acesso em 12/09/2019.

TRIGO, Clara F. **Instabilidade Poética: síntese provisória de uma prática de movimento**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Teatro, PPGAC, UFBA, Salvador, 2014.

VICENTE, A. Valéria R. **Errância passista**: frequências somáticas no processo de criação em dança com frevo. Tese (doutorado). Escola de Teatro, PPGAC/UFBA. Salvador, 2019.

DANÇANDO DRUMMOND:
RELAÇÃO DE GÊNERO NA OBRA *CORPO*

Simone Claudia Picanço Batista (UEA-PPGLA)

Como bem se sabe o tema das relações sociais já é objeto de estudo há muito tempo, contudo, revela-se como novidade quando posto sob a perspectiva crítica das teorias feministas que apontam para novas formas de interrogar e priorizar a questão da igualdade na construção de estereótipos das personagens na literatura brasileira.

Quando se trata de estudos literários precisa-se entender que a literatura por muito tempo foi ensinada a ser lida de forma romantizada. As ações de controle e poder das personagens masculinas foram entendidas como uma forma de demonstração de cuidado, preocupação e até amor, entretanto, se analisado de outra perspectiva tratava-se na verdade do domínio do homem sobre a mulher, o que era considerado pelos leitores como ações afáveis, na verdade, mascarava a real intenção de manter o controle da cultura patriarcal. Para analisar tais relações é necessário, compreender que as relações de gênero segundo Joan Scott (1995) compreendem-se como relações sociais desiguais de poder entre homens e mulheres, resultantes de uma construção social do papel atribuído ao homem e à mulher a partir das diferenças sexuais. Este papel é constituído culturalmente e muda conforme a sociedade e o tempo.

Ainda segundo Joan Scott (1995) no seu artigo **Gênero: uma categoria útil de análise histórica** esclarece que a palavra “gênero” começou a ser usada pelas feministas americanas para se referirem à organização social entre os sexos. Mais tarde, a expressão em questão passa a ser usada para ressaltar o caráter fundamentalmente social das distinções fundadas sobre o uso do termo “sexo” e rejeitar o determinismo biológico implícito neste termo. Scott ainda acrescenta que o termo "gênero" tornou-se uma maneira de indicar "construções das relações culturais".

Segundo a socióloga brasileira Saffiotti (1997), o termo gênero não é apenas uma categoria de análise, pois opera na realidade empírica enquanto categoria histórica. Scott (1995) também concorda com Saffiotti e ainda ressalta que a realidade empírica expressa as relações históricas e a existência da realidade social.

O vocábulo “gênero” passou a ser usado no Brasil pelo movimento feminista no fim dos anos 80. O conceito deste surgiu com o objetivo de demarcar lugares e distinguir o que é da ordem do masculino e da ordem do feminino. Para Oliveira e Knöner (2005) a sociedade caracteriza as pessoas de homem e mulher, designando suas particularidades respectivamente por masculinidade e feminilidade.

> O gênero é igualmente utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. O seu uso rejeita explicitamente as justificativas biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum para várias formas de subordinação no fato de que as mulheres têm filhos e que os homens têm uma força muscular superior. O gênero se torna, aliás, uma maneira de indicar as “construções sociais” – a criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres (SCOTT. 1995. p.7).

As relações de gênero, como são compreendidas hoje em dia, foram estabelecidas por meio de ideias sociais e culturais que designavam o que era apropriado aos homens e às mulheres. Logo, o conceito de gênero implica no conceito de relação, pois se o termo gênero implica na designação do que é masculino e feminino, então o gênero é utilizado para indicar as relações sociais entre os sexos. E essas relações não implicam necessariamente na desigualdade ou poder do homem sobre a mulher, ou seja, as relações de gênero são, assim, construídas pela sociedade.

Antes que este estudo prossiga em sua proposta de análise, faz-se necessário ressaltar que este resumo não intende desvalorizar ou desmerecer um dos maiores poetas brasileiros, mas, sobretudo, discutir seu discurso quando se trata de relações de gênero.

Como bem sabemos, Drummond foi criado por seus pais proprietários rurais, no interior de Minhas Gerais, na cidade de Itabira. Nasceu em 1902, ou seja, viveu em um período histórico onde a mulher ainda era vista como uma

figura inferior ao homem – sem voz ou autonomia – e essa representação cultural muito provavelmente influenciou na construção da representação da figura feminina ao longo de sua vida. Logo, o momento histórico, cultural e político no qual o poeta estava inserido ao longo de sua vida influenciou na criação da imagem feminina em sua obra, o que provavelmente induzi-o na construção da relação de gênero que ele apresentava em sua obra **Corpo** (1984).

Carlos Drummond de Andrade foi considerado pelos críticos literários sendo um dos maiores poetas brasileiros do século XX. Ele marcou a segunda fase do modernismo no Brasil. Formou-se em Farmácia, mas nunca exerceu a profissão. Gostava mesmo era das palavras. O poeta sempre teve tino para a escrita, com elas aprendeu que podia guardar suas lembranças mais queridas, podia falar dos seus sentimentos de estar no mundo, suas inquietações sociais, religiosas, políticas e até amorosas. Brincava com as palavras, pois delas tinha domínio. Cristalizava, na mais pura forma, perplexidade e contradições de suas inquietações.

Seu núcleo familiar era constituído pela mãe, Julieta Augusta Drummond – cuja responsabilidade maior diziam respeito os cuidados domésticos e familiar, o qual o poeta a descreve como - minha mãe era um veludo, um leito adamascado em que eu me reclinava, tão doce que nem me ocupava muito o espírito **-** pelo pai, Carlos de Paula Andrade, um fazendeiro e pelos treze irmãos.

Drummond foi criado sob a tradição ocidental cristã, na qual a figura feminina era considerada frágil, e que deveria ser protegida pelo pai e, mais adiante, pelo marido. De modo que o casamento era um ritual onde o pai passaria a mão da filha para os cuidados do marido e, a partir de então, prestaria obediência para ele.

Todavia, Drummond presenciou grandes mudanças sociais na representação da mulher na sociedade brasileira. Foi ao longo do século XX que os movimentos feministas ganharam força e, a começar daí uma série de conquistas para as mulheres se sucedeu, entre estas, o direito ao voto, que

aconteceu em 1932. As mulheres passaram a exercer direitos e deveres baseados na comunhão plena de vida e na “igualdade entre os cônjuges”. Além do direito à integridade do seu próprio corpo, o direito ao nome, à privacidade e etc. Mulheres e homens passam a ser considerados “iguais” e ambos podem opinar sobre todas as questões da família, “acabando” com o ‘comando conjugal’ que era exercido apenas pela figura masculina. Entretanto, isso não descartou alguns abusos que persistem em acontecer na relação de gênero e, mesmo hoje, é possível perceber que as mulheres ainda são desvalorizadas e estigmatizadas em diferentes esferas sociais, prevalecendo a tradição cultural da sociedade patriarcal.

> O slogan do feminismo era: “O pessoal é político”. Ele abriu, portanto, para a contestação política, arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças etc. Ele também enfatizou, como questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados [sic]. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas). (HALL, 1997, p. 49).

Partindo destas definições dar-se-á início ao estudo da obra **Corpo** de Carlos Drummond de Andrade. Analisar os poemas de Drummond é um desafio, pois sua poética é recheada de ironia, metáforas, contradições, humor, linguagem conotativa e uso de metalinguagem, ou seja, atenção afiada e uma leitura cuidadosa para identificar como o poeta configura a relação de gênero na obra.

> A poética de Drummond é marcadamente autobiográfica, memorialística, constituindo-se quase uma grande narrativa em verso de experiência pessoais, experiências essas que percorrem o longo caminho de 85 anos bem vividos. Apesar de ser hoje ponto pacífico nos estudos literários que memoria, história, e ficção não se confundem, antes se completam, a dicção poética dessas experiências é uma transparência do mundo interior do poeta, retroprojetando na tela fatos da sua história individual (MALARD, 2005, p. 11).

Para Massaud Moisés (1991), a análise de um texto poético deve basear-se na sua essência, pois a poesia se identifica com a expressão do “eu” do autor, e isso ocorre por meio do uso da linguagem conotativa ou da metáfora. Essas metáforas têm múltiplas valências e se constituem em três

camadas: 1 – a emocional, 2 – a sentimental e 3 – a conceptual, que devem estar inter-relacionadas.

Logo, entende-se que no processo de análise do poema, é fundamental a consulta lexicográfica (termos literários), pois será através dela que serão resolvidas as dúvidas quanto à denotação das palavras e expressões usadas pelo poeta. Contudo, para compreendermos a real intenção do “eu” do autor, uma análise macroscópica faz-se necessária. Nesta análise, encara-se a totalidade da obra e não somente a compreensão das palavras, mas o sentido integral do texto. Levando em consideração fatores históricos, sociais e culturais no qual o escritor pertenceu.

A obra **Corpo***,* objeto da análise, foi publicada na década de 80, durante a famigerada fase da memória, ou fase final da poesia drummondiana. Nessa fase, temas universais como a infância, a terra natal (Itabira), o pai, a família e os temas que sempre rodearam suas obras, como o corpo, são retomados e aprofundados. O tema corpo é algo que está presente desde sua primeira obra **Alguma poesia** publicada em 1930, não de forma tão específica quanto em **Corpo***,* mas de uma maneira mais simples.

> Na medida em que o corpo passou a ser percebido como representante da natureza, ele assumiu o papel de “voz” da natureza, ou seja, na medida em que havia uma necessidade percebida de que a distinção masculino/feminino fosse constituída em termos altamente binários, o corpo tinha que “falar” essa distinção de forma binária (NICHOLSON, 2000, p. 21).

Ou seja, é a partir das características físicas que houve a possibilidade das distinções entres os corpos, o que consequentemente gerou efeitos sobre as formas de conceber e de exercitar o poder entre os homens e mulheres. Além de compreender a importância dos corpos, apesar de profundamente relacionada e arraigada no imaginário do homem, percebe-se aqui a ligação real à natureza destes. Drummond ao citar o corpo feminino está diretamente ligado ao erotismo, pois para concepção de corpo feminino essa é a sua real natureza.

Na obra **Corpo**, observa-se, logo nos primeiros poemas, certo enfoque ao erotismo, no qual o poeta evidencia o corpo feminino e o desejo de

transgressão do interdito. Tais desejos estão diretamente relacionados às provocantes formas, volumes, cheiros, tons, desejos e sensualidade do corpo feminino. A escolha pelo corpo feminino como objeto de desejo foi definida, como visto, em suas primeiras obras e está relacionada aos gostos pessoais do próprio poeta. Bataille explica que:

> O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem e ele constantemente procura um objeto de desejo, todavia, este objeto responde à interioridade do desejo, ou seja, a escolha do objeto depende exclusivamente dos gostos pessoais do indivíduo, mesmo se ela recai sobre algo que a maioria teria escolhido, o que entra em jogo é frequentemente um aspecto indizível, que não pode ser explicado por palavras, mas sentido. (BATAILLE,2004, p. 20)

Nos primeiros poemas da obra **Corpo**, a imagem sobre o corpo feminino contextualizada de maneira erótica e – sob esta perspectiva – o discurso presente é de um corpo feminino sem voz, em que o eu lírico descreve fragmentos de um corpo feito para exercer duas funções: saciar os prazeres do homem e cumprir o propósito de reprodução da espécie. Isso pode ser constatado no seguinte fragmento do poema *Metafisica do Corpo*: *De êxtase e tremor banha-se a vista/ ante a luminosa nádega opalescente,/ a coxa, o sacro ventre, prometido/ao ofício de existir, e tudo mais que o corpo/resume de outra vida, mais florescente/ em que todos fomos terra, seiva e amor* (DRUMMOND, 1984, p. 12).

O autor descreve o corpo da mulher como um objeto, ali estava uma bunda luminosa e translucida, que brilhava, uma coxa e o ventre sagrado, como uma figura sensual fadada ao dever de perenizar a humanidade. Esta passagem expõe, intrinsicamente, a visão do autor sobre o retrato da mulher aquém do poder de escolha, destinada a exercer o “ofício” de gerar vidas. Além disso, esse mesmo trecho denota o constante uso do erotismo para descrever a mulher. Em uma reflexão mais profunda, é possível afirmar que um homem não tinha por hábito descrever outro homem desta mesma forma, pois isto é algo que contrariaria todas as regras culturais. De fato, isto só poderia ser aplicado à figura feminina que – em todo caso – era vista como inferior ao homem e limitada tanto ao papel maternal, quanto ao de realizadora dos desejos sexuais masculinos.

> A medicina colonial traduzia, por meios gerais, dita que a fêmea era terra fértil a ser fecundada pelo macho. Aristóteles (384 a 322 a.C) defendia que era o que insuflava a alma, vida e movimento à matéria inerte produzida no útero pela mulher. No entender de muitos médicos, a mulher não passava de um mecanismo criado por Deus para servir exclusivamente à reprodução. Assim como a pluma do poeta, ou a espada do guerreiro, ela era tida apenas como um instrumento passivo do qual seu dono se servia (PRIORE, 1997, p. 82).

Esta descrição da figura feminina não era exclusiva de Drummond. Inúmeros poetas do seu período também se valeram desta concepção e, com base nisso, pode-se entender a relevância de reflexões tanto sobre a relação de gênero apresentada a Drummond durante o período em que o poeta viveu na casa descrita em suas memórias, quanto sobre a sociedade e a cultura brasileira em que este esteve inserido.

Drummond chegou a declarar, em entrevista, que sua obra **Corpo** tratava daquilo que o corpo humano poderia realizar, ou seja, a reunião de todas as virtualidades do ser humano – todavia – o autor acaba tratando da relação de gênero de forma impensada. Para ele, o sexo é uma riqueza do próprio corpo, isto é, o que teremos são fragmentos de uma realidade social. Em entrevista a Gilson Rebello, em 1984, para o Jornal ***O Estado de São Paulo****,* Drummond declarou que:

> A ideia do corpo pode ser considerada como a reunião de todas as virtualidades do ser humano, não só físicas, como espirituais e morais. Evidentemente, meu **Corpo** não é um tratado de filosofia nem de religião. Mas procurei destacar certos aspectos do corpo como motivo de poesia, principalmente o da mulher, porque para mim o sexo é uma das riquezas do próprio corpo.

No poema intitulado **Pintor de mulheres**, estes retalhos de realidade social são retratados em trechos que, uma vez mais, trazem à tona o valor comumente atribuído pelo autor à figura femínea. Nos trechos *sabe o corpo feminino e seus possíveis* e *...das curvas que dão vontade de morrer de santo orgasmo e beleza*, percebe-se que o leitor é induzido à impressão de que o pintor, retratado como uma figura masculina, não só se revela como um conhecedor da anatomia feminina e de seus limites, mas também como

uma “vítima natural” dos desejos oriundos das linhas e volumes da silhueta da mulher. *Este pintor/Sabe o corpo feminino e seus possíveis/ De linha e de volume reinventados./ Sabe a melodia do corpo em variações entrecruzadas./ Lê o código do corpo, de A ao infinito/ Dos signos e das curvas que dão vontade de morrer/ De santo orgasmo e de beleza./ (DRUMMOND, 1985, p. 19).*

O trabalho de concepção que Drummond desenvolve em seu poema, ainda que inconscientemente, faz com que, quase de modo evidente, a descrição do processo de idealização adotado pelo artista retratado, que por sua vez, intende construir a pintura de seu quadro a partir do suposto conhecimento que tem sobre a aparência feminina, seja associada à visão machista e determinista que o contexto sócio-político da época atribuía à mulher. Ao passo em que o método de concepção é acompanhado, duas etapas tornam-se evidentes.

Na primeira, o artista visualiza as linhas e volumes característicos da fisionomia femínea objetivando assim, conceber sua obra. Nesse ponto, vale frisar que há certa presunção diluída nos primeiros versos e esta pode ser percebida mediante à descrição do homem como conhecedor das linhas, curvas e volumes femininos. Já na segunda etapa, acompanha-se a subjacente descrição de um ato sexual. Infere-se, nesta etapa, que o pintor – durante a construção da figura feminina – é tomado por impulsos sexuais oriundos dos devaneios eróticos que se solidificam à medida em que o autor avança na pré-visualização da imagem femínea almejada. A interpretação da descrição de um coito justifica-se no trecho *Sabe a melodia do corpo de A ao infinito*, passagem em que a conotação sexual se fortalece e induz a imaginação do leitor a associar os *sons do corpo* aos sons típicos do sexo, tais quais gemidos ou o contato físico de corpos. Sendo assim, é plausível afirmar que, novamente, o autor expõe, ainda que despropositadamente, a maneira como a mulher fora idealizada outrora pelo homem daquela época: donas de corporaturas inerentes às tarefas da saciação sexual e da reprodução. Vale, também, ressaltar que este ato sexual descrito no segundo momento, é figurado e só ganha imagem conforme o delírio do pintor avança no campo da fantasia e da imaginação.

Na obra, nota-se sempre um diálogo entre a consciência do autor e o inconsciente. Isto indica que o autor estava a par da dinâmica de interação entre seu ID, ego e superego e também que, por vezes, este revisitasse suas concepções sobre a mulher, ainda que não deixasse de lado sua visão primária e tradicional de crer na mulher como um ser incumbido de procriar e saciar os impulsos sexuais masculinos. Neste inconsciente, propriamente dito, poderemos analisar a percepção do autor quanto à relação de gênero, pois para ele, há aqui apenas a descrição daquilo que se pode ser feito através do corpo. Contudo, esse discurso demonstra que muito mais merece ser estudado.

Ao decorrer da obra, Drummond busca retratar, a partir da imagem da própria mãe, um corpo celestial, sem nenhum teor erótico. Nesse corpo, o autor reconstitui o próprio ato de renascimento e, em seguida, entrega ao leitor um momento apaziguador que é a viagem feita ao seio da mãe. Ao falar da maternidade, o poeta usa a delicadeza das palavras para tirar conforto de um momento que talvez fosse uma lembrança de sua mãe. Isto é demonstrado claramente, a seguir, no trecho do poema *Canção de Itabira*: *Ouvi-a na voz materna/ que de noite me embalava, / ecoando ainda no sono, /sem que faltasse uma oitava* (DRUMMOND, 1984, p. 71). Mais à frente neste mesmo poema sobre maternidade, ele trata das inquietações das mulheres, quanto a relação de gênero que vivenciavam, uma mulher que está na busca pela independência na qual as aspirações delas não necessariamente se contrapõem ao amor.

Essa descrição acontece pelo fato de Drummond ter vivido as grandes transformações da representação da figura feminina na sociedade no final do século XX, período de grandes mudanças sociais e realizações para as mulheres. Nesse período, elas passaram a assumir a direção de suas próprias vidas em várias etapas de suas trajetórias. Contudo, mesmo diante de tantas conquistas em diversos âmbitos, o autor parece insistir em ater-se ao juízo patriarcal que a sociedade insistia em fazer sobre os gêneros. Aparentemente, mesmo influenciado, ainda que minimamente, pelos avanços femininos no século XX, o subconsciente do autor permanece fortemente ligado à construção tradicional da representação da figura feminina na sociedade

patriarcal. Drummond em entrevista ao especial de seus 80 anos, realizado pela Rede Globo em 1982, contou à Leda Nagle, sobre os costumes extremamente tradicionais de sua infância e, em certo momento, comenta sobre como as mulheres não tinham autonomia nem ao menos para se comunicar com os homens: “Os costumes eram rígidos. A comunicação de uma moça com um rapaz era impossível, a não ser por intermédio do irmão, sempre como uma bengala ao lado para evitar qualquer desacato”, esta fala evidência a tradicionalidade e a visão patriarcal que basearam a estruturação de sua visão sobre a mulher, a qual não detinha se quer o direito de sair sozinha pelas ruas.

Isto posto, é perfeitamente concebível imaginar que mesmo se Drummond tentasse, ainda que voluntariamente, se desvencilhar da imagem primordial que construíra em outros momentos sobre a mulher, este provavelmente falharia. Essa afirmação se fundamenta no fato de que o autor, em diversos versos, aborda a temática do impulso sexual.

Um dos poemas em que o impulso sexual, próprio da apreciação ao semblante da mulher, se apresenta mais forte é, justamente, em **As contradições do corpo**. Nesse poema, o autor incita que o ápice do prazer do corpo não é sentido de forma consciente, mas sim num estado subconsciente em que a razão se entrega aos desejos e, a partir de então, permite que a libido comande. Na estrofe abaixo, alguns trechos retratam esta realidade *Meu prazer mais refinado/não sou eu quem vai senti-lo./É ele, por mim, rapace, / e dá mastigados restos/à minha fome absoluta*. (DRUMMOND, 1984, p. 8)

Na passagem, *Meu prazer mais refinado, não sou eu quem vai senti-lo. É ele, por mim, rapace...*, subentende-se que o autor retrata a rendição da consciência ao estado em que quem comanda é a lascívia e quem assume a responsabilidade de sentir o ápice do prazer é, na verdade, o instinto do corpo em satisfazer o apetite sexual. Em sequência, no trecho *...e dá mastigados restos à minha fome absoluta*, fica inexplícito a figura da vagina que “mastiga” o corpo e cumpre seu papel de saciar a *minha fome absoluta*, fome esta que pode ser compreendida como a luxúria do homem.

Quanto a representação da figura masculina na sua obra, o poeta descreve e até faz homenagens a grandes homens das várias áreas do conhecimento, nota-se que não há cunho erótico na representação da figura masculina na obra, na verdade o homem é descrito como representantes de grandes feitos para sociedade. Como no poema **O Céu** em que o eu lírico descreve, literalmente, ao longo dos versos, uma conversa casual com um dos mais respeitados astrônomos brasileiros – Ronaldo Rogerio de Freitas Mourão – em uma simples sala de estar, na qual depois transforma-se em espaço sideral. É metaforicamente uma viagem ao mundo das constelações. *Na quietude da sala, em um dia qualquer, / Eu conversava com Ronaldo Rogerio de Freitas/ Mourão, /seguidor dos árabes* (DRUMMOND, 1984, p. 77)

Ronaldo Rogério de Freitas Mourão era astrônomo, escritor e ensaísta, natural do Rio de Janeiro. Tornou-se o astrônomo mais conhecido do Brasil. Escreveu mais de 80 obras na sua área e seus feitos e escritos estimularam músicos, poetas e escritores. Outra figura masculina fortemente presente na obra, está presente no poema **Pintor de Mulher***,* no qual o poeta homenageia o artista plástico Augusto Rodrigues, o título do poema está relacionado aos temas do pintor, neste caso a mulher é personagem assídua.

De modo geral, nota-se que a representação do homem na obra **Corpo** é feita sob uma perspectiva diferente daquela que é adotada nas descrições características da figura feminina, em que o poeta deixa evidente as diferenças entre as peculiaridades relacionadas aos gêneros. O poeta não descreve o homem e a mulher da mesma forma em seus versos, pois isso estaria contrariando os valores sociais impostos pelas diferenças de gênero com as quais ele convivera e aprendera ao decorrer da história e de sua própria vida.

Logo, pode-se afirmar que o poeta trata da relação de gênero baseado na construção histórica, patriarcal e cristã e isso é notável nos poemas analisados, onde a figura feminina surge marcada pelos signos positivos e negativos. Em nenhum dos poemas percebe-se uma igualdade na representação dos gêneros, na verdade a imagem do feminino entra na poesia de Drummond como objeto de desejo, de atração e provocador. O

homem, por sua vez, é o potencializador de grandes feitos e não é erotizado, entretanto é um homem buscando reunir os fragmentos da sua própria imagem individual.

A partir da análise literária de **Corpo** deu-se início ao processo coreográfico baseado na construção interpretativa da obra. O processo ocorreu a partir do olhar da investigadora sobre o tema estudado. Tal composição se deu através de experimentações corporais proposta pelas pesquisadoras, e isso ocorreu a partir de estímulos visuais, sonoros e sensoriais.

O ato criador se torna a capacidade de compreender, relacionar, ordenar, configurar e significar algo considerado novo, e esse novo trata-se de novas coerências que se estabelecem na mente humana, ou seja, trata do poder de formar. Pode-se dizer que formar é algo que está presente em atos simples do cotidiano do homem, como observar as pessoas, notar cores, sons, reflexos, cheiros e lembranças. Através desses estímulos que se recebe, percebe-se os relacionamentos se tornando ordenações.

Os processos criativos, são os mais diversos, com muitos olhares, muitos pensares, muitos fazeres. Existem alguns caminhos, algumas reflexões sobre o assunto que podem ajudar a clarear e complementar os pensares e fazeres. Para Fernandes (2001), a criação de uma obra acontece a partir de dois processos que se completam e se alternam continuamente: o surgimento da imagem e a busca da forma artística.

Segundo Cecilia Salles (1998) alguns artistas descrevem o percurso do processo criativo como o caos, que seria o acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo experimentados de várias formas, para encontrarem a melhor combinação de organização para construção do objeto artísticos. Neste sentido, usamos os poemas da obra **Corpo** de Carlos Drummond. As palavras impressas dos escritores, que por sua vez estão carregadas de sentidos e significados, *a priori*, funciona, para as pesquisadoras como transplantes, para a concepção de movimentos em conexão com a dramaturgia dos personagens.

O estudo do movimento, gestos e composição coreográfica da pesquisadora que ainda está em andamento, começaram a acontecer a partir de experimentações corporais dos intérpretes/bailarinos, isso ocorre por meio de sessões de improvisação individual e contato-improvisação, nas quais temas específicos foram estabelecidos em cada sessão de estudo. A improvisação é um método para realização de uma movimentação corpórea mais livre e espontânea, a qual procura conduzir o intérprete/bailarino à uma experiência do corpo que deve culminar na sua libertação de desconfianças e de movimento codificados.

Imagem 1

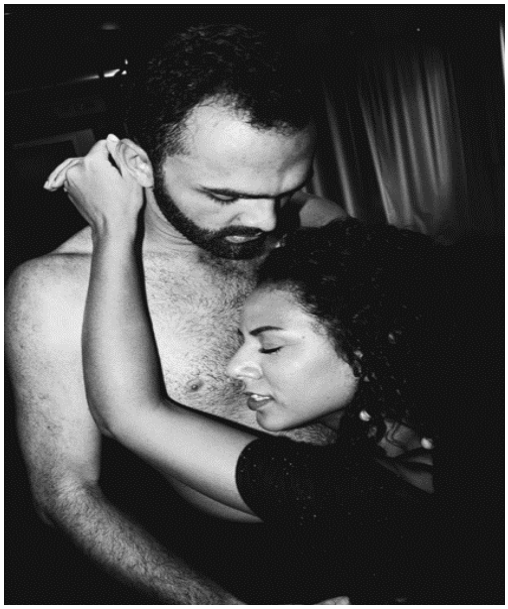
Acervo da pesquisadora (laboratório).

Este estudo prático é colaborativo, logo, valoriza as experiências pessoais e competências de cada intérprete/bailarino envolvido no processo, tal característica nos coloca diante da necessidade de observar de maneira específica cada diversidade existente nos envolvidos. Esta maneira de desenvolvimento do processo criativo pressupõe o exercício de observação dos participantes enquanto sujeito individual e em grupo, o que implica em experimentar, discutir escolhas, conceitualização e reorganização de ideias e ações estabelecendo coerências individuais e coletivas que correlatem com as análises da obra escolhida como fonte de inspiração para o estudo coreográfico.

E para esta dança se fez estudo das possibilidades da dança contemporânea. Nesta linguagem deixa-se de lado a preocupação com a linearidade da narrativa de uma história que deveria ter início, meio e fim, para

se mergulhar na expressividade do gesto cênico, onde o movimento pode ser nenhum ou todos ao mesmo tempo, a aceitação de todos os padrões corpóreo, e a busca por proporcionar ao público o sentimento de criar sua história junto com o interprete. Ela abre espaço para múltiplas leituras, sendo que nenhuma pode ser considerada errada ou equivocada. Segundo Glusberg (2003) “não importa a técnica em si, mas o que pode resultar dela, e como o gesto cênico pode emocionar, pode levantar uma questão e pode não falar coisa nenhuma” (GLUSBERG, p.89, 2003).

Imagem 2



Acervo da pesquisadora (laboratório).

Usamos está modalidade de dança por não ter uma técnica definida e nem uma linguagem especifica, podendo ela permear por qualquer cultura e ainda sim falar sobre uma sociedade de um modo único, os instigando a pensar, sentir e agir no mundo atual. Essa dança propõem uma ruptura e se valida como área de conhecimento, além de contribuir nas transformações culturais do fazer a dança.

Conforme Tomazzoni (2006) a contemporaneidade da dança, estabelece quatro fatos importantes para sua compreensão, o jeito de pensar

a dança; não há modelo/padrão de corpo ou movimento; reafirmação da especificidade da arte da dança, um outro tipo de vocabulário, portanto isso é o princípio de que o pensamento se faz no corpo e o corpo que dança se faz pensamento. Desse modo, podemos concluir que a dança contemporânea apresenta características diferentes das normalmente conhecidas, como o modo de pensamento que essa dança propõe, as combinações de diferentes, estilos, movimentos, técnicas e estéticas, a multiplicidade de significados e as inúmeras possibilidades de criação e expressão do corpo dançante.

Os laboratórios coreográficos realizado até o presente momento foram registrados, pois é através deles que foi possível registrar as impressões corporais dos participantes do processo criativo. É através do desenvolvimento desses laboratórios corporais que conseguiremos atingir nosso objetivo na pesquisa. Foram apenas dois bailarinos/intérpretes que participaram do processo de criação, sendo um homem, no qual representava a figura masculina contida nos poemas analisados e a outra figura feminina que assim como o homem representa a mulher no texto.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. **Corpo.** 7ªEdição, Rio de Janeiro, Record, 1984.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Nova Reunião de 23 livros**: Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Companhia da Letras, 2015.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

GLUSBERG, Jorge**. A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura**. Educação & Realidade, Porto Alegre, n. 22, v. 2, jul.-dez. 1997.

MALARD, Letícia. **No vasto mundo de Drummond**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MOISÉS Massaud. **A análise literária.** São Paulo. Editora Cultrix.1991.

NICHOLSON**, Linda. Interpretando o gênero**. Revista de Estudo Feminista. V.8, n.2, 2000.

OLIVEIRA, Anay Stela; KNÖNER, Salete Farinon. **A construção do conceito de gênero: uma reflexão sob o prisma da psicologia.** Trabalho de Conclusão de Curso. Blumenau: FURB, 2005.

DEL PRIORE, Mary (org.) & BASSANEZI, Carla (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/Ed. UNESP, 1997.

SCOTT, Joan Wallach**. Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995.

SAFFIOTI, Heleieth. **Influências do pós-modernismo nas teorias feministas**. Trabalho apresentado no XXI Congresso da ALAS/Associação Latino-Americana de Sociologia. São Paulo.1997.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 1 ed. São Paulo: Intermeios, 1998.

TOMAZZONI, Airton. **Esta tal de dança contemporânea**. Idanca.net. 2006. Disponível em: http://idanca.net/estatal-de-danca-contemporanea. Acesso em: 02 Jan 2020.

OBSCURICENIDADES:
INVESTIGANDO AS POSSÍVEIS RELAÇÕES ENTRE O JOGO E A DANÇA A PARTIR DE UM PROCESSO COLABORATIVO DE CRIAÇÃO

Kamilla Mesquita Oliveira (UFAL)
Angélica Maria Alves (UFAL)
Jeyssi Luiza Nascimento Santos (UFAL)

No período inicial das inscrições da ANDA, houve o desejo das três autoras em se deslocarem de Alagoas à Bahia para dar voz ao trabalho realizado ao longo de um ano e meio de pesquisa criativa e entremeado por mais um ano de formalização da pesquisa como Iniciação Científica. No entanto, surge a pandemia. Cada uma das pesquisadoras se encontra em municípios distintos sem a possibilidade do encontro presencial, mas o desejo de pensar juntas sobre a pesquisa realizada e compartilha-la permanece. Surge a alteração de data e formato do evento, mas o desejo da partilha se mantém e os três corpos, ainda que à distância, mantêm a troca de falas e desejos, tecem escolhas e constroem conjuntamente essa partilha do processo. E a primeira escolha consensual do trio fora qual dos Grupos Temáticos abrigaria esse trabalho - *Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança* – essa fora nossa escolha, e tomamos aqui a liberdade de utilizar as palavras que compõem o título deste GT como palavras-guia para nossas reflexões e partilhas acerca das pesquisas vivenciadas.

Corpo e Política

Corpos que dançam, refletem sobre suas danças e possuem poder de fala acerca dessas reflexões – esses corpos políticos dançantes foram uma constante busca ao longo de todo o processo de criação do trabalho *Obscuricenidades*. Mas poderíamos começar a destacar a politicidade dos Corpos desde a instauração do Programa de Extensão *Corpo Cênico da UFAL* – uma conquista de caráter político dos Cursos de Dança e Teatro dentro da universidade*. Corpo Cênico* é um programa de Extensão Universitária voltado à formação artística, pedagógica e técnica continuada de

seus integrantes; à produção, pesquisa e difusão das artes da cena; integrado aos programas de extensão dos cursos de Licenciatura em Dança e Teatro da UFAL; com projetos artísticos-pedagógicos renovados anualmente e coordenados por docentes lotados nestes cursos; integrados por estudantes bolsistas destes cursos e por interessados em geral, de acordo com os projetos de produção e/ou pesquisa cênica em vigor; responsável pela produção anual de obras cênicas.

Dentro deste programa foi desenvolvido o Projeto *Corpo-em-Arte: Investigações criativas em Dança Contemporânea*, integrado por discentes do Curso de Licenciatura em Dança da UFAL, no qual foi desenvolvido coletivamente o espetáculo *Obscuricenidades.*

Ressaltamos que o Programa de Extensão Corpo Cênico teve como metodologia de trabalho primordial a descentralização da figura do coreógrafo, possibilitando o trabalho colaborativo e coletivo, permitindo aos bolsistas atuarem como intérpretes-criadores, além de se colocarem também como pesquisadores de seus próprios processos, o que contribui na formação acadêmica dos mesmos, incentivando-os a refletir sobre a importância de complementar os conhecimentos obtidos na sala de aula, articulando o ensino à pesquisa e à extensão; desfazendo as possíveis dicotomias existentes entre a teoria e prática e entre as posições de artista-docente.

O processo vivencial de construção colaborativa dessa criação cênica instigou duas das discentes-criadoras no aprofundamento destas vivências dentro do âmbito da pesquisa, resultando em uma iniciação científica. E o objeto de estudo escolhido pelas pesquisadoras refere-se ao potencial do jogo e da improvisação dentro do âmbito da criação artística, e mais especificamente dentro da criação colaborativa em Dança. Criar, dançar e refletir colaborativamente sobre esse fazer desses corpos distintos também caracteriza um ato político que atravessa essa pesquisa.

Implicações e Modos de Aglutinação

Implicação é a ação ou consequência de estar envolvido em algo, de forma que a escolha metodológica da pesquisa se caracteriza como uma pesquisa performativa ou pesquisa guiada pela prática (HASEMAN,2015), haja visto que não há uma nítida separação entre o objeto de estudo e a prática metodológica da pesquisa, já que as pesquisadoras se colocam simultaneamente na vivência e observação do processo de criação que provoca e embasa essa pesquisa.

Embora haja a construção de procedimentos e ferramentas metodológicas comuns às pesquisas tradicionais, a pesquisa performativa assume um caráter de se fazer permear constantemente pela prática. Nesse ínterim, as pesquisadoras não apenas observam o processo, mas vivenciam-no constantemente ao longo dos ensaios, apresentações, artesania dos diários de criação; e refletindo constantemente essa prática por meio das leituras e discussões acerca do processo com os demais intérpretes-criadores e com as impressões captadas pelo público.

Os modos se apresentam como regras e condutas que culminaram em estratégias, nesse constante trânsito entre prática e reflexão, vai se construindo essa pesquisa que se organiza em dois planos de trabalho distintos: um deles é mais focado na catalogação dos diversos jogos que atravessam o processo de criação do espetáculo, embasando-se inclusive nas quatro categorias dos jogos elencadas por CAILLOIS (1990): agôn, alea, mimicry e ilinx e suas possíveis relações com os jogos cênicos; além do embasamento na obra basilar sobre jogos de HUIZINGA (2012) - Homo Ludens.

O outro plano de trabalho foca na investigação da improvisação como uma das formas de jogo que permeia todo o trabalho cênico *Obscuricenidades*, tendo como um dos principais referenciais teóricos a obra de GUERRERO (2008) - Formas de Improvisação em Dança. Portanto aglutinação nessa pesquisa refere-se a ficar fortemente ligado de maneira que as diferenças se juntam e se completam no fazer coletivo resultando em algo

inteiro no qual não se consegue identificar os componentes iniciais, e foi nesse processo de aglutinação que a os diversos desejos investigativos das intérpretes-criadoras foram se amalgamando e constituindo colaborativamente o espetáculo *Obscuricenidades* do qual falaremos brevemente a seguir.

A Criação em Dança

Criação: aquilo que se produz, que se realiza - a obra, assim destacamos o caráter colaborativo da criação do espetáculo que já se faz coletivo e compartilhado desde a escolha do nome que intitula o nosso processo criativo.

Obscuricenidades. verbete ausente no dicionário da língua portuguesa, mas que habitou a imaginação dos criadores ao longo do processo. É uma mistura de várias possíveis palavras unidas simbioticamente em um amálgama sonoro que nada pretende significar, mas apenas nomear essa criação que se materializa como resultado cênico do Projeto Corpo-em-Arte: investigações em Dança.

Obscuricenidades passeia prioritariamente por essa linguagem, embora não deixe nunca de borrar os limites entre a dança, o teatro e a performance. Mas inegavelmente são os corpos dançantes que constroem o espetáculo. Corpos que pensam, se questionam e investigam possibilidades por meio do movimento. E é justamente a partir destes pensamentos, questões e investigações que surge colaborativamente a obra.

Obscuricenidades surge a partir de inquietações e fascínios acerca do tempo presente. Não se pode fugir ao Tempo Presente. Dádiva de Chronos, Tempos anacrônicos. Afinal, do que se trata o Presente? O que seria essa tal “Contemporaneidade”? Segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben:

> Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa ‘ver as trevas’, ‘perceber o escuro’? (AGAMBEN, 2009, p.64).

Provocados pelas questões levantadas por Agamben, e alimentados pelas metáforas das luzes e escuridões que habitam nossos Tempos, lançamo-nos na aventura de dançar tais metáforas, e questionar com nossos corpos, buscando investigar coletivamente a obscuridade que nos ronda e nos fascina a dança-la.

O grupo cria então uma série de acordos prévios ancorados na exploração criativa de jogos cênicos explorados anteriormente em laboratórios. Desses jogos, novas formas de jogar, novas regras vão sendo criadas coletivamente. E tais regras criam um roteiro dramatúrgico no qual escuro e luzes ajudam a compor a dramaturgia dançada por aqueles onze corpos em cena. Mas tais regras, tais acordos são apenas estopins iniciais desse jogo-espetáculo que vai se recriando em tempo real a cada nova apresentação cênica, exigindo de cada intérprete e também do público um estado de prontidão constante para estar permanentemente em jogo.

Entre o jogar e o dançar

O Plano de Trabalho intitulado *Levantamento de Dados no programa de extensão corpo cênico/dança da Universidade Federal de Alagoas* e desenvolvido pela discente-pesquisadora Angélica Maria Alves tem como objetivo geral: Investigar a relação da dança com os jogos, tendo como objeto de estudo o processo criativo *Obscuricenidades.*

Um dos procedimentos elencados pela pesquisadora foi a catalogação dos diversos jogos que atravessaram o processo de criação do espetáculo, embasando-se inclusive nos jogos arcaicos gregos: *agôn, alea, mimicry e ilinx* e suas possíveis relações com os jogos cênicos; descrever os procedimentos utilizados no processo criativo *Obscuricenidades;* e por fim, produzir o relatório[11] final. Para a coleta de dados foram usados os seguintes procedimentos: análise dos diários de bordo e leitura dos textos referentes aos jogos nas artes cênicas.

[11] O aluno bolsista do PIBIC deve entregar dois relatórios, um parcial e outro após a finalização da pesquisa.

Antes de falarmos sobre a relação dos jogos arcaicos e as cenas do processo criativo, é pertinente apresentarmos, de maneira sucinta, o conceito abordado por Johan Huinziga no seu livro Homo Ludens.

De modo geral, após a leitura do livro de Huinzinga, pudemos perceber que a palavra *jogo* não é universal, cada povo, a partir de suas perspectivas dá sentidos e significados diferentes. Para este artigo, queremos deixar uma breve citação do autor, lançando uma pequena degustação do termo *Jogo*, instigando assim, o desejo nos caros (as) leitores (as) para mergulharem no universo dos jogos. Segundo Huizinga:

> (...) o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da "vida quotidiana". Assim definida, a noção parece capaz de abranger tudo aquilo a que chamamos "jogo" entre os animais, as crianças e os adultos: jogos de força e de destreza, jogos de sorte, de adivinhação, exibições de todo o gênero. Pareceu-nos que a categoria de jogo fosse suscetível de ser considerada um dos elementos espirituais básicos da vida. (HUINZIGA, 2012, p.24).

Após entendermos o conceito do termo citado acima, tínhamos outras inquietações: saber qual a relação dos jogos com as artes cênicas? E que tipo de jogos pode ser usados em um processo criativo? Acreditamos que essas perguntas impulsionaram o desejo de mergulharmos nesta pesquisa e descobrir possíveis relações entre a dança e o jogo.

Desta forma, ao buscarmos na plataforma *Google acadêmico* por: os jogos nas artes cênicas e os jogos na dança, encontramos artigos nas seguintes áreas: teatro, música, pedagogia e educação física e pouquíssimos na área da dança[12]. É interessante perceber que durante esta busca, quando

[12] Durante a pesquisa, focamos apenas nos artigos relacionados com a dança, assim como também não é nosso propósito fazer uma descrição dos jogos abordados em cada artigo pesquisado, desta forma, colocamos aqui como sugestão de leitura dois artigos, caso os leitores sintam a curiosidade de conhecer esses jogos, os artigos são: *A Dança, o Jogo e a Improvisação: Estratégias de Criação e Ensino (2011)*, do autor Ítalo Rodrigues Faria e *Jogo Coreográfico: uma proposta pedagógica e artística sobre o fenômeno da composição coreográfica e dramatúrgica na dança contemporânea* (sem data) da autora Lígia Tourinho.

se fala do jogo na dança, a maioria dos artigos estão relacionados ao caráter improvisacional, ou seja, a improvisação como um jogo.

Abaixo segue a tabela com a relação das cenas com as categorias de jogos segundo Roger Caillois. Essas cenas foram nomeadas consensualmente pelos integrantes do projeto, e a relação delas com os jogos foi feita após a leitura do texto *Os jogos e as artes: agôn, alea, mimicry e ilinx e os processos de criação artística*, de Miguel Luiz Ambrizzi (2012).

Por meio dessa catalogação das cenas, foi possível perceber que todas as cenas que compõem o espetáculo possuem algum caráter de jogo, por vezes relacionado apenas a uma categoria de jogo ou ainda mais frequentemente, a combinação de categorias distintas de jogos. E é esse estado permanente de jogo que vai desenhando as nuances dramatúrgicas do espetáculo.

Agôn	*Alea*	*Inlix*	*Mimicry*
Segmentados	Procissão	Escuridão	Segmentados
Atravessamentos	Atravessamentos	Atravessamentos	Escuridão
(de) formados	Às cegas	Às cegas	Dança sobre o nada
Grito	(de) formados		

Segundo Roger Caillois (1986) citado por Lara e Pimentel (2006, p. 180), esses jogos se caracterizam na seguinte tipologia:

> Agon (competição – a ambição de triunfar graças apenas ao próprio mérito em uma competência regulamentada), ilinx (a busca de vertigem), mimicry (simulacro – o gosto por uma personalidade alheia) e alea (sorte – a renúncia da vontade em benefício de uma espera ansiosa e passiva do destino). (CAILLOIS, 1986 apud LARA; PIMENTEL, 2006, p. 180).

Desta forma, pudemos perceber que é possível as relações de aproximação dos jogos com as artes cênicas, especificamente, com a dança. Acreditamos que ao estabelecermos esta aproximação dos jogos com as artes cênicas, encontramos, de certo modo, um sentido para o nosso processo criativo *Obscuricenidades*.

Vale ressaltar que à medida que íamos entendendo o sentido de cada jogo arcaico descrito por Caillois, o nosso processo criativo ficava mais rico e produtivo, pois como não tínhamos a figura de uma diretora/coreógrafa, a contribuição para cada cena vinha dos intérpretes- criadores do projeto Corpo-em-arte.

Desta maneira, acreditamos que embora haja imprevistos quando se trabalha em grupo, foi possível desenvolver um trabalho colaborativo bastante produtivo ao longo de durante 1 ano e 6 meses, com diversas apresentações cênicas que compuseram o cenário da dança contemporânea em Maceió, com destaque para eventos de relevância cultural na cidade tais como *Aldeia Palco Giratório SESC-Maceió* e *Teatro Deodoro é o Maior Barato.*

Improvisação em dança como um jogo imanente na construção do processo criativo *obscuricenidades*

O plano de trabalho intitulado “Improvisação em dança como um jogo imanente na construção do processo criativo *Obscuricenidades”,* desenvolvido pela discente-pesquisador Jeyssi Luiza Nascimento Santos teve como objetivo geral: investigar a relação da dança e seu caráter improvisacional com os jogos, tendo como objeto de estudo o processo criativo *Obscuricenidades*.

A pesquisa desenvolvida no projeto percorreu por caminhos desconhecidos, onde o distanciamento social nos fez refletir sobre questões que vão além do estabelecido, inicialmente na construção do plano de trabalho desse projeto. São questionamentos de continuidade e descontinuidade, tanto nas relações como conhecíamos anteriormente como no mundo que se apresenta totalmente outro, a partir da realidade atual. Nesta perspectiva vamos saltar na escuridão do presente/futuro buscando respostas ao que for possível com a dança.

Neste momento, tendo em vista o estado de pandemia mundial não foi possível realizar a etapa de entrevistas prevista no cronograma de atividades do plano de trabalho, contudo pensamos em outra possibilidade para delinear

o desejo de captar como o espetáculo *Obscuricenidades* foi recebido pelo público. O caminho escolhido foi analisar as palavras escritas por Lili Lucca em **“Crítica de Obscuricenidades: A dança em composições”;** por Felipe Benício em **"Obscuricenidades e a face ambígua da escuridão"** e por Thiago Sampaio em **“Crítica no caderno B: O corpo nas sombras de nosso tempo",** três críticas que foram concebidas em momentos diferentes e em apresentações distintas do espetáculo.

Por ser uma pesquisa guiada pela prática e pela autonomia dada a pesquisadora-artista em todo o processo durante a realização do plano de trabalho, as modificações foram positivas, pois podemos vislumbrar/perceber o alcance que o espetáculo teve, e também como o edital **Corpo em Arte: investigações criativas em dança do programa Corpo Cênico da UFAL** lançou outras sementes que germinaram e deram frutos e estão sendo colhidos agora como, por exemplo, trabalhos de conclusão de curso, pesquisas desenvolvidas por outros cursos, especialmente o curso de Teatro da UFAL e por fim nossa pesquisa PIBIC que também gera como um de seus desdobramentos este presente artigo.

A princípio o objetivo é investigar a relação da dança e seu caráter improvisacional no processo criativo do espetáculo *Obscuricenidades* assim como a recepção dos espectadores, desse modo nosso objeto de pesquisa além de ser o espetáculo, passa a ser os corpos que estão disponíveis para a improvisação acontecer, ou seja,

> (...)se o artista usa, no momento da improvisação, seu corpo (composto por suas memórias, sensações e imagens, enfim, pela consciência e pelo inconsciente), ele tem como material bruto de trabalho a si próprio e dessa forma, a improvisação se torna o melhor instrumento de pesquisa e elaboração para sua arte” (SANTINHO; OLIVEIRA. 2016, p. 42).

As autoras Kamilla Oliveira e Gabriela Santinho em seu livro **Improvisação em Dança** refletem acerca do improviso e o inconsciente do artista, e nos revelam que a improvisação é um instrumento muito importante em todo o processo criativo, que nós (intérpretes-criadores) do grupo tomamos como nosso principal artifício de criação e arte no espetáculo.

Assim, nosso objetivo é evidenciar como os espectadores que estavam naquele espaço vivenciaram esse momento de improvisação e arte.

A resposta para essa questão foi elaborada de forma processual, um dos fatores que atuam é:

> A experiência da improvisação pode, portanto, acontecer de diversas maneiras, abrindo diferentes e novas possibilidades ao improvisador, dando-lhe maior percepção de si e do outro, do espaço, da música ou do texto escolhido para seu trabalho. Porém, só se chega ao estado de improvisação improvisando, e o resultado de cada improvisação é sempre uma variável infinita. (SANTINHO; OLIVEIRA. 2016, p. 51).

Então o que vivenciamos no momento da apresentação é único ao instante: são as relações que se constituem com o espaço, a iluminação, o público, o improvisador, o som, todo e qualquer objeto que se faz presente contribui de alguma forma na dramaturgia da cena, ou seja, essa percepção do público será sempre volátil. Nesse ínterim a crítica de Lili Luca elaborada a partir da apresentação do dia 22 de março de 2019, um dos primeiros contatos dos artistas com o público, observou que:

> Obscuricenidades traz a intenção de cenas de movimento em pesquisa, dançadas no escuro e na busca da composição pela dramaturgia da obscuridade, para o então descobrimento de gestos e tráfegos cadenciados.[...] sendo um trabalho executado de composição de todos que estão em cena [...] A ausência de luz que silencia o movimento para a nossa visão, a presença da luz insípida que conduz nosso olhar para o movimento executado, movimento esse de pequenos e intensos gestos e ações. Movimento em foco e retratado que nos leva a lugares de relação com as imagens que se confeccionam. Relações essas individuais para cada um que assistiu, mas que geravam ideia de resistência da arte para os presentes no espaço [...]E cabe a nós como público, olhar para essa obra, não de forma a procurar nela uma representação sonhadora de nossas ações cotidianas, mas sim de encarar a obra como ela é, enxergar a obra. Um movimento impulsionado de ações e gestos que se comunicam e se repelem. Estando e se colocando como um corpo/objeto de composição de cenas nesse “escuro” de dramaturgias que o público insiste e tem o hábito de nomear na busca de identificação/interpretação para si. Desaproveitamos. O resultado por si só já se revela na pesquisa constante e na condição que se propõem e tem como destino a **Obscuricenidades**. Uma dança em desempenho. Vamos nos permitir fechar os olhos para todas as significações representativas que costumamos contemplar e fazer, e nos possibilitar ser mais contemporâneos desses que dançam. Essa ordem do nosso olhar só está posta socialmente, VER é muito mais. (LUCCA, 2019).

Entendemos que a improvisação em dança nesse processo criativo é imanente ao modo compositivo que por sua vez possibilitou ao público novos olhares a cada apresentação, e com base na dissertação da autora Mara Francischini Guerrero, com o título **sobre as Restrições Compositivas Implicadas na Improvisação em Dança**, abordaremos a improvisação como um modo compositivo da dança.

A improvisação pode ser assumida como um modo compositivo da dança, visto que é um dos modos de organizar espaço-temporalmente os movimentos para a cena. Sua distinção em relação a outros modos compositivos está em sua condição imprevista, pois não conta com uma composição previamente elaborada. (GUERRERO, 2008, p.14).

É evidente que seguimos um caminho onde prevaleceu o diálogo, e para isso adotamos uma configuração de acordos, que foi importante para elaborarmos um mapa dos desejos, onde as ideias eram o gatilho para a improvisação/composição. Para elucidar quais foram nossas escolhas, assumimos o que a autora diz sobre os acordos prévios e os modos de composição.

> Algumas tendências predominam na relação artista-contexto durante a ocorrência da improvisação e/ou na elaboração de acordos prévios. Essas tendências indicam aspectos e princípios compartilhados entre artistas e delineiam agrupamentos por semelhança no processo e na configuração da improvisação. Esses agrupamentos foram denominados formas de improvisação e tinham como objetivo classificar alguns modos de uso de acordo com as restrições implicadas. [...] Em cada um dos modos foram apontados alguns aspectos específicos envolvidos auxiliando em suas definições. 1. Improvisação sem acordos prévios; 2. Improvisação com acordos prévios, que se subdivide em duas classes: 2.1 Improvisação em processos de criação (como pesquisas para posteriores organizações coreográficas); 2.2 Improvisação com roteiros (incluindo roteiros, acordo, regras, ou seja, algumas orientações anteriores à cena). (GUERRERO,2008, p. 9-10).

Então o modo como a proposta foi elaborada coletivamente, demonstrava a escolha do grupo de compor a partir de acordos prévios, sendo o processo de criação do espetáculo uma das classes de improvisação com acordos prévios em processos de criação, aliada a improvisação com roteiros.

Os caminhos que trilhamos para a criação foram intimamente delineados com a improvisação em sua face mais autêntica, a partir do ímpeto latente do aqui e agora, em constante atenção vislumbrando o inesperado, solucionando acordos prévios em ações compositivas, potentes e inimagináveis combinações de movimentos que contam histórias entrelaçadas e lançadas ao público que atribui dramaturgias, dizendo sim a dança que está posta ali. Mara Guerrero nos diz que:

> Há nesse sentido, um interesse em produzir novas organizações em dança, com ampla expectativa sobre o surgimento de novos encadeamentos de ações, com resultados surpreendentes. A cada apresentação, espera-se que haja consideráveis modificações ou da falta de modificações torna-se um parâmetro para avaliar a eficiência da improvisação. (GUERRERO,2008, pg. 59).

Na busca por novidades o sentido dramatúrgico se molda a cada apresentação, Lili Lucca nos faz refletir a imagem de resistência da arte por tudo que foi vivenciado na apresentação, podemos ilustrar melhor a partir da crítica de Felipe Benicio que escreveu após apreciar a apresentação do espetáculo *Obscuricenidades* no segundo dia do *Aldeia Palco Giratório* evento promovido pelo SESC:

> [...] é necessário atentar para o seu contexto de criação (uma montagem que nasce de um projeto de extensão, com alunos/as em formação), por outro, não se pode perder de vista que Obscuricenidades passou pela mesma curadoria e ocupa o mesmo espaço que outras produções nacionais. [...] É possível dividir o espetáculo em dois momentos: no primeiro, as cenas se dão as escuras, iluminadas com fósforo e lanternas que delimitam e direcionam a visão do público. Nessas “obscuricenas”, num jogo de chiaroscuro, a luz, ao mesmo tempo em que recorta o campo de visão dos/as espectadores/as, mutila e desfigura a imagem dos corpos em cena: de costas para a lanterna, as dançarinas parecem dançar com braços amputados, órfãos de mãos e antebraços, os quais, na realidade,se encontram perdidos nas sombras, tão fundo na escuridão que nossos olhos não os alcançam; em outra “obscuricena”, há as mãos (apenas as mãos) em seu diálogo ora lívido, ora exasperado com a cabeça (apenas a cabeça), em movimentos de carícia e de luta que flertam tanto com a mágica quanto com o medo; mas o ponto alto desse primeiro momento é, sem dúvida, o solo de escápulas performado por um dos dançarinos: quando o feixe de luz incide em suas costas, estas se tornam um objeto autônomo, como costas que jamais tiveram um corpo, que existem por si e para si, no harmônico e furioso funcionamento de toda a maquinaria orgânica de vértebras e músculos, de cartilagens e costelas - como um acordeão de carne tocado por um anjo decaído.

> No segundo momento de Obscuricenidades, um convite silencioso é feito ao público, que é conduzido a um espaço adjacente ao palco. Neste outro espaço, a primeira impressão que se tem é de que as trevas do segmento anterior se dissiparam, uma vez que agora as cenas se dão as claras. No entanto, a escuridão permanece ali; a diferença é que ela parece ter migrado para dentro dos corpos, que rastejam, se contorcem, se esfregam nas paredes e esbarram uns nos outros. A certa altura, os/as dançarinos/as deixam claro que há algo de inquietante sob suas epidermes, algo que está ali, que incomoda e do que não se pode se livrar, mesmo a custa de muito esforço. Os corpos, então, parecem dançar com e contra os próprios demônios - germe de toda a maldade que habita a escuridão e que não pode vir a luz a não ser na forma de contorções, empurrões e rastejos [...] Por fim, é também nesse segundo momento do espetáculo que a escuridão, física e metaforicamente, revela a sua face ambígua: o que ela escondia no primeiro momento, agora se mostra de maneira inescapável: há corpos que dançam com e na escuridão, enquanto outros estão perdidos nela. (BENÍCIO, 2019).

O que podemos ver é que as imagens que Felipe Benício traz em sua crítica arquiteta todo um imaginário poético de possibilidades de leitura do espetáculo, o que chega até o público pode levá-lo por caminhos de entendimento no qual sua história pessoal imbrica na dramaturgia da cena que ele visualiza e a transforma como sua, sendo única.

Thiago S. Albuquerque escreve em sua crítica no Caderno B especial para Gazeta de Alagoas, uma apreciação da apresentação no *Teatro Deodoro é o Maior Barato* do dia 5 de junho de 2019, para um público em sua maioria de crianças e adolescentes da rede pública de ensino de Alagoas:

> A dramaturgia do espetáculo obedece a um arco em que princípio e fim se encontram, especialmente no que concerne à iluminação e à relação com o público. Assim como no início, o desfecho de “Obscuricenidades” retoma o breu, cortado por pontos de luz. Do mesmo modo, o público que é convidado/conduzido a sentar no palco e dividir mais de perto a experiência com os intérpretes-criadores é novamente levado a se levantar, mas, dessa vez, juntando-se à aluna de olhos vendados, sugerindo uma aproximação entre arte e vida.“Obscuricenidades” abre a possibilidade de pensarmos que o exercício de olhar para as sombras do nosso tempo não deve se confundir com a tendência a uma cegueira voluntária, resultando na indiferença e complacência indiscriminada dos indivíduos. Há de se parabenizar a iniciativa da produção de ofertar o espetáculo, basicamente, a jovens estudantes da rede pública de ensino. Prestigiar o encontro entre o trabalho do Corpo Cênico e essa plateia tão diversa, curiosa e espontânea foi um acontecimento instigante e revelador sobre o quanto a arte contemporânea ainda permanece às sombras para boa parte da população. A tirar pela reação do público, é possível afirmar que esse encontro mobilizou, sobremaneira, novas percepções sobre o

> que pode ser arte e o que a arte pode. Configurou-se assim, especialmente para aqueles jovens, um convite, de certa forma exitoso, para o exercício proposto por Agamben: o de se tomar alguma distância do seu próprio tempo para dele ser contemporâneo. (ALBUQUERQUE, 2019).

Por fim nossas reflexões sobre a arte da dança e a improvisação em dança, nessa tentativa de entender como o público vivenciou o que o espetáculo *Obscuricenidades* levou para a cena, não ilustra com afinco o aqui e agora das possibilidades do momento presente, mas com as palavras aqui escritas criamos conexões de pessoas que se arriscaram a mergulhar na escuridão de seu tempo para serem contemporâneos de sua arte.

Considerações finais

Como jovens pesquisadoras em uma primeira vivência de pesquisa científica a partir de uma pesquisa artística, elencamos aqui alguns pontos relevantes que se destacam ao final dessa jornada.

Diante do que pudemos observar referente à relação do Jogo com a Dança, afirmamos que o jogo, por si próprio, já é uma ferramenta estratégica compositiva, ele já traz essa característica de criação. Sendo assim, pudemos constatar que essa relação é possível nas artes da cena. Esta pesquisa teve, também, o papel de registro, servindo como um documento para futuras pesquisas. Além disso, contribuiu para a manutenção da memória do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Alagoas.

No que se refere tanto ao processo criativo quanto nas apresentações do espetáculo *Obscuricenidades*, podemos concluir que a improvisação foi o motor propulsor que deu vida a toda a experiência vivenciada no decorrer do projeto Corpo em Arte de extensão da UFAL Corpo Cênico.

Ressaltamos ainda que as apresentações deste espetáculo tornaram-se a pioneira no ambiente acadêmico, ganhando destaque na comunidade acadêmica e no âmbito cultural do estado de Alagoas, pois o espetáculo teve participação importante em editais de cultura, movimentando a cena artística. Desta maneira, afirmamos que o nosso projeto atingiu o tripé: pesquisa,

ensino e extensão propostos pela universidade, alimentando em nós o desejo de continuar seguindo o caminho das pesquisas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo? E outros Ensaios**. Chapecó: Editora Argos, 2009.

ALBUQUERQUE, Thiago Sampaio de Moraes. **Crítica no Caderno B: 'O corpo nas sombras do nosso tempo'.** Gazeta de Alagoas**,** Maceió, 15 de junho de 2019. Disponível em: < https://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=334505> Acesso em 27 de setembro de 2020.

AMBRIZZI, Miguel Luiz. **Os Jogos e as Artes: Agôn, Alea, Mimicry e Ilinx e os processos de criação artística.** Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia: UFG,2012.

BENÍCIO, Felipe. Obscuricenidades e a face ambígua da Escuridão. **Textão.** Maceio, v.2, n.8, p.204-207, jun-dez. 2019. Disponível em: http://online.flophtml5.com/eojs/qyon/#p=1. Acesso em 27 de setembro de 220.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os Homens: a máscara e a vertigem.** Lisboa: Cotovia, 1990.

GUERRERO, Mara Francischini. **Formas de Improvisação em Dança**. Salvador: Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2008.

HASEMAN, B. **Manifesto pela Pesquisa Performativa.** In: CERASOLI, U. Resumos do V Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP. v. 3.1. São Paulo: PPGAC/USP, 2015.p. 41-53.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens.** Editora Perspectiva, São Paulo, 2012.

LARA, Larissa Michelle; PIMENTEL, Giuliano Gomes de Assis. **Resenha do livro os jogos e os homens: a máscara e a vertigem, de Roger Caillois.** Rev. Bras. Cienc. Esporte, Campinas, v. 27, n. 2, p. 179-185, jan. 2006.

LUCCA, Lili. CRÍTICA de "Obscuricenidades": A dança em composições. **Filé de críticas artes cênicas,** Maceió, 26 de março de 2019. Disponível em:< https://filedecriticas.blogspot.com/2019/03/critica-de-obscuricenidades-danca-em.html> Acesso em 27 de setembro de 2020.

SANTINHO, Gabriela; OLIVEIRA, Kamilla. **Improvisação em dança.** Guarapuava, 2016.

A DESOBEDIÊNCIA VISÍVEL DE UM CORPO SEM GLÓRIA:
A NUDEZ COMO METÁFORA DO SUL DO CORPO NA POÉTICA DA CIA DOS PÉS

Reginaldo dos Santos Oliveira (UFAL)

Introdução

Este artigo propõe-se a refletir sobre a nudez como uma metáfora do Sul do corpo, partindo da ideia de “Sul” trazida pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2009). O pensamento sobre a nudez aqui presente advém de minhas experiências tanto enquanto artista, que explora a nudez em seus trabalhos, quanto como espectador. De maneira mais específica, as reflexões que por ora são expostas estão calcadas em minha experiência artística como dançarino nos espetáculos **Dança Baixa** e **Dança Anfíbia**, da Cia dos Pés, durante sua circulação na plataforma Palco Giratório[13], em 2018, na qual houve bate-papos após os espetáculos. Este artigo é fruto de um estudo exploratório/explicativo que teve como metodologia discussões sobre nudez com o público em diversos estados das diferentes regiões do Brasil após as apresentações dos espetáculos e o levantamento bibliográfico sobre o tema pesquisado.

Este investimento reflexivo, portanto, encontra-se provocado por práticas acadêmicas e artísticas que instabilizam maneiras de estudar o corpo na dança, seus processos e possíveis resultantes. Assim sendo, tal entendimento sugere a organização de perguntas que, nesse momento, atuam enquanto disparadoras de reflexões quanto às maneiras de articular informações particulares e ações singulares. Quais os enquadramentos que agenciam e implicam a negação da nudez? Por que somos obrigados a negar a animalidade que nos é própria? Por que sentimos vergonha do nosso corpo, quando, na verdade, deveríamos ser íntimos dele?

[13] Palco Giratório – Plataforma de Circulação Nacional das Artes Cênicas promovido pelo Serviço Social do Comércio – SESC.

Nos últimos anos, a nudez na cena artística brasileira contemporânea vem sendo perseguida e caçada como estratégia de silenciamento e de repressão de saberes, práticas e experiências artísticas plurais. Desse modo, torna-se indispensável, sobretudo em dias nebulosos como os que vivemos atualmente, criticar e refletir sobre as origens e os efeitos da culpabilidade, do pecado e da negação da nudez, para que possamos transgredir esses dogmas que nos acompanham. Nas obras artísticas da Cia dos Pés aqui analisadas, o corpo nu está presente enquanto um projeto ético, estético e político, imbricado em demandas que priorizam as vozes dos sujeitos, seus anseios, desejos e vontades. Isso implica na afirmação de liberdades individuais e coletivas, criticando um modelo único de existência e expandindo-o para a multiplicidade de discursos, de modos de ser e de experienciar o corpo e o ambiente em que vivemos, de maneira a aproximar cada vez mais o sujeito de sua intimidade, de si mesmo, dos seus desejos, de seu corpo. É com base nesses pressupostos que será apresentada uma reflexão sobre a nudez como uma metáfora do Sul do corpo, a partir dos espetáculos **Dança Baixa** e **Dança Anfíbia**, da Cia dos Pés.

A Cia dos Pés[14]

A Cia dos Pés, companhia de dança contemporânea atuante em Maceió, Alagoas, surgiu em 2000 pela iniciativa da artista da dança e professora-pesquisadora Telma César, buscando diálogo entre dança contemporânea e elementos da cultura tradicional e popular do Brasil. Esse grupo teve duas formações de elenco: de 2000 a 2005 (primeira formação) e 2009 a 2020 (formação atual). Ao longo de sua trajetória, foram desenvolvidos alguns espetáculos, dentre eles, **Pé, Umbigo e Coração** (2000), **Variações Para Café Com Pão** (2001), **Yerma Maria da Silva** (2003), **Miami dos Mendigos ou As Privadas** (2009), **Qual é a história que você quer que eu conte?** (2010), **Dentroforaadentro** (2010), **Azul Quente** (2010)**, Encontros** (2011)**, Você tem tempo para ouvir a minha história?** (2013)**, Nuvens**

[14] Atualmente, a Cia dos Pés é composta pelos artistas da dança: Edson Santos, Joelma Ferreira, Reginaldo Oliveira e Telma César.

Enraizadas (2014), **Dança Baixa** (2015), **Dança Anfíbia** (2016) e **Dança Monstro** (em processo).

A dança contemporânea que se produz na Cia dos Pés tem como foco norteador para suas criações a experiência e a singularidade do dançarino, partindo da compreensão e da assertiva da experiência como discurso e como potência de criação. O corpo na Cia dos Pés é entendido como um Corpomídia (GREINER; KATZ, 2005), como uma mídia de si mesmo, como um corpo que se faz performativamente na relação entre ele e o ambiente. Neste viés, desabrigamos as habituais concepções dicotômicas e dualistas de mundo, pois, acreditamos que o sujeito está encarnado no ambiente que o envolve, contaminando-o e sendo contaminado por ele. Imbricado em tal entendimento, o que interessa no fazer desta companhia são as questões que o corpo vai elaborando em meio às experiências que vai vivenciando no processo criativo.

Dança Baixa[15]

> Então, abriram-se os olhos de ambos e viram que estavam nus.
> (Gênesis, 3:7)

> Quando comerdes dele, abrir-se-ão os vossos olhos e tornar-vos-ei como Deus, conhecendo o bem e o mal.
> (Gênesis, 3:5)

A nudez em **Dança Baixa** partilha uma questão presente nos versículos dispostos acima, retirados do primeiro livro da **Bíblia**, o **Gênesis**: a percepção da própria nudez. Partindo desse pressuposto, penso ser esta uma valiosa contribuição para refletirmos sobre o que este artigo pretende abordar: a convocação de três personagens bíblicos e dois coloniais para entendermos

[15] **Dança Baixa**, estreado em 2015, é o primeiro espetáculo de uma trilogia da Cia dos Pés, seguido de **Dança Anfíbia** (2016) e **Dança Monstro** (em processo). Este espetáculo constrói em cena uma sinestesia repleta de intimidade e ancestralidade, refletindo sobre o tempo que destinamos para conosco, nossa história e cultura. Para mais informações, segue o *link* do *teaser* do espetáculo: https://www.youtube.com/watch?v=csVumDSb0bU

e refletirmos sobre o corpo nu, não só no espetáculo em questão, mas também sobre como a nua corporeidade[16] se apresenta socialmente na atualidade.

Adão e Eva estavam nus dentro do Jardim do Éden, porém, cobertos por uma veste da graça, da graça divina. Isto é, estavam nus, contudo, não se percebiam em nudez, pois o olhar de Deus sobre eles criava uma aura que os impedia de ter uma consciência sobre eles mesmos. Após Eva alimentar-se do fruto proibido (negado por Deus), desacatando a ordem divina, concebe-se então o pecado original. Uma vez expulsos do "paraíso", ambos estão desprotegidos do manto divino que cobria sua nudez; agora se veem nus, percebem-se desnudados. É, então, a partir desse ato rebelde que, no Ocidente, a nudez passará a ser vista como um castigo, como punição pelo ato de desobediência a uma ordem divina.

A veste que cobria os primeiros humanos (Adão e Eva) criados por Deus, segundo a teologia cristã, da qual o Ocidente é herdeiro, podemos entendê-la, essa graça deífica, como um dispositivo de poder, da soberania do sagrado sobre o profano. Desse modo, no momento que essa ordem divina foi subvertida, ou seja, a autoridade de Deus foi desacatada, houve, então, uma punição dada para esse ato que culminou em uma condenação ao corpo nu, à negação da descoberta de si, descoberta do próprio corpo. Instaurou-se a reprovação da carne, do corpo, de uma consciência sobre seus desejos, dos mais inocentes aos mais permissivos. Em função disso, foi preciso vestir o corpo, cobrir aquilo que pode proporcionar um olhar libertário e emancipatório ao sujeito, a nua corporeidade. Esse ato de pecado implicou, então, em vergonha, em pudor em relação ao corpo, à nudez, ao sexo, ao desejo, à libido. À vista disso, em grande parte dos períodos sociais atravessados pela cultura ocidental, o acontecimento da nudez passou a estar associado a uma marca condenatória, punitiva, negativa e odiosa em seu aparecimento e exposição.

[16] Nua corporeidade: termo utilizado por Giorgio Agamben em seu livro **Nudez** (2015) para referir-se à ação do acontecimento da nudez.

Um exemplo disso, dessa assinatura teológica sobre corpo e sobre a nudez, desse olhar puritano, seria a chegada dos portugueses ao Brasil em 1500, que, a partir do processo de colonização e catequização, violentaram os indígenas que aqui viviam, negando suas práticas, saberes e experiências diferentes dos ditos portugueses civilizados.

O modo como Pero Vaz de Caminha aludiu ao corpo nu dos indígenas, em sua carta à corte portuguesa, denota esse olhar pudoroso em relação à nudez, que é evidenciado quando ele se refere aos órgãos sexuais dos nativos com o termo “vergonhas”, deixando transparecer um olhar moralizante sobre o corpo.

> Pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Traziam arcos nas mãos, e suas setas. [...] A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixa de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara” (CAMINHA, 1500, p. 3).

Esse imperativo da moralidade colonial sobre o corpo indígena foi um dos dispositivos de civilidade e docilidade no processo de colonização, reduzindo esse corpo à morte e ao silenciamento. A destituição da nudez do corpo indígena na época da colonização é uma das marcas dessa assinatura teológica sobre o corpo, que atuou e ainda atua de maneira violenta e cruel.

> Entre todos estes que hoje vieram não veio mais que uma mulher, moça, a qual esteve sempre à missa, à qual deram um pano com que se cobrisse; e puseram-lhe em volta dela. Todavia, ao sentar-se, não se lembrava de o estender muito para se cobrir. Assim, Senhor, a inocência desta gente é tal que a de Adão não seria maior — com respeito ao pudor. [...] querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por causa das águas que tem! Contudo, o melhor fruto que dela se pode tirar parece-me que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar. E que não houvesse mais do que ter Vossa Alteza aqui está pousada para essa navegação de Calicute bastava. Quanto mais, disposição para se nela cumprir e fazer o que Vossa Alteza tanto deseja, a saber, acrescentamento da nossa fé (CAMINHA,1500, p.14).

A assinatura teológica e colonizadora com relação à nudez tem a veste como uma das marcas da ação punitiva e dominadora sobre o corpo, com o

intuito de docilizar e controlar o sujeito, a consciência, o sexo, os desejos, a libido. Dessa forma, o corpo nu, o corpo em situação de nudez em cena, seja na rua ou no palco, manifesta-se como um ato político que colabora para a produção de discursos outros, para a superação das relações de dominação sobre o corpo, sobre a nua corporeidade, subvertendo também a relação entre público e privado. É necessário explicitar que a nudez não aciona uma negação ou exclusão da veste; entretanto, sua presença critica a hierarquia verticalista, dicotômica e dualista de um poder sobre o outro, de um saber/poder em detrimento do outro: da veste sobre a nudez, do intelecto sobre o corpo, do sagrado sobre o profano, do acadêmico sobre o popular, do civilizado sobre o selvagem.

É importante salientar que a colonização foi um processo de luta dos dois lados, lutas opressivas dos colonizadores e lutas de resistência dos povos originários desta terra. Os corpos indígenas reagiram fortemente contra a ação dos colonizadores, bem como os corpos africanos escravizados, e é sob essa perspectiva de luta contra forças opressoras, isto é, de políticas de resistência, que a Cia dos Pés evidencia a sua nudez, defendendo-a enquanto um processo de reivindicação e agenciamento pelas liberdades dos corpos, pelas multiplicidades de projetos de vida, de formas de situar-se no mundo. Portanto, o que se busca com a presença do corpo nu na poética da Cia dos Pés, à qual esta escrita está afiliada, é transformar a culpa em liberdade, a vergonha em desavergonhado, o pudor em despudor e o estigma em orgulho.

Partindo desse pressuposto, de que a experiência da nua corporeidade proporciona uma reflexão sobre si mesmo, um desvelamento de si, do corpo e dos desejos por ele necessitados, defendo que a percepção da nudez manifesta-se então como uma desobediência visível de um corpo sem glória, de um corpo sem a proteção divina e rechaçado ao campo da putrefação. Diante disso, a nudez é deslocada da ordem do celestial, da sanidade, do ingênuo, do pueril, do cristalino, do transparente, para a esfera daquilo que é sujo, precário, profano, pérfido, escatológico, infernal. E é nesse lugar, na afirmação dessa geografia corporal e subjetiva, nessa sujeira, nessa marginalidade e precariedade, que a potência política desse corpo eclode.

Para Giorgio Agamben (2015, p. 93), “uma nudez plena se realiza, talvez, exclusivamente no Inferno, no corpo dos danados irremissivelmente oferecidos aos tormentos eternos da justiça divina”. Curiosamente, e não por acaso, a etimologia da palavra inferno origina-se da palavra latina “inferus”, que significa “lugares baixos”. Seguindo a geografia do corpo, o que deve ser escondido está em sua parte inferior, nos órgãos genitais, onde pulsa o desejo sexual, o “pecado”. Assim sendo, é provavelmente o inferno que abriga uma nudez absoluta, conforme argumenta Agamben (2015), uma vez que este, imageticamente, é um território sem regras moralizantes, sem repressão aos desejos suscitados pelo corpo.

Na primeira cena do espetáculo **Dança Baixa**, da Cia dos Pés, são postas duas inquietações: uma reflexão sobre a percepção do sujeito a partir da nudez, a partir do toque sobre a pele, sobre o corpo; e a relação entre nudez e veste. Os discursos crítico e poético presentes nessa cena mostram o quão poderoso é o ato e a ação de tocar o próprio corpo, de sentir, de perceber a si mesmo. Como é necessário e valioso ceder tempo e espaço para tocar a si mesmo e, com o toque percorrendo o corpo, abrir os olhos para enxergar não o pecado, o pudor, a vergonha, mas, sim, reconhecer e ressignificar a própria pele, o corpo, as marcas deixadas pelo tempo. Mas é sabido o quão difícil é propiciar essa ação ao corpo, diante dos dogmas sociais que nos assolam e do capitalismo neoliberal que busca roubar a todo tempo e a todo instante o sujeito de si mesmo. Em vista disso, a ação de tocar o próprio corpo nu tem como objetivo provocar uma reflexão acerca do tempo e das relações no mundo contemporâneo. Pensar sobre o tempo, sobre a falta de tempo, sobre como utilizamos nosso tempo hoje, tudo isso é atravessado pela simplicidade da ação e atitude de tocar o corpo em situação de nudez. Que tempo temos para encontrar e perceber a nós mesmos? De que tempo dispomos para escutar nossos anseios e desejos mais íntimos? (Ver imagem 1, na qual essa reflexão está presente.)

Imagem 1 – **Dança Baixa** (2015)

Fonte: Acervo da Cia dos Pés. Fotografia: Jul Sousa.

Nesse contexto, proponho aqui pensar a nudez como metáfora do Sul do corpo, partindo da ideia de “Sul” trazida pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2009), para quem o Sul é deslegitimado, repudiado e expelido pela sociedade que segue os padrões do “Norte”, que, por sua vez, é pautado pelo colonialismo, o patriarcado e o capitalismo. Penso que a nudez na dramaturgia da Cia dos Pés afirma um pensamento desobediente que é visível em sua poética: a investigação e as possibilidades de gerar uma epistemologia do Sul, ou seja, outros tipos de conhecimentos que não sejam os normatizantes. Conforme Santos e Meneses:

> As epistemologias do Sul são o conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão, valorizam os saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos (SANTOS; MENESES, 2009, p. 13).

A nua corporeidade, as danças tradicionais do Brasil e as referências técnicas orientais presentes no fazer dessa companhia constroem um corpo que foge da supremacia do corpo norte-americano e eurocêntrico, entendendo todos esses modos de construir e pensar sobre o corpo, sobre a dança, como sendo uma rede horizontal em que as conexões entre esses aspectos e as pavimentações do corpo cênico deveriam se dar de maneira a fomentar a diversidade de práticas e modos outros de construir corporalidades. O corpo nu, então, anuncia-se enquanto um processo de descolonização do corpo, de

descolonização dessa assinatura teológica, bem como desse escatológico pensamento que coloca a corporeidade nua no ambiente da sujeira, da carne fétida, da nuvem obscura, do mal aparente.

Cobrir os sexos denota cobrir os desejos, cobrir a animalidade, cobrir a materialidade crua e nua da corporeidade. Esse "cobrir" traz consigo, historicamente, um ato violento sobre o corpo, contaminado por essa herança teológica, passando por nossa herança colonial. Na contramão desse passado perverso, não o negando, mas refletindo criticamente no tocante a seus efeitos com relação ao corpo, é que a nudez na Cia dos Pés agencia uma crítica epistemológica desse conhecimento e pensamento colonial, patriarcal, dominador e opressor, desfazendo e desmontando sentidos preestabelecidos a fim de caracterizar outras operações de significações, de modo a enfraquecer um sentido ou significado únicos.

Dança Anfíbia[17]

Em **Dança Anfíbia**, a ação decisiva é o desnudamento. A reflexão lançada pelo corpo em cena é para o desvelamento de si e do outro; para o desnudamento dos dançarinos pelo público; para uma aproximação marginal, uma aproximação pela nudez, pelo sul, pelo sul do corpo, como defende esta escrita. O espetáculo dispõe a nudez para a construção de uma epistemologia outra, de um conhecimento que se constrói na marginalidade, na periferia, pactualmente com a luta pela descolonização, englobando aquela que é produzida sobre o corpo como nível decisivo das relações de poder. (Ver a Imagem 2, em que a ação do desnudamento está presente no espetáculo **Dança Anfíbia**.)

[17] O espetáculo toma como ponto de partida a metáfora lançada por Gilberto Freyre, de ser a gente alagoana "uma gente quase anfíbia" (2006, p. 9). Propõe um mergulho nas possibilidades evolutivas que a vontade de criar é capaz de gerar, entendendo o processo de criação em dança como um processo adaptativo. Para mais informações, segue o *link* do *teaser* do espetáculo: https://www.youtube.com/watch?v=N8g1FzE8A-w&t=323s

Imagem 2 – **Dança Anfíbia** (2016)

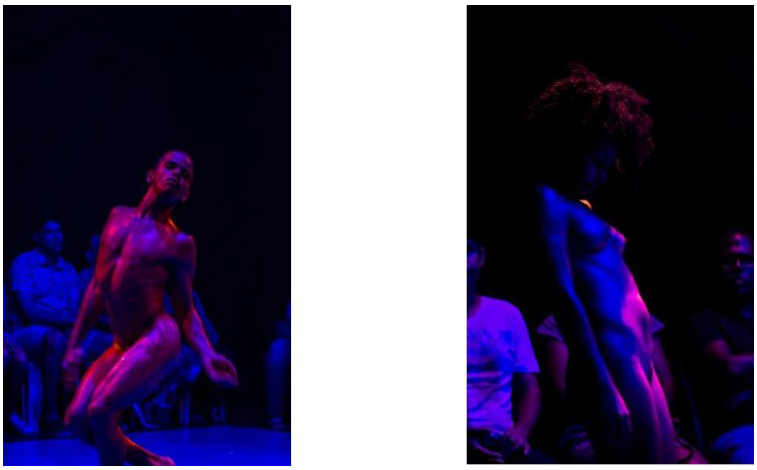
Fonte: Acervo da Cia dos Pés. Fotografia: Jul Sousa.

Neste espetáculo, o corpo em situação de nudez extrapola a experiência do contato consigo mesmo dos sujeitos dançantes e se pavimenta no encontro com os sujeitos expectadores. O diálogo que se pretende construir é uma conversa a partir do contato com a nua corporeidade do dançarino, por meio desse lugar dito criminoso, que assalta nossa estabilidade e apresenta a vulnerabilidade e a precariedade de qualquer corpo vivo. Revelar a aparição da nudez e o seu desnudamento é expor o seu caminho dissidente e possibilitar um momento de não controle, o caráter descontínuo do corpo e de nosso devir no mundo.

Em **Dança Anfíbia**, no momento em que o sujeito espectador é chamado para interagir com o sujeito dançante, e o primeiro desnuda o segundo, instaura-se um tensionamento no recinto da apresentação. De alguma maneira, todos os presentes vivenciam uma experiência de suspensão, de um não saber, de algo que escapa à posse. E é nesse risco, de agir sem saber como agir, que esses corpos assumem uma relação de compartilhamento de suas vulnerabilidades, da nudez negada e que, naquele instante, é vivenciada publicamente, e não apenas no campo privado. Um chamado à ação a partir de um território íntimo, desconstruindo afetos entristecedores e objetificáveis em relação ao corpo nu, e propiciando afetos festivos, conflituosos, autônomos, independentes e humanizadores. (Ver

Imagem 3, em que a nudez, em **Dança Anfíbia**, aparece articulando afetos animalescos, despudorados e voluptuosos.)

Imagem 3 – **Dança Anfíbia** (2016)



Fonte: Acervo da Cia dos Pés. Fotografia: Nivaldo Vasconcelos

Na experiência que podemos ter a partir do corpo, “a nudez é sempre desnudamento e pôr a nu, ou seja, nunca forma e posse estável. Em todo caso, difícil de ser apreendida, impossível de ser contida” (AGAMBEN, 2015, p.101). Pois bem, talvez seja aí, nesse encontro escapável, em que a perturbação aos meios sociais, morais e conservadores se instaura. Um corpo em situação de nudez desvela um conhecimento perturbador e perigoso, porque ao tempo que sua exposição é agenciada, sua contenção é impossibilitada e, não sendo contida, faz-se na instabilidade, apresentando a finitude do corpo, os tempos do corpo, as histórias dos corpos. O acontecimento da nudez em **Dança Anfíbia** expõe corpos finitos e plurais, corpos que tremem, corpos que caem, corpos que levantam, corpos que param, corpos que amolecem, corpos indefinidos e instáveis, corpos libidinosos, corpos voluptuosos, corpos críticos, corpos que sentem, corpos que resistem, corpos que enunciam discursos. Essa pluralidade de corpos, em toda sua vulnerabilidade e suspensão, em todo seu confronto à normalidade, torna-se de difícil aceitação, de dificultosa deglutição.

É contra a identificação do sujeito consigo mesmo que a perseguição a corpos nus se instaurou nos últimos anos no Brasil. Contra a identificação do

corpo com o desejo, com a própria libido, com sua animalidade mais primitiva. O caráter indecente e obsceno da nudez surge como uma retaliação à ordem divina e como uma consciência e descoberta do próprio corpo, contra os padrões morais, machistas e patriarcalistas de um sistema governado por homens e para homens, de uma ultradireita que alcança espaços políticos de representação e organiza ações na produção de um Estado autoritário a serviço da colonialidade, do capitalismo e do imperialismo.

Resistindo a essa perseguição à arte, a nudez nos dois trabalhos supracitados da Cia dos Pés aparece como uma necessidade de reflexão autobiográfica dos corpos dos dançarinos, assim como uma crítica ao ato de cobrir o corpo, à assinatura teológica e colonial da vestimenta, do distanciamento de sua animalidade ontológica; uma crítica à toda forma de dominação e exploração, a um assujeitamento moralizador, a uma domesticação dos corpos e das subjetividades. É observável nos trabalhos desenvolvidos por esta companhia de dança um discurso crítico em relação ao monopólio e à homogeneização do saber, à supremacia de um discurso único que coloca um saber acima de outro: as técnicas norte-americanas e europeias em detrimento das técnicas das danças populares na formação do dançarino no Brasil, o saber científico sobre o popular, a repressão sobre o desejo, o privado sobre o público, a veste sobre a nudez. É nesse lugar arriscado, duvidoso e incerto que essas obras artísticas buscam friccionar os olhares ao ponto de refletir e questioná-los. Nas palavras de Agamben:

> A nudez do corpo humano é a sua imagem, isto é, o tremor que torna cognoscível, mas que permanece em si, inapreensível. Daí o fascínio totalmente especial que as imagens exercem sobre a mente humana. E precisamente porque a imagem não é a coisa, mas a sua cognoscilidade (a sua nudez), não manifesta nem significa a coisa; e, todavia, visto que não é mais do que o doar-se da coisa ao conhecimento, o seu despir-se da veste que a cobre, a nudez não é diferente da coisa, ela é a própria coisa (AGAMBEN, 2015, p.121).

Considerações finais

Para Boaventura de Sousa Santos (2009), uma Epistemologia do Sul assenta-se em três orientações: aprender que existe o Sul; aprender a ir para o Sul; aprender a partir do Sul e com o Sul. Corroborando a proposta desse autor, compreendo que os discursos presentes em **Dança Baixa** e **Dança Anfíbia** implicam em pensar um projeto ético, estético e político do corpo, seguindo também três orientações: aprender que existe a nudez; aprender a ir para a nudez; aprender a partir da nudez e com a nudez. A nua corporeidade provoca a possibilidade de pensarmos quem nós somos, no que queremos, no que desejamos, sobre o nosso lugar no mundo e sobre qual mundo nós queremos.

Desse modo, os dois espetáculos aqui analisados buscam, com a presença da nudez, reanimalizar o humano, retirar o véu do pudor que o cobre, radicalizar nossa experiência animalesca e proporcionar um atravessamento com o atavismo presente em nós mesmos. O corpo nu nesses dois trabalhos artísticos expõe-se como um grito atávico, um grito de retorno à nossa animalidade e à liberdade do ser, à afirmação das multiplicidades dos seres viventes.

Se a religião, segundo Agamben (2009), pode ser definida como aquilo que subtrai coisas, lugares, animais e pessoas do uso comum e as transfere para uma esfera separada do indivíduo; e se a nudez foi subtraída, separada do uso e da vida comum dos seres humanos pela religião, é preciso, a partir da profanação, desse contradispositivo, restituir ao uso comum aquilo que lhes foi sequestrado. À vista disso, os recursos estéticos, dramatúrgicos e políticos presentes nos espetáculos da Cia dos Pés atuam como atos profanadores que implicam em devolver ao uso comum o que a religião subtraiu: a nua corporeidade.

A partir dos pontos de vista apresentados aqui, esta escrita pretende contribuir para a produção de discursos outros, partindo da ideia de que o mundo é epistemologicamente diverso. De maneira semelhante, a nudez presente nos espetáculos **Dança Baixa** e **Dança Anfíbia** agencia processos

micropolíticos de descolonização de ideias e de pensamentos oriundos de uma perspectiva colonial e capitalista.

Por fim, o corpo da Cia dos Pés opera como um corpo político, um corpo desobediente, um corpo inglorioso, marginal e profanador, um corpo que aceita os desafios do seu tempo e não se esconde nele, mas se expõe com sua luta e resistência, com sua nudez e animalidade, com suas danças atávicas, desestabilizando ideias opressoras e limitadoras sobre a arte, sobre a dança, sobre o corpo, sobre a nudez, sobre o mundo, sobre nós. Mas quem nós somos?

Imagem 4 – **Dança Baixa** (2015)

Fonte: Acervo da Cia dos Pés. Fotografia: Jul Sousa.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução: David Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

CAMINHA, Pero Vaz de. **[Correspondência]**. Destinatário: D. Manoel I. Ilha de Vera Cruz, 1 de maio. 1500. 1 carta. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/ download/texto/ua000283.pdf. Acesso em 20 jul. 2020.

FERREIRA, Jonatas; SILVA, Antônio Ricardo. A experiência contemporânea da nudez. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, n. 92, 2011. p. 147-167. Disponível em: https://journals.openedition.org/rccs/4055. Acesso em 10 jun. 2020.

FREYRE, Gilberto. Prefácio 1. In: DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. **O banguê nas Alagoas**: traços da influência do sistema econômico do engenho de açúcar na vida e cultura regional. Maceió, Edufal, 2006. p. 9-16.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma teoria do Corpomídia. In: GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005. p. 126-136.

MENESES, Maria Paula. Epistemologias do Sul. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, n. 80, 2008, p. 5-10. Disponível em: https://journals.openedition.org/rccs/689. Acesso em 20 jul. 2020.

MENESES, Maria Paula; SANTOS, Boaventura de Sousa. Introdução. In: MENESES, Maria Paula; SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **Epistemologias do Sul**. Gráfica de Coimbra, 2009. p. 9-19.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: MENESES, Maria Paula; SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **Epistemologias do Sul**. Gráfica de Coimbra, 2009. p. 23-71.

EXPLODINDO NARRATIVAS EM UM CORPO FEMINISTA

Marcela Gomes Aragão (UFBA)
Daniela Bemfica Guimarães (UFBA)

A minha relação com a cidade inicia desde pequena, quando percorria qualquer caminho pelo centro do Recife, e quando hoje transito pelas ruas, tenho uma sensação de pertencimento, enraizamento e algo que desperta um estado de porosidade para o que está localizado ao meu redor. Paradoxalmente, são nessas mesmas ruas que me deparo com a vulnerabilidade, o medo e a impotência.

As ruas são também metáforas que escolho para falar sobre violência contra mulher, machismo, patriarcado. São metáforas que moldam minha voz, cara e até mesmo meus desejos e subjetividades, pois nada mais escapa do mecanismo de controle patriarcal, que infiltra, veda e detona os modos de existir como tanques de guerra. Como detonador para minha escrita em movimento e palavras, utilizo as relações entre o poder e a vida, através de um corpo feminista, que transita em espaços sobrecarregados pelo poder patriarcal, que tenta sobreviver em uma cultura do medo, gerada por uma violência machista, e que sempre é silenciada pelas hierarquias patriarcais.

Sendo assim, as relações de vida e poder em uma perspectiva de gênero, que circunscrevem minha existência, servem como detonadores para criação de programas performativos. O conceito programa performativo sugerido por Eleonora Fabião,

> é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. (FABIÃO, 2013, p.4).

São experimentações afetadas pelas relações de força, entendendo o poder como relação de força no meu corpo, enquanto mulher – pelo sentido da política em nosso mundo e momento histórico –; e também pela

necessidade e importância da representatividade em atos de fala, por ler um contexto histórico narrado pelo poder patriarcal e enxergar marcas e traumas nos corpos femininos. Sinto, inclusive, a urgência de trazer referências femininas para esta escrita, devido à necessidade da potencialização desse discurso na esfera acadêmica, o que condiz com o atual processo da conquista de espaço pelas mulheres, inclusão esta que vem contra a perspectiva sexista do silenciamento das mulheres.

> Quando eu penso pluralidades foi a necessidade da gente romper com os silêncios. Quando falo silêncio, eu não falo não necessariamente em responder ao outro ou alguém. Quando eu penso em silêncio, eu penso nos silêncios institucionais, eu penso nos silêncios em relação a naturalização dos corpos negros, no silêncio das desigualdades. Quando a gente está em espaços em maioria negra, no país como o nosso e a gente não se enxerga, a gente não se vê nos espaços. Então, quando eu penso em silêncio, eu penso que este silêncio é construído por conta da determinação e da imposição de uma voz única, de uma voz que quer falar sobre nós, de uma voz que quer falar sobre meu corpo, de uma voz que impede que uma pluralidade de vozes possa falar. Ter direito a voz é ter direito a humanidade. E quando eu não tenho direito a voz, a minha humanidade está sendo negada (RIBEIRO, 2017, p.24).

O que o meu corpo feminista pode mover nos instantes em que identifico estados de porosidade, de vulnerabilidade e de vigília? Como produzir programas performativos, e até mesmo, vida inventiva diante dos sufocamentos que embotam as vidas expropriadas pelo poder patriarcal? Nada mais escapa das tensões dos mecanismos de controle e monitoramento da vida coletiva e, principalmente do corpo da mulher. Então, surgem questões sobre como inventar, criar formas de viver, formas de educar e até mesmo formas de amar?

Esse artigo narra as experiências de três programas performativos. (FABIÃO, 2013). As narrativas que escrevo são de momentos distintos das experiências: àquelas que antecedem o programa performativo, àquelas durante a ação do próprio programa e as que são parte dos desdobramentos que surgem quando “encerro” os programas performativos. Coloco a palavra encerrar entre aspas porque acredito que nenhuma dessas ações que produzo são encerradas ou finalizadas. Acredito que elas deixam possíveis

rastros no espaço e no tempo do fazer, na relação com o outro e no meu fazer artístico: são, portanto, respostas provisórias.

Escolho também o conceito de experiência através da leitura do filósofo Jorge Larrosa, que para ele, a “experiência é o que nos acontece e o que, ao me acontecer, me forma ou me transforma, me constitui, me faz como sou, marca minha maneira de ser, configura minha pessoa e minha personalidade” (LARROSA, 2017, p. 48).

A experiência com os programas performativos cria uma narrativa de afeto na escrita em movimento e com as palavras. Experiência como uma possibilidade de friccionar o espaço, o outro, minha corporeidade; como abrir as percepções dos sentidos. A experiência como um território de sensibilidade, abertura, escuta e atenção.

Primeiro programa – C O (R) P O em obras

No primeiro módulo da Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, realizado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), vivenciei o componente nomeado por Seminário Avançados em Dança Contemporânea, ministrada pelas docentes Clara Trigo e Maria Sofia Guimarães, no qual perpassamos por narrativas de ensino-aprendizagem em dança que transbordavam em reflexões sobre percepção, afeto, imagem, criação e o devir. Entretanto, em sala de aula nos embriagamos e descascamos o verbo afetar. Para mim, somente o fato de modificar, ou talvez, ampliar o substantivo afeto para o verbo afetar possibilita outros fazeres, mecanismos e disparadores para meu pensar-fazer artístico. Enquanto, artista-docente, me encorajo com a capacidade de afetarmos e sermos afetados. Afeto definido como indignação, empatia, reconhecimento, repulsa, rejeição, inspiração, fronteira, brecha, suspensão.

O vai e vem com o verbo afetar possibilitou o fechamento do processo dos Seminários Avançados em Dança Contemporânea. As docentes solicitaram que cada aluno fizesse uma coleta de afetos. Os afetos poderiam

estar representados em objeto, movimento, atmosfera musical, espaço, poesia, cheiro. Compartilhei inicialmente o poema de Luna Vitrolira com meus colegas, porém, nesta coleta de afetos fui afetada por um dos objetos que uma das colegas trazia em sua mochila. A colega era Gabriela Sampaio, uma das mulheres por quem eu tinha um carinho e respeito dentro daquela sala com mais de quarenta estudantes, não sei responder o motivo. Ela trazia uma luva de boxe rosa choque, um óculos amarelo *vintage* e vários batons com cores escuras e vibrantes. Mesmo sendo apaixonada por batons, fui afetada por aquela luva de boxe rosa choque. Fui capturada por um instante em que me imaginava correndo de biquíni e usando aquelas luvas de boxe rosa choque. Decidi produzir e filmar um programa performativo correndo de biquíni e usando as luvas de boxe, em um trecho que habitava vários homens trabalhadores em uma obra de desmontagem dos camarotes do carnaval, na Avenida Oceânica, em Salvador, Bahia, Brasil.

Problematizo o meu lugar, enquanto mulher, o porquê não correr somente de biquíni? Lógico, que entendo que por lei posso correr de biquíni em qualquer espaço que seja autorizado o uso de roupas de banho, mas ponho em questão sobre a distorção de uma mulher correr de biquíni e um homem correr de sunga. Nós, mulheres, somos violentadas por assobios, pelas palavras de insulto e pelos olhares que nos vulgarizam. Correr apenas usando um biquíni e uma luva de boxe era uma atitude de enfretamento diante dos modos e modelos de construção da sociedade patriarcal.

Correr tornou-se uma experimentação política. Correr também pode ser uma experimentação de modo de vida. Correr e as outras ações que narro neste artigo, são um conjunto de práticas, que desorganizam meu corpo, o espaço e o outro. As ações são pequenas dramaturgias que vão produzindo acontecimentos, corporeidades, encontros e que funcionam também como disparadores para outros fazeres políticos-poéticos. Eleonora Fabião, escreve no texto **Programa Performativo: O corpo-em-experiência***,* que “programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa” (FABIÃO, 2013, p.4).

Escolho pensar as ações que produzo como programas performativos, porque não existe um ensaio prévio, são ações que acontecem na relação com o espaço, com o espectador ou transeunte, e ao mesmo tempo, estão abertas para os encontros do acaso. Ou, como Eleonora escreve são "configurações momentâneas de aderências-resistências, modos relacionais em devir" (FABIÃO, 2013, p.6).

Se durante os programas performativos lanço-me em um território de afetos, o que me afeta quando corro de biquíni pela rua? Como isso me afeta? Qual a parte do meu corpo que é mobilizada por esses circuitos de afetos que são gerados durante o programa performativo? E quais os afetos que me fazem calar, que impedem minha circulação, que provocam apneia? Quais os desdobramentos ou micro-programas performativos que surgem diante desse território de afetos? Fabião (2013) ressalta, que:

> Programas criam corpos – naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela performance. Programas anunciam que "corpos" são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes. A bio-política dos programas performativos visa gerar corpos que ultrapassam em muito os limites da pele do artista. Se o performer investiga a potência dramatúrgica do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraseando: se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo. (FABIÃO, 2008, p.3-4).

Anterior ao programa performativo, decidi e escolhi me mover com dois verbos: enfrentar e golpear. As escolhas dos verbos presentificavam meu estado de presença durante o programa performativo e ajudavam a criar uma narrativa com começo, meio e fim. A ação correspondeu em correr durante um percurso do trecho com as obras, e em alguns momentos fazia gestos de soco (golpe) em minha frente e direcionava um olhar de enfretamento para frente e para os lados. Durante o programa não tinha vontade para responder os ataques dos homens que estavam na obra, no ônibus, na moto ou na pista de corrida. Os ataques vinham de todos os lados, mas não sentia o desejo de retrucar aqueles insultos, apenas me mantinha firme com minha presença e os socos.

Quando compartilhei o vídeo do programa performativo em sala de aula junto com meus colegas, pude rever minha ação e me deparar com alguns questionamentos. Por que é tão ofensivo meu corpo apenas com biquíni? Que fissuras são abertas com esta minha ação? Elas realmente se abrem? O que quero com este programa performativo? O momento em que corro apenas com o biquíni provoca uma intervenção naquele espaço hostil. Instaura uma dúvida sobre se realmente possibilito um intervir naquele cotidiano daqueles homens e mulheres, ou apenas seria mais uma mulher coagida pelo patriarcado? As problematizações se instauram antes, durante e depois do programa performativo como uma saída sem retorno, como um buraco sem chão. Questiono minha sensibilidade para afetar neste programa performativo: o que vira afeto enquanto corro?

Segundo programa – Máquinas de raba

Estamos em guerra. Uma guerra econômica, social, religiosa, político partidária, territorialista, civil, embora queiram nos fazer acreditar que está tudo normal. Normal? É normal policiais dispararem oitenta tiros em um carro, cujo o alvo era uma família preta periférica; é normal trinta e três homens estuprarem uma jovem de dezesseis anos; é normal a cada três minutos uma mulher ser vítima de violência doméstica; é normal escutar um ministro da Educação afirmar que as Universidades brasileiras promovem balbúrdia; é normal uma periferia ser construída na mira de um fuzil; é normal escutarmos gritos de soco e não fazermos absolutamente nada; é normal pessoas pretas serem confundidas com bandido; é normal olhar para a janela do ônibus e ignorar o que está fora de si mesmo.

Vomito essas normalidades como forma de protesto e repúdio para uma tentativa de dignificar minha revolta. E, digo não. Não é normal o que está dito como normal. A anormalidade que descrevo acima é o espelho de uma sociedade apática, hostil, nula e imparcial.

Dentro dessa “normalidade” em nossa sociedade, existem máquinas de poder que são regidas por uma elite branca e cristã, e servem como

mecanismos de ataque e revolução do governo brasileiro. As máquinas de poder são representadas pelo Estado, pela polícia, pelos políticos, pela Igreja, pela indústria farmacêutica, pelo sistema capitalista. As máquinas de poder estão dispostas a sacrificar tudo o que está contra o sistema reduzir as vidas em sobrevidas, ao mínimo.

Escrevo reduzir nossas vidas ao mínimo porque quando o Estado decide privatizar os acessos à saúde, educação, alimentação, segurança, é estabelecido um tipo de política de morte para uma parte da sociedade que não está regendo estas máquinas de poder. E, quando o governo privatiza esses direitos, elimina privilégios para suprimir a vida, ele não garante o direito à própria vida. Um exemplo disso, é quando leio o texto **Um corpo preto e tudo aquilo que ele carrega**, escrito pela dançarina e feminista Taísa Machado[18].

> Numa cidade em que o governador comemora execuções públicas e libera autorização para que helicópteros de guerra atirem granadas na população, eu sempre fico curiosa para entender o quanto o corpo dos cidadãos pobres somatiza esses problemas e quais doenças podem ser desenvolvidas nesse cenário de guerra. Cresci ouvindo que depressão era coisa de rico, mas observando o ritmo cruel dessa cidade desconfio que seja exatamente ao contrário. Quem cuida da saúde da população favelada do Rio de Janeiro? Com certeza não é o governo, mas acho das ferramentas usadas pelo povo, a fé e a dança são algumas delas (MACHADO, 2019).[19]

Quando proponho os programas performativos com outro e em qualquer espaço, disparo-os como um lugar de ir contra ao sistema de poder. Lanço-me na tentativa de pensar luta de outra maneira, revira-la do avesso. A possibilidade de destampar a maneira de pensar, amar, relacionar, sentir, perceber. Potencializar outros modos de me relacionar com o outro, o espaço, o tempo e o corpo, e tão somente, instaurar outras maneiras que nomeio de

[18] Nascida na cidade do Rio de Janeiro, preta, periférica, feminista e militante, Taísa Machado, ministra aulas de AfroFunk Rio, na Lapa (RJ). A dançarina e pesquisadora investiga, como ela mesmo nomeia, a “ciência do rebolado”, no qual estabelece essa ciência como um lugar de libertação dos corpos femininos, empoderamento, combate ao racismo, descoberta da sensualidade, retomada ao próprio corpo.

[19] Texto retirado do blog: MACHADO, Taísa. **Um corpo preto e tudo o que ele carrega.** 2019. Disponível em: <https://aurculture.com/um-corpo-preto-e-tudo-o-que-ele-carrega/>. Acesso em: 28 de setembro de 2019.

viver em vida[20]. Entendo também, que os programas performativos são apenas tentativas, às vezes falidas, às vezes utópicas, mas são tentativas que nascem como linhas de força e linhas de fuga.

Deparo-me com os questionamentos lidos em uma troca de e-mails entre Eleonora Fabião e o diretor, ator e dramaturgo carioca Márcio Abreu. Nele, Fabião escreve sobre “como agir propositivamente e não reativamente? Repito: Como agir propositivamente e não reativamente? Eis a questão. Como inverter a lógica da violência, da desonestidade, do oportunismo, do egoísmo?” (FABIÃO, 2016, p. 346). Os programas performativos são também modos propositivos, entendendo-os como ativador de presenças e corporeidades em um corpo que dança, performa e age em um mundo político; como um convocador de convivências, estar-viver com o outro: coexistir.

Voltando ao segundo programa performativo, este nasce da tentativa de criar uma máquina de guerra com o trabalho de corpo que esteja à altura da eficácia dessa máquina policial, financeira, cristã, misógina, homofóbica, heteronormativa. Tentativa de despolitizar os modos e modelos hetero, cis e cristã[21]. O movimento corporal como máquina de guerra; o corpo como máquina de guerra: uma parte do corpo, a *raba*[22], como máquina de guerra.

Então, o segundo módulo da Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança também foi outro disparador para a criação do segundo programa performativo. Na disciplina Estética Contemporânea e

[20] Quando menciono viver em vida, proponho a possibilidade viver, ao invés, de sobreviver. Viver em vida é presentificar meus moveres no tempo presente. Como também, relaciono esse modo de existir com a poeticidade dos instantes escrito por Gaston Bachelard, que diz: “o tempo só tem uma realidade, a do Instante” (BACHELARD, 2010, p.15). Vejo estes tempos-instante como “centímetros”, “soluços” ou “suspiros” de uma “supra” tomada de consciência de todas as partes do corpo, como elas se movem, os impulsos, os detalhes, as vísceras e o que está ao redor. São instantes apaixonados... Atenção apaixonada.

[21] Quando escrevo modelos hetero, cis e cristã, refiro-me aos modelos que são padrões e “ditos” como normais e aceito por toda sociedade. O modelo hetero refere-se a escolha sexual, neste caso, homens que relacionam com mulheres. Já quando refiro-me ao modelo cis, diz respeito, ao gênero, por exemplo, são pessoas que nascem com um gênero, se indentificam e permanecem com o mesmo. E o cristã, diz respeito, aos dogmas religiosos.

[22] A palavra raba é uma maneira informal da palavra bunda. A raba também é carregada de um imaginário sexual feminino, por exemplo, quando mencionam que alguma mulher tem uma raba grande. A palavra raba também está inserida em grande parte das letras, geralmente de cunho sexual, do funk, brega funk e swingueira.

Processos de Criação, ministrada pelas docentes Rita Aquino e Beth Rangel, todo tempo fui movida a pensar e refletir sobre a escrita e o processo de criação deste artigo.

No segundo momento do dia dessa disciplina era para apresentarmos nosso objeto de pesquisa, para pensarmos sobre o que nos levou à Especialização e se a nossa pesquisa contribuiria para algum grupo social. Escolhi a voz da mulher do *Google* para ler a minha pesquisa, enquanto movimentava meu quadril, minha *raba.* Quando escolho a voz da mulher do *Google* para falar sobre minha pesquisa é uma tentativa de dizer que aquelas palavras e o discurso do meu "objeto" de pesquisa não tem uma importância, tal qual a minha raba se movendo. A voz mulher do *Google* é uma ironia, talvez até mesmo um deboche sobre ter a necessidade de falarmos com palavras, daquilo que pode ser apenas dito com o corpo em movimento. O discurso que construo nessa pesquisa, nasce no corpo, pelo corpo, como corpo.

Por fim, chega o terceiro e último momento da semana que era para apresentarmos nossos desdobramentos a partir das reflexões sobre o conceito de experiência e processos de criação. Convoquei as mulheres que estavam sentadas na sala de aula para fazermos um paredão de movimento com as nossas *rabas.* Era um paredão de *rabas* que deslizava de um canto da sala até o lado oposto.

O movimento da *raba* funcionando como máquina de guerra. Nós, mulheres, fomos e ainda somos colonizadas por um modelo que controla e veda as possibilidades de movimento com o nosso quadril. O quadril que sempre foi alvo sexual do patriarcado e machismo, ignorado por algumas danças europeias, e principalmente, posto como parte "intocável" e temível pela religião.

Hoje, dentro e fora das periferias brasileiras, surge um *boom* ou quase um vírus de mulheres, e até mesmo homens, que movem o quadril ou a raba alinhando-se com os *hits* musicais, como *funk* carioca e paulista, brega *funk* recifense ou a *swingueira* soteropolitana. Entendo esse *boom* da *raba* como

possibilidade de linguagem para pensar o corpo do futuro, uma tecnologia social que envolve percepção de território, sexualidade e relações de gênero. Talvez, quase como uma forma emancipatória: o corpo que move a *raba* incontrolavelmente.

Encontrei o texto **Tudo sobre minha *raba***, escrito pela Dríade Aguiar, feminista negra, pansexual e gestora da Mídia Ninja, no qual ela relata um conflito sobre a aceitação com seu próprio corpo, especificamente com a bunda ou a *raba*, como ela mesma nomeia. Aprender a lidar e aceitar suas "imperfeições", para Dríade, era um ato de amor pela sua própria *raba*, ou até mesmo, um ato revolucionário com seu próprio corpo.

> Explicando aqui rapidinho porque: bunda pra mulher preta é um assunto sério. É paixão nacional, é propriedade pública, é métrica de sucesso pra muitas de nós. Eu faço parte das mulheres negras que têm bunda grande, ou seja, nascemos com dois caminhos: ou você a aceita e utiliza desde criança para barganhar pelo pouco de atenção que homens estão dispostos a dar. OU você esconde, tampa e foge do arquétipo de puta que sobrou. Qual dos lados da Vênus Negra sou eu? (AGUIAR, 2019).[23]

Em Recife, existe o vírus do brega *funk* que surgiu nas periferias e infiltrou-se no cotidiano dos recifenses. É um estilo de música e dança que movimenta as ruas da cidade, os bairros, os ônibus, as festas e até mesmo as escolas. Percebo que a música e dança mesmo com o apelo conotativo sexual, modifica a relação desta parte do corpo que por muitas vezes foi negada. Em diálogo com muitas mulheres que dançam o brega funk ou movimentam sua *raba*, muitas delas percebem uma sensação de empoderamento e liberdade do corpo, principalmente, a liberdade sexual. Paradoxalmente, percebo que este mesmo movimento que possibilita uma forma de empoderamento, ao mesmo tempo, pode ser uma manutenção do sistema patriarcal que continua objetificando o corpo da mulher.

> Aqui a gente samba ou bate a raba pra liberar as toxinas do corpo. Eu mesma, durante muito tempo, usei a dança como única ferramenta de cura. Maconha também, mas esse assunto a gente deixa para outro encontro. Quando eu me sentia muito feia e pouco

[23] Texto retirado do blog: AGUIAR. Dríade. **Tudo sobre minha raba.** 2019. Disponível em: <http://midianinja.org/driadeaguiar1/tudo-sobre-minha-raba/>. Acesso em: 30 set. 2019.

> desejada, eu joguei a bunda para o alto e fui me curando. Quando eu me senti muito oprimida, eu sacudi o ombrinho e abri o canal do deboche. O funk era um espaço onde meu corpo podia estar vivo e luminoso. Claro que eu não entendia essa filosofia toda de terapias e autocuidado, mas eu sabia que aquela paixão por estar em movimento significava alguma coisa. Durante muito tempo, a dança foi a única plataforma que eu tinha experimento para reciclar meu corpo (MACHADO, 2019). [24]

No texto, **O que é o empoderamento feminino**, da filósofa Djamila Ribeiro, o empoderamento é entendido como "a busca pelo direito à autonomia por suas escolhas, por seu corpo, por sua sexualidade" (RIBEIRO, 2018, p. 136). Deste modo, quando trago o paradoxo escrito acima, percebo como movimentar a *raba* é um tipo de mecanismo que, nós mulheres, encontramos para combater o machismo, visto, por exemplo, através da ética cristã que diz: rebolar é algo errado e mulher que rebola é suja, vulgar, é a mulher quem não serve para ter filhos, quem não trabalha e quem não merece respeito. Nós mulheres, nos empoderamos com nossos corpos, que historicamente, foram controlados e violentados pelo machismo opressor. Ribeiro ainda acrescenta que "é necessário criar estratégias de empoderamento no cotidiano e em nossas experiências habituais no sentido de reivindicar nosso direito à humanidade" (RIBEIRO, 2018, p. 135).

Entretanto, a manutenção do machismo ainda é mantida quando escuto os *hits* do *funk*, *bregafunk* e a *swingueira*, quando as mulheres mesmo dançando empoderadas, ainda são alvos de um símbolo sexual. Relembro que no carnaval, há um palco de atrações chamado *RecBeat,* que reside no Cais da Alfândega, no bairro do Recife Antigo – PE. É um palco multicultural onde perpassam vários cantores, alguns renomados, de diversos estilos musicais, e pela primeira vez, um grupo musical de *bregafunk* e da periferia recifense, participou das atrações musicais do palco do *RecBeat.* Rememoro que a presença do *bregafunk* foi um alvo de críticas, por uma parte das pessoas que estavam ao meu redor, afirmando que aquilo que estava no palco era só um reforço da objetificação do corpo da mulher, que aquela noite

[24] Texto retirado do blog: MACHADO, Taísa. **Um corpo preto e tudo o que ele carrega.** 2019. Disponível em: <https://aurculture.com/um-corpo-preto-e-tudo-o-que-ele-carrega/>. Acesso em: 28 de setembro de 2019.

foi resumida em assalto, putaria e prostituição. Porém, os lugares das falas eram vindos de homens brancos, algumas mulheres brancas e todos eram de classe média alta.

São lugares de fala distintos. Há uma diferença quando aquela periferia preta sobe em um palco dentro de uma programação elitista do carnaval recifense e contagia uma multidão de pessoas. Há uma diferença quando aquelas mulheres pretas e periféricas dançam, porque mesmo que algumas daquelas letras insultassem a figura feminina, era emocionante ver aqueles corpos dançarem daquele jeito. Isso gera um incômodo para classe elitista. Acredito que este lugar de desconfigurar o estereótipo sexual feminino, infelizmente, ainda precisará de mais tempo, mas, para mim, ainda é uma forma de resistência e empoderamento quando aquelas *rabas* sobem em um palco dizendo que são “as donas dessa porra toda!”.

Mesmo os paradoxos habitando minha existência, continuo reafirmando minha *raba* como uma máquina de guerra. Quando movimento minha *raba*, e proponho essa ação do programa performativo para minhas colegas, desejo ser um conjunto de máquinas de guerra que se misturam, movimentam, que desvelam as camadas das experiências e dos corpos em movimento. Máquinas de *raba* que revelam a necessidade de viver em vida. Máquinas de *raba* geradoras de afetos. Máquinas de guerra produtoras de desejos. Máquinas de *raba* que desvelam o mundo. Potências que permanecem sempre como possibilidade. Máquinas de *raba* aquém e além, ao mesmo tempo e no mesmo espaço. Máquinas de *raba* que transfiguram. Máquinas de *raba* necessárias que revelam necessidades.

Terceiro programa – Empirulitar-se

Criei o terceiro programa performativo, no ano de 2016, no 6º Seminário de Pesquisas em andamento da USP – SPA, realizado na Universidade de São Paulo (USP). O programa se desenvolve através da ação de enfiar pirulitos dentro da minha boca, a cada pirulito enfiado, verbalizo também nomes de escritores e filósofos, dos quais tive que me aprofundar

durante o curso de Licenciatura em Dança, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), especialmente, quando iniciei o processo de escrita acadêmica para o trabalho de conclusão de curso (TCC).

O trabalho de conclusão de curso que desenvolvi na UFPE era um estudo prático que buscava investigar as possibilidades do performer da dança permitir-se contagiar por imagens cotidianas que o assolam e pedem por expressão para além das línguas por ele constituídas em seu corpo e de seus automatismos perceptivos, que resultou em uma performance chamada TRA-GA sua calcinha!

Mesmo sendo um estudo prático, era obrigado na defesa do meu projeto, um momento em que eu precisava falar com as palavras sobre aquilo que foi vivenciado no corpo em movimento. Quando reapresentei a performance TRA-GA sua calcinha! no 6º Seminário de Pesquisas em andamento da USP – SPA, resolvi introduzir minha performance com a ação com os pirulitos como forma de indignação daquilo que causou tantos sufocamentos.

A artista, escritora e teórica, Grada Kilomba, escreve em seu livro **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano** sobre sua inquietação ao produzir uma pesquisa que desconfigura os modos eurocêntricos dentro do espaço acadêmico:

> As estruturas de validação do conhecimento, que definem o que é erudição “de verdade” e “válida”, são controladas por acadêmicas/os brancas/os. [...]. Qualquer forma de saber que não se enquadre na ordem eurocêntrica de conhecimento tem sido continuamente rejeitada, sob o argumento de não constituir ciência credível. A ciência não é, nesse sentido, um simples estudo apolítico de verdade, mas a reprodução de relações raciais do poder que ditam o que deve ser considerado verdadeiro e em quem acreditar. (KILOMBA, 2019, p. 53).

Quando enfio pirulitos em minha boca, inclusive escolho o verbo enfiar, ao invés, de qualquer outro sinônimo para afirmar a sensação de “estupro” que me causa quando necessito defender minha ação poética através dos argumentos que sustentam as relações de poder na instituição universitária.

Um projeto colonial que nos violenta através das hierarquias dos saberes e que determina, quem e como se pode falar nos territórios acadêmicos.

Cuspo todos os pirulitos que invadem minha dança. Cuspo aqueles que me trazem asfixia e medo. Cuspo aqueles que são detentores da verdade e conhecimento. Cuspo como forma de reagir e descolonizar a supremacia branca do conhecimento.

Possibilidade para uma conclusão transitória

Descolonizo esta ordem eurocêntrica através das experiências que são produzidas nos programas performativos. As experiências que narro nesses programas performativos é o tempo em movimento que produz acontecimento. Experiência como um lugar de travessia, deslocamento, que envolve movimento. Que experiência me acontece quando produzo os programas performativos?

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar; olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte dos encontros, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2017, p.25).

O conceito de experiência sugerido por Jorge Larrosa (2017), acontece nos momentos de interrupção nos quais paramos, de fato, para observar e escutar. A experiência é um encontro, instaura possíveis brechas, possibilita marcas, produz afeto. Um espaço onde tem lugar os acontecimentos.

Observo que são nas experiências em que os automatismos perceptivos cotidianos são rompidos, inaugura-se um estado de vulnerabilidade em que as certezas que constituem o “sujeito” são questionadas e destituídas de seu caráter determinante. A experiência surge nos momentos de permissão e desprendimento de si, para que algo nos afete.

Para que algo nos tire dos nossos lugares esvaziados e massacrados do cotidiano. Um cotidiano machista, patriarcal, preconceituoso, misógino e violento. Tornar meu cotidiano poroso para os acontecimentos do mundo é quando, de fato, abro meus sentidos, meus buracos, estimulo as porosidades do meu corpo feminista. É quando, durante a ação do programa performativo, tenho a coragem de dar vazão a algo que me pede por expressão: minha fala no corpo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Marcio. FABIÃO, Eleonora. **Troca de e-mails entre Marcio Abreu e Eleonora Fabião.** Sala Preta, v. 16, n. 2, 2016.

AGUIAR. Dríade. **Tudo sobre minha raba.** 2019. Disponível em: <http://midianinja.org/driadeaguiar1/tudo-sobre-minha-raba/>. Acesso em: 30 set. 2019.

BACHELARD, GASTON. **A intuição do instante**. Tradução Antônio de Padua Danesi. 2° Ed. – Campinas, SP: Vênus Editora, 2010.

FABIÃO, Eleonora. **Programa Performativo: O corpo em experiência.** ILINX - Revista do Lume, n. 4, 2013.

_____. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea.** Sala Preta, v. 8, 2008.

KILOMBA, Grada. Memórias **da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Tradução Jess Oliveira. 1° Ed – Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência.** Tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MACHADO, Taísa. **Um corpo preto e tudo o que ele carrega.** 2019. Disponível em: <https://aurculture.com/um-corpo-preto-e-tudo-o-que-ele-carrega/>. Acesso em: 28 de setembro de 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala.** São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

_____. **Quem tem medo do feminismo negro.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. **Precisamos romper com os silêncios.** 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6JEdZQUmdbc&t=320s>. Acesso em: 01 dez. 2018.

MOVIMENTOS SOCIAIS E CONTEXTOS ARTÍSTICOS NA LIA RODRIGUES COMPANHIA DE DANÇAS:
QUEM LUTA E COMO?

Flavia Pinheiro Meireles (CEFET-RJ)

Este artigo busca, a partir do campo da arte e da cultura, formular questões sobre a arte e sua dimensão social, suas políticas de alianças e valores a partir dos quais práticas estéticas e artísticas são realizadas, incitando questões sobre branquitude (SOVIK, 2008; BENTO, 2002; CARDOSO; MÜLLER, 2017; AHMED, 2012) e autodenominação dos corpos. A pergunta básica do texto é: quem luta e como? Em primeiro lugar, a ideia de luta orienta uma resistência a uma norma capitalista neoliberal[25] em sua estreita conexão com os campos da arte institucionalizada (KUNST, 2015); em segundo, essas lutas se expressam diferencialmente nos corpos a partir dos marcadores sociais da diferença, nuançando as lutas a serem travadas segundo a pertença e leitura dos corpos. Tais questões serão observadas a partir da experiência da Lia Rodrigues Cia de Danças no território da favela da Maré, no Rio de Janeiro, deixando ver também reflexões sobre uma histórica desracialização do campo da arte institucionalizada.

O capitalismo como o nó

Trabalhando com a hipótese de que o capitalismo seria o ponto central para travar uma luta pelos corpos, argumento de que modo esta fase

[25] De uma forma estritamente econômica, as teorias neoliberais emergiram em 1947, a partir de numa Conferência de economistas em defesa do ideário liberal realizada em *Mont-Pelèrin* (Suíça). Este grupo ficou conhecido como grupo de *Pelèrin*, cujos maiores expoentes foram os economistas Friederich von Hayek e Milton Friedman. Essas teorias se opunham às ideias keynesianas de um Estado de bem-estar social, no qual capital e trabalho eram forças a serem investidas. Na corrente destes economistas neoliberais, no entanto, a liberdade individual e a concorrência seriam impedidas de funcionar propriamente devido à excessiva intervenção do Estado keynesiano. Os sindicatos e a força operária seriam os maiores entraves à acumulação de capital, com suas pressões sobre salários e gastos sociais (ANDERSON, 1995). Suas teses ganharam relevância com a crise mundial de 1970, momento em que suas propostas foram consideradas como uma alternativa à crise do petróleo de 1973. O governo ditatorial de Pinochet implementou as propostas neoliberais no Chile nos anos 1970, por meio de um grupo de economistas chilenos chamados de *Chicago Boys*. No Brasil, o pensamento neoliberal ganha força a partir dos anos 1990, em parte implementado pelo governo de Fernando Henrique Cardoso e ganhando novo fôlego com o golpe de 2016 (MEIRELES, 2020).

neoliberal atua, por um lado, como continuidade de problemas históricos e, por outro, como renovada maneira de gerenciamento dos desejos por meio de uma normativização dos comportamentos. Embora a crítica ao capitalismo seja uma temática com longa tradição no debate acadêmico, quando se trata da dimensão social da arte e da relação da arte (e dxs artistas) com as instituições, as análises e críticas não são tão autoevidentes. Há um senso comum que vincula automaticamente a prática da arte a uma crítica ao sistema. O cenário, no entanto, é mais ambíguo e complexo. Ademais, mesmo quando se consegue perceber tais relações complexas, a forma como elas são enunciadas ressaltam ou ocultam determinados aspectos e há dificuldades em auferir um resultado que chegue a impactar este campo heterogêneo de forma coletiva.

Proponho a noção de contexto artístico a fim de deixar ver efeitos sobre autoria, agência e relação com o capital. A noção de contexto artístico diz respeito a vários aspectos. Um primeiro seria a arte institucionalizada, que acontece reconhecidamente por meio dxs artistas em instituições de arte (com financiamento público ou privado, com programadorxs ou curadorxs e outros trabalhadorxs da cultura) e com seu público (visitante, participante, testemunha, etc.). Uma segunda possibilidade se refere à produção de contextos de arte de forma autogestionada realizada por artistas, que se autorreconhecem como tal, mas que atuam em campos mais ou menos distantes da institucionalização da arte. Uma terceira possibilidade se relaciona a contextos autogestionados de arte que se dão no interior de movimentos sociais, por meio de agentes (que se reconhecem como artistas ou não) que engendram práticas artísticas e culturais e, assim, instituem um espaço autorreconhecido como artístico. Ainda que pareça uma mera diferença de nomenclatura, cada caso produz efeitos significamente distintos sobre autoria, agência e relação com o capital.

Seguindo uma linha de argumentação traçada pela teórica de arte contemporânea e dramaturgista Bojana Kunst (2015), sustento a ideia da proximidade da arte com o capitalismo, isto é, da forma imbricada com que as instituições da arte têm se desenvolvido lado a lado com o capitalismo neoliberal. Uma das hipóteses do trabalho investiga o que os trabalhos

artísticos – analisados não somente por seus processos e formas finais, mas também pelo discurso/*práxis* dx(s) artista(s) e pelo que agenciam e permitem no campo em que atuam – trariam como reflexão sobre a atividade artística que se envolve, de forma deliberada, com o horizonte de transformação social. Como esses agentes encontram meios por onde atuar no sistema das artes? Que tipo de valores estão envolvidos na produção e disseminação de seus trabalhos? Que alianças são traçadas entre os agentes deste campo e entre estes e a esfera institucionalizada? Como se agencia diferença e luta por bens comuns no campo artístico, considerando que este campo não está resguardado nem livre das capturas capitalísticas?

Lia Rodrigues Cia. de Danças: cena e território

A relação da Lia Rodrigues Companhia de Danças com ações no campo social tem uma trajetória longeva e dimensões dentro e fora de cena. Há 17 anos instalada no Complexo de Favelas da Maré e em associação com a Organização da Sociedade Civil de Interesse Público Redes da Maré[26], dirigida por Eliana de Sousa Silva, a parceria entre a companhia e a OSCIP rendeu frutos a ponto de comprar conjuntamente o galpão que sedia a companhia de dança, o Centro de Artes da Maré[27] (CAM) e a Escola Livre de Dança da Maré[28] (ELDM), esta última criada em 2011. O longevo contato estabelecido entre a companhia de danças e a OSCIP é mediado por

[26] Criada em 1997, a OSCIP Redes da Maré elabora projetos e ações para garantir políticas públicas que melhorem a vida dos 140 mil moradores do conjunto de 16 favelas da Maré. A Redes atua em cinco eixos estruturantes: educação (com curso pré-vestibular), arte e cultura (com o CAM e a ELDM), comunicação (Jornal Maré de Notícias) e segurança pública.

[27] O Centro de Artes da Maré (CAM) foi inaugurado em 2009 para criação, formação e difusão das artes, em especial a dança contemporânea. Sedia a Lia Rodrigues Cia. de Danças, o Ponto de Cultura Rede de Arte da Maré, a Escola Livre de Dança da Maré, o MaréCine, etc. A Companhia de Lia criou os espetáculos *Fúria*, *Para que o céu não caia*, *Pindorama*, *Pororoca* e *Piracema* no CAM, além do projeto *Dança para todos* (2008/2009), com aulas gratuitas de consciência corporal, dança contemporânea para jovens e dança criativa para crianças.

[28] A Escola Livre de Dança da Maré é uma parceria entre a Lia Rodrigues Companhia de Danças, a OSCIP Redes da Maré e a pesquisadora e professora da UFRJ Silvia Soter. Consiste numa escola que atende a cerca de 200 pessoas por ano, entre crianças, adolescentes, jovens e adultos, com o objetivo de democratizar o acesso dos moradores à arte e à dança através de ações educativas e formativas. Além disso, 15 jovens integram a formação profissionalizante em dança com carga horária de 20 horas semanais, financiada por doação da *Fondation Hermès*. Atividades profissionalizantes em torno da cena e questões relativas a cidadania, direitos e ações comunitárias fazem parte do escopo de atuação da Escola.

instituições de arte (a companhia, os circuitos de apresentação e fomentos institucionais) e por complexas articulações no território e com a comunidade da Maré. Esta articulação cria um espaço institucionalizado da arte na medida em que Lia Rodrigues, artista branca e de classe média (como ela fez questão de frisar durante a entrevista concedida para esta pesquisa[29]), tem como ponto de apoio uma organização social vinculada ao território da Maré. Rodrigues destaca que seu interesse na parceria com a Redes da Maré passa por aprender modos distintos de organização e articulação entre arte e sua dimensão social.

Economia de invenção e branquitude: quem luta e como?

Ao chegar à favela da Maré, em 2004, Lia Rodrigues tinha a seguinte inquietação: "como um projeto social[30] dialoga com um projeto de arte contemporânea?" (RODRIGUES, 2019, entrevista concedida para a pesquisa). A pesquisadora e professora de dança Silvia Soter[31] já comandava uma escola de danças na Maré e, a partir de então, Lia Rodrigues iniciou sua relação com a comunidade através do Centro de Estudos e Ações Solidárias

[29] Há pelo menos vinte anos acompanho o trabalho de Lia Rodrigues por diversos filtros: como espectadora dos espetáculos da companhia e em eventos por ela produzidos; por sermos colegas de profissão; por ter sido acolhida durante um período para fazer aula junto da companhia (2005-2006) ou ainda por ter lecionado na Escola Livre da Dança da Maré (2016). Percebo que seu discurso sobre sua presença na Maré também se modificou ao longo desses vinte anos: a questão racial e de classe apenas recentemente tem sido marcada como uma diferença necessária de ser enunciada verbalmente. Percebo que essa enunciação é feita com mais frequência pelo meio artístico carioca nos últimos cinco ou dez anos. Suponho que esta mudança esteja ligada a um deslocamento dos agentes racializados em relação aos lugares de poder na arte e a uma maior visibilização do lugar de poder que as pessoas brancas ocupam historicamente. Certamente isso não é novidade para as pessoas racializadas, elas mesmo sendo, em grande parte, responsáveis por tais reflexões. Minha suposição, entretanto, não quer reforçar identidades raciais nem distinções estanques, mas destacar uma transformação na forma de se apresentar, visibilizando os pertencimentos étnico-racial e de classe (MEIRELES, 2020).

[30] Embora tenha sido a terminologia utilizada por Lia Rodrigues durante toda a entrevista, optei por usar os termos arte e dimensão social ou ainda movimento social e contexto artístico por dois motivos: primeiro por uma questão de unidade da pesquisa e, segundo e mais importante, por considerar que "projeto social" se referia melhor às iniciativas pré-anos 2000, momento em que projeto social e contrapartida social eram termos correntes. No ambiente pós-2000, com a mudança de cenário político-econômico e o aprofundamento do capitalismo neoliberal, entretanto, tais termos ficam aquém da diversidade de contatos possíveis entre movimento social e arte (MEIRELES, 2020).

[31] Colaboradora de Lia Rodrigues na função de dramaturgista desde 2002, Silvia Soter é professora adjunta da Faculdade de Educação da UFRJ com experiência na área de Artes/Dança e Educação.

da Maré (CEASM) e posteriormente com a OSCIP Redes da Maré. Sua companhia de danças trabalhou de 2004 a 2008 no Morro do Timbau em parceria com o CEASM e, a partir de 2009, estabeleceu-se no galpão já mencionado, situado na localidade de Nova Holanda[32], em conjunto com a OSCIP Redes da Maré.

A companhia de danças já era um grupo consolidado dentro da área artística, com quatorze anos de trabalho e com estrutura hierarquizada[33]. Segundo a pesquisadora Adriana Pavlova (2015), a estrutura (CEASM) que recebeu a companhia no Timbau também já possuía uma trajetória de ativismo social consolidada. A aproximação entre Rodrigues e o CEASM foi repleta de paradoxos e ajustes diários (PAVLOVA, 2015, p. 23), já que provocou um contato intensivo e cotidiano com as desigualdades sociais. Ao chegar na Maré, os integrantes da companhia ocupavam o lugar social de profissionais da área artística e, em sua maioria, não habitavam ou frequentavam a localidade (PAVLOVA, 2015).

Um dos efeitos da diferenciação social por grupos é o de organizar e controlar os contatos (geográficos, de função, de gênero, étnico-raciais, de classe, de sexualidade, de idade, etc.). Vale a ressalva de que a diferenciação se expressa de modo relacional, muitas vezes de forma ambígua, e não como somatório ou hierarquia, como nos ensina Audre Lorde (2019). Os marcadores sociais da diferença são extremamente relevantes para se compreender de que maneira a expropriação da vida incide de modo diferencial, dependendo da posicionalidade e do pertencimento a determinado estrato social (GAGO; CAVALLERO, 2019). De todo modo, a presença da companhia perturbou uma ordem. Este era o interesse: o de experimentar a

[32] Importante compreender que o Complexo de Favelas da Maré abrange 16 favelas com históricos diferentes e não constituem um território homogêneo.

[33] Tema para uma outra pesquisa seria distinguir as formas de agrupamento dentro de processos artísticos ligados à dança. No caso desta companhia, uma estrutura mais ou menos estável axs dançarinxs através de pagamento mensal e continuado é proporcionada. O trabalho dxs dançarinxs é realizado, no entanto, dentro de ambiente precário e autônomo. Ainda que haja um salário fixo, não há garantias trabalhistas nem proteção social oferecida pela companhia. Outras possibilidades de agremiação poderiam ser utilizadas, como coletivos e agrupamentos flexíveis em torno de projetos isolados. Este comentário serve para marcar também que uma escolha tradicional de funções (diretore /dançarinxs) não seria a única possível.

sua dimensão social de forma inabitual para a companhia, causando um deslocamento não só físico, mas também relacional.

Sustento a premissa de que o campo da arte, em sua *práxis*, tem uma relação próxima com o capital (KUNST, 2015) e esse campo também reproduz certas normas de corpos que são tidos como "pertencentes" a ele. Tendencialmente são os corpos marcados como brancos e com uma condição favorecida de acesso aos bens culturais os que têm pertencimento facilitado no campo da arte. Portanto, há uma histórica desracialização do campo artístico, cujos ocupantes, não por acaso, têm maioria branca e de classe média. Isto é resultado da intrínseca relação entre poder e branquitude, além dos seus pactos para a manutenção deste poder[34]. Quando falamos "artistas" há uma associação irrefletida à uma certa pertença étnico-racial e de classe, ressaltando os arranjos que definem uma norma branca. Como norma, seu intuito é passar despercebida.

Sarah Ahmed (2012) mostra de que modo as instituições se fazem mais porosas e absorvem com mais facilidade determinados corpos (brancos). A partir do termo "clonagem" (*cloning*), Ahmed (2012) precisa quais entraves são colocados para que os corpos não-brancos[35] sejam vistos como estrangeiros, isto é, como "desajustados" no seio das instituições. O primeiro desses entraves é, justamente, serem Outros e racializados em relação a uma norma que "clona" o mesmo e que é invisibilizada como neutra. A luta por acesso e pertencimento ao campo da arte contemporânea é travada, de modo estrutural, por corpos não-brancos, já que se nota esse aspecto da branquitude: a automática valorização positiva da presença branca, reconhecida como natural. A presença de Lia Rodrigues e de sua companhia, então, "clona" (AHMED, 2012) a instituição artista e arte na Maré.

---

[34] Refiro-me aqui ao seminal trabalho de Cida Bento (2002) no qual a autora designa um "pacto narcísico da branquitude", isto é, a negação do racismo e a imputação da desigualdade a um fenômeno exterior a si ou ao seu grupo social. O trabalho de Lia Schuchman (2014) também se debruça sobre a questão do racismo e da branquitude.

[35] Optei por usar o termo pessoas não-brancas neste momento para acentuar justamente o eixo normativo da branquitude. No capítulo 1 utilizei mais o termo pessoas racializadas, que para esta pesquisa funciona como sinônimo. O uso deste termo também diz respeito às pessoas negras e, apesar de menos salientado, também às pessoas indígenas.

Distingue-se, assim, a posicionalidade dos corpos (brancos e não-brancos) colocados em contato e diferenciam-se, também, as perspectivas nas lutas travadas. Para quem a instituição-arte é distante, a luta dos corpos é no sentido de pertencer aos espaços artísticos. Relembro o comentário de uma das dançarinas da companhia, Larissa Lima, respondendo à uma pergunta[36] do que seria uma cena desobediente (SCHNEIDER, 2019), ao que ela prontamente respondeu que seria sua presença como pessoa negra perante uma plateia de brancxs. Larissa Lima faz parte de uma nova geração de integrantes da companhia.

Para quem é "naturalmente" visto como artista, as lutas e práticas contra-hegemônicas (FRASER A., 2014) estão sob outra perspectiva: são contra um esperado comportamento na mediação entre lugares e pessoas. Importante dizer que não se trata de celebrar ou de rechaçar os processos de mediação, já que eles são intrínsecos a qualquer contato humano. O que está em jogo é o que se espera desta mediação, na adoção de práticas que contribuam para assimilar ou amenizar o impacto da presença de não-brancos nas instituições (MEIRELES, 2020a). Outra luta que pode ser abraçada por pessoas brancas é mais sutil, mas não menos violenta: lutar contra o ocultamento da contribuição dos corpos não-brancos na edificação do empreendimento artístico, com valoração em posições de destaque, tais como a posição de propriedade intelectual.

A utilização tão controversa quanto potencialmente interessante desse privilégio branco em ações que contribuam para comunidades economicamente empobrecidas ainda tem outro aspecto. Ele tem relação com a questão de como, perante as instituições, os corpos brancos também desfrutam do privilégio de validar presenças não-brancas no contexto artístico, como uma espécie de "passaporte". Não se coloca em questão aqui o mérito de cada artista e do trabalho artístico circular na arte, mas tão somente ressalta-se que há um caminho tendencialmente (e isso tem a ver com a norma) mais aberto de ação e circulação para as presenças não-brancas

[36] Pergunta feita por mim na ocasião de mediação de uma mesa de debates depois da apresentação do espetáculo "Fúria" (2019) no Teatro HAU, em Berlim (Alemanha), em maio de 2019.

quando são introduzidas por pessoas brancas. Este também faz parte do comportamento esperado da mediação.

Explico-me: um dos meios de expressão da branquitude é através de um pacto tácito de “proteção” e “segurança” entre brancos, assumido coletiva e sub-repticiamente pelo controle nos acessos aos lugares, recursos e meios de produção, ao que Cida Bento (2002) nomeia de “pacto narcísico da branquitude”. Isto significa dizer que há uma expectativa por parte de uma estrutura racista – lembrando que esta estrutura é considerada normal, tal como assinalam Tatiana Nascimento (2019) e Silvio Almeida (2019) – sobre a “função social” de pessoas brancas ao se relacionarem com pessoas não-brancas. Este comportamento já foi extensamente elaborado pelas críticas étnico-raciais e pelos estudos da branquitude, mas isto não significa que ele esteja resolvido. Muito pelo contrário, ele é esperado a cada ação que pessoas brancas tomam em relação a pessoas não-brancas e ganha formas novas à medida que o contexto muda. Evidentemente, isto não se resume à cor da pele e perpassa gênero, classe, função na sociedade e outros marcadores, conforme sinalizado anteriormente.

O trabalho de Lia Rodrigues tem sido referência para valiosas pesquisas artísticas e acadêmicas pela combinação singular entre criação e ensino (BRAGA; SOTER, 2018; SOTER, 2016), pelas relações entre arte e política (LIMA, 2007; MARINHO, 2006) e pela reciprocidade entre o que é visto em cena e a vivência no território da Maré (PAVLOVA, 2015; FABIÃO, 2011), além de inúmeros artigos artístico-acadêmicos com análises de suas obras. Não me alongarei sobre essas questões, que já foram tratadas e que fornecem uma perspectiva ampla sobre o que se move no contexto (branco) da arte.

Entretanto, são raras as análises que ressaltam ou sequer mencionam as implicações estruturais mais profundas para as pessoas brancas desta mobilização e, principalmente, os limites e impasses nas negociações com as instituições de fomento à arte. Numa palavra, quero dizer que há uma lacuna e ainda um trabalho a ser feito para se pensar as problemáticas da branquitude como transversais à própria atuação dxs artistas, de modo a

propiciar uma mudança coletiva em como se compreende arte e artistas. O caso da companhia de Lia Rodrigues é interessante porque, se por um lado atua na norma como mediação, controle e passaporte, por outro lado inventa modos de sociabilidade que traem esse suposto destino. No entanto, a ressalva sobre as pesquisas permanece: há uma dificuldade de enunciação e apontamento dos “passaportes” e interdições da branquitude.

Lia Rodrigues (2019, entrevista concedida para esta pesquisa) rememora a pergunta feita em 2003, no extinto Teatro Delfim, na zona sul do Rio, em Botafogo, por um dos espectadores após uma apresentação da companhia: “Porque sua companhia só tem branco?”. A coreógrafa relata que essa pergunta ficou ecoando para ela e que, a partir daí, trilhou um longo caminho de construção de outro lugar. Rodrigues parece compreender que não bastam visibilidade e presença, mas que esse é um primeiro passo necessário e que exige tempo. Com as ambiguidades e armadilhas de uma estrutura tingida de branco, a companhia foi, ao longo dos anos na Maré, literalmente mudando de cor: absorvendo ex-alunos da ELDM e investindo mais em presenças não-brancas.

A desmontagem da estrutura (branca) requer um mergulho em águas abissais, de difícil acesso e transformação, relacionadas a valores que constituem o campo da arte e do capital. Requereria uma transformação coletiva no poder para compor e estruturar o campo; nas formas de trabalho e nas formas de financiar os contextos artísticos. A própria estruturação de uma companhia de danças, de uma escola e de um centro de artes não escapam às premissas que, a princípio, expulsam uma existência não-conforme ao que uma vida ocidentalizada estruturou. Mais precisamente: seria preciso atuar contra as instituições de arte em sua forma conhecida, atuar na distribuição e no protagonismo dos poderes. Há um enfrentamento contínuo – cotidiano e de longo prazo – a ser travado, pois a desmontagem passaria por reconfigurar uma estrutura ampla, inclusive questionando a posição em que a coreógrafa e as instituições de arte estão atuando[37]. Até que ponto estaríamos dispostos a

[37] Não se trata em absoluto do senso comum de que os brancos deveriam abrir mão dos privilégios. Abrir mão dos privilégios implicaria abrir mão dos poderes de uma camada social,

desmontar essa engrenagem? Quais seriam os limites dessa operação? Isto é factível coletivamente? Não fazer isso equivale a nada fazer?

As ações contra a norma ou práticas contra-hegemônicas (FRASER, 2014), isto é, as ações que têm como efeito o deslocamento de pessoas que estão em desacordo com a norma (dissidentes, neste sentido), nunca estão imunes às capturas pela estrutura; por isso, permanecem em luta constante contra ela. O que nos é exigido, lembrando do conceito de resistência de Lugones (2010), é uma subjetividade a um só tempo ativa, crítica e criativa. A luta pelos corpos implica investir esforços na agência que não sucumba totalmente aos processos normativos, os quais atuam diferencialmente para cada grupo social. Isso passa por sustentar o impacto da presença de um corpo dissidente à norma branca dentro da arte e, mais profundamente ainda, modificar coletivamente o que vem sendo a própria norma no trabalho de arte, a fim de nos levar a lugares, como diz Rodrigues, inesperados.

Economia de invenção e a parceria entre instituições

Vale relembrar que o momento de parceria entre a companhia e o movimento social da OSCIP Redes da Maré, durante os primeiros anos do novo milênio, era o de estruturação do setor cultural a partir da institucionalização de políticas públicas para cultura e arte: o Centro de Artes da Maré virou um Ponto de Cultura em 2010, por exemplo. A articulação entre a Companhia de Danças e a Redes da Maré, no entanto, não esteve restrita ao modo de produção estruturado nestes anos, combinando diversas ações que se relacionam em diferentes graus com institucionalização e invenção de modos de produção. As articulações com fundos internacionais, por exemplo, são frutos da carreira construída por Lia Rodrigues ao longo desses 40 anos, com parcerias regularmente alimentadas por financiamento internacional[38], num deslocamento de divisas.

algo que não se realiza individualmente e que muito dificilmente se realizaria de forma voluntária. Seria como se esforçar para não ser branco: projeto delirante.

[38] Vale notar que os movimentos sociais estruturados (OSCIPs, ONGs) também intensificam essa relação com fundos internacionais de escala variada, resultado de um processo de globalização e de uma agenda internacional de direitos pós anos 1990.

É sabido que qualquer ação artística sempre negocia com variados graus de institucionalidade, ainda que estejam mais próximas da auto-organização e da auto-gestão. O que quero ressaltar é que o aspecto interessante deste caso é a combinação entre modos de produção estruturados e os modos de invenção a partir dos recursos de que dispõem (localmente, nacionalmente e internacionalmente) estas estruturas entre si e em relação ao território.

Quais seriam esses modos de produção e invenção? Refiro-me, especificamente, aos modos de interação e criação de contexto para que as práticas artísticas emerjam nas instituições Companhia de Danças, Centro de Artes, Escola Livre de Danças e Redes da Maré. Lançando-se mão de estruturas tradicionais – a companhia de dança gerida de forma hierarquizada, a instituição cultural, movimentos sociais organizados e a escola de dança com formação intensiva – parece ter sido possível engendrar formas inauditas de sociabilidade e interação entre os envolvidos (artistas, movimento social, território) por meio de ações estruturantes ao longo do tempo. Num misto de recursos locais (redes de solidariedade e economia informal), nacionais (momento de estruturação da cultura) e internacionais (financiamentos, circulações e parcerias de intercâmbio), essas instituições floresceram por uma ação conjunta e articulada, aproveitando as diferenças e especificidades de cada ação e pessoa envolvida. Foi um investimento em construir o entorno para que o próprio trabalho artístico pudesse acontecer. Como ressalta Rodrigues (2019, entrevista concedida para a pesquisa):

> Meu intuito sempre foi achar parcerias que ajudassem com que meu projeto se desenvolvesse para lugares inesperados, para que abrisse maneiras de funcionar diferentes das que eu já conheço. (RODRIGUES, 2019).

Além disso, houve uma confluência de interesses. Rodrigues (2019) reflete como um dos objetivos da Redes da Maré é favorecer o acesso das pessoas da comunidade à Universidade[39] e também tem interesse pela formação artística desde que iniciou a carreira profissional. A partir daí houve projetos articulados de formação em dança (a ELDM) e, antes disso, o

[39] Lembrando dos cursos pré-vestibular dos anos 1980 que Marielle Franco frequentou promovido pela mesma agente, Eliana Sousa Silva.

ingresso dxs bailarinxs em Faculdades de Dança, seja por meio de bolsas de estudo, quando em instituições privadas, ou pelo estímulo ao ingresso em universidades públicas[40] (PAVLOVA, 2015). Cabe acrescentar que a ELDM atende a um público diversificado, não somente profissionais de arte, mas crianças, jovens e idosos, com o objetivo de ampliar o acesso à educação e cultura, num outro objetivo partilhado com a Redes da Maré.

A ação do tempo e a resiliência

Um outro fator importante, já introduzido na modificação do elenco da companhia, é a questão do tempo. O investimento de forma perene e estrutural no trabalho criou um espaço compartilhado – Rodrigues relata que o primeiro recurso internacional, em 2005, foi destinado à construção de um chão adaptado à dança no galpão, em 2008, e a outros investimentos em infraestrutura coletiva – que precisa ser mantido pelas pessoas que utilizam o espaço, numa ação ao mesmo tempo diária e de longo prazo. O mais importante, ressalta Rodrigues, é pensar em como não repetir algumas formas de proceder do capital ou, nas palavras da coreógrafa: “como continuar a agir e ir mudando suas ações neste lugar”, num movimento de questionamento e reavaliação constante das próprias ações. Um exemplo disto é a menção de que o dinheiro investido no galpão não se tornará herança individual, mas será direcionado à referida OSCIP, na perspectiva de deixar um legado de trabalho e imbuído da crença de que a ampliação do próprio trabalho passa por multiplicar-se através do trabalho dos outros. Estas ações só se fazem no tempo, na continuidade e nos modos inventivos de atravessar as dificuldades em se manter.

Uma constante avaliação das políticas de desejo precisa estar em curso para que a atuação na Maré leve a lugares inesperados. A essa tríade se soma a resiliência necessária para permanecer e se manter em um projeto não somente de ampla escala, mas almejando deixar um legado para as

[40] Importante lembrar que a cidade do Rio de Janeiro conta com cursos de formação superior em Dança em instituições públicas (UFRJ) e privadas (Faculdade Angel Vianna e Faculdade Cândido Mendes).

futuras gerações. Há, nesta resiliência, um compromisso com o tempo que não é da ordem do descarte (de pessoas e de recursos), mas da ordem do fazer germinar. Uma perspectiva, talvez, da nutrição e do cultivo, em que a atuação do tempo é elemento necessário para a percepção dos efeitos das ações. A associação com o cultivo tradicional da terra é pertinente: plantar sementes, regá-las e cuidar delas para que cresçam e deem frutos.

A atuação da Companhia de danças, do CAM, da ELDM e da OSCIP parece compartilhar essa perspectiva de legado, procurando gerir uma estrutura para que as suas ações e a de outras pessoas tenham lugar na Maré. Numa perspectiva de mobilização das redes e de resiliência no tempo, tais iniciativas vêm inventando soluções para os desafios das desigualdades e nos fazendo pensar sobre as problemáticas, dentre as quais procurei ressaltar o comportamento insidioso da branquitude, com seus efeitos assimilacionistas e neutralizadores. No entanto, este caso pode servir como exemplo de que uma articulação entre contexto artístico e movimento social pode ser produtiva, desde que sintonizada com sua própria realidade e reavaliada constantemente em suas políticas de desejo.

REFERÊNCIAS

AHMED, Sara. On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life. Durham: Duke University Press, 2012.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. O que é racismo estrutural. Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Sueli Carneiro, Editora Pólen, 2019.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Pactos Narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. Tese (Doutorado em Psicologia). Orientação: Iray Carone. USP, 2002.

CARDOSO, Lourenço; MÜLLER, Tânia M. P. Branquitude – estudos sobre a identidade branca no Brasil. 1a edição. Curitiba: Appris, 2017.

FABIÃO, Eleonora. Performing Rio de Janeiro: artistics strategies in times of banditocracy, E-misférica, Performance ≠ Life, v. 8, n. 1, 2011. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-81/fabiao>. Acesso em: 26 de abril de 2020.

FRASER, Andrea. O que é crítica institucional? Revista Concinnitas, ano 15, v. 2, n. 25, dezembro de 2014, p. 1-4.

GAGO, Verônica; CAVALLERO, Luci. Una lectura feminista de la deuda. Vivas, libres y desendeudadas nos queremos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Rosa Luxemburgo, 2019.

KUNST, Bojana. Artist at work: proximity of art and capitalism. Winchester: Editora Zero Books, 2015.

LIMA, Daniella. Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2007.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. *In:* HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Pensamento feminista* – conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LUGONES, María. **Toward a Decolonial Feminism**. *Hypatia* – Journal of Feminist Philosophy, v. 25, n. 4, 2010, p. 742-759.
MARINHO, Nirvana. **As políticas do corpo contemporâneo***:* Lia Rodrigues e Xavier Le Roy. Tese (Doutorado). PUC-SP, 2006.

MEIRELES, Flavia. Corpos/corpas/corpes dissidentes e a cena artística: políticas da diferença. Revista Moringa, João Pessoa, UFPB, v. 11 n. 1, jan./jun. de 2020, p. 33 a 47. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/53469. Acessado em 15 de setembro de 2020.

MEIRELES, Flavia. Movimentos sociais e contextos artísticos: lutas pelos corpos e pela terra no capitalismo neoliberal. Tese de Doutorado. Orientação: Maria Cristina Franco Ferraz. Programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura (UFRJ), 2020a. Inédita.

NASCIMENTO, Tatiana. Leve sua culpa branca pra terapia. 1a edição. Série Zami. Brasília: Padê editorial, 2019.

PAVLOVA, Adriana. Encarnado: uma leitura coreopolítica do projeto de Lia Rodrigues na Favela da Maré. Dança, Salvador, v. 4, n. 2, jul./dez. de 2015, p. 65-75.

SCHNEIDER ALCURE, Adriana. Rir de si: comicidade, política e a noção de “brincadeira”. Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 10 n. 2, jun./dez. de 2019, p. 151 a 172.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude paulistana. Revista Psicologia & Sociedade, número 26(1), p. 83-94, 2014. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/psoc/v26n1/10.pdf. Acesso em: 10 de agosto de 2019.

SOTER, Silvia. Saberes docentes para o ensino da dança: Relação entre saberes e formação inicial de licenciados em Dança e em Educação Física que atuam em escolas da rede pública de ensino do Rio de Janeiro e da região metropolitana. Tese (Doutorado em Educação). Orientação: Monique Andries Nogueira. UFRJ, 2016. SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

Entrevista

RODRIGUES, Lia. Coreógrafa: depoimento [setembro de 2019]. Entrevistadora: Flavia Meireles. Rio de Janeiro, 2019. Arquivos de áudio (MP3). Entrevista concedida para esta pesquisa.

POLÍTICAS CULTURAIS PARA A DANÇA NA BAHIA:
TERRITÓRIO CONQUISTADO É ESPAÇO GARANTIDO?

Jacson do Espírito Santo (UFBA)

No início do século XXI, o Brasil vivencia um processo de diminuição dos abismos entre as formatações de políticas públicas para a cultura e sua aplicação na sociedade. Para verificar essas questões é necessário observar, por uma perspectiva histórica, as construções e propostas dessas políticas culturais ao longo dos governos, que atravessaram, em boa parte dos anos, períodos ditatoriais e de forte atuação autoritária.

A Educação sempre foi encarada como uma ação obrigatória do Estado, sendo essa, subsidiada e amparada através das leis para a normatização do seu financiamento e orçamentos específicos. A Cultura enquanto um direito social, aparece apenas como um aspecto figurante amparado pela Constituição da República Federativa do Brasil, publicada em 1988. Sua inserção na legislação brasileira é citada no Título VIII - Da Ordem Social, Capítulo III - Da Educação, da Cultura e do Desporto, Sessão II – Da Cultura, cujo Art. 215 versa sobre o seguinte direito do cidadão: Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. (BRASIL, 1988, Artigo 215 da Constituição Federal de 1988).

O Brasil possui uma herança cultural forte em não tratar a cultura como um pilar de desenvolvimento social, e desde os tempos do Brasil colônia, a prática e principalmente, a ausência de políticas culturais é um dado relevante para a nossa história.

> Quais as políticas para o desenvolvimento da cultura que podiam conviver com o obscurantismo do colonialismo português? O menosprezo e a perseguição das culturas indígenas e africanas; a proibição de instalação de imprensas; o controle da circulação de livros; as limitações da educação; a inexistência de ensino superior e universidades são apenas algumas das faces deste obscurantismo. (RUBIM, 2007, p. 1).

Nesse contexto, a efetivação de políticas culturais é quase que inexpressiva para os estudos culturais em vigência. O período referente à independência do Brasil, ainda assim, não despontou como significante para o desenvolvimento de ações e atividades culturais, afinal, o Estado continuou tratando a cultura com desatenção. Neste período, os bens culturais eram tratados como um privilégio de poucos, e figurava entre as relações, hábitos e costumes da elite do recém país.

Durante o período do Governo Provisório (1930-1934), época em que Getúlio Vargas assume o poder, o Brasil passa a vivenciar um intenso processo de políticas públicas para a educação, uma delas foi a instalação do Ministério da Educação e Saúde Pública, que tinha como objetivo propor e desenvolver atividades referentes a vários setores, como saúde, esporte, educação e meio ambiente. Antes deste período, os assuntos referentes à educação eram de responsabilidade do Departamento Nacional de Ensino, que funcionava dentro do organograma do Ministério da Justiça. A partir desta reformulação, o Estado assume definitivamente um maior controle sobre a política destinada ao ensino no país, em prol do programa de modernização proposto pelo governo recém instaurado.

As proposições de reformulação do ensino no país deflagrariam um conjunto de ações do Estado para a permanência do governo e manutenção do regime. Essas ações apontam o que mais tarde aconteceria no campo da cultura, no então Estado Novo. Mesmo em meio a esse ambiente político governamental autoritário, é na década de 30 que o país pela primeira vez percebe uma organização sistemática para a área da educação. São esses os instrumentos utilizados pelo Estado para propor a universalização dos diferentes níveis de ensino, em todo o território nacional. Vale ressaltar que é neste contexto de modernidade (pauta do Governo Provisório) que a educação é declarada como um direito de todos, cuja manutenção cabe ser ofertada pela família e pelos poderes públicos, conforme consta na nova Constituição Federal de 1934.

A pasta da educação sob a responsabilidade de Capanema contou com a presença de inúmeros intelectuais que atuavam enquanto consultores,

formuladores de programas do governo, bem como defensores de propostas educativas. Eram membros integrantes da sua equipe de governo, profissionais renomados como o poeta Carlos Drummond de Andrade, que atuou como seu chefe de gabinete, além de receber constante colaboração de intelectuais das mais distintas áreas da cultura, literatura e da música, entre eles: Anísio Teixeira, Manuel Bandeira, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lourenço Filho, Fernando de Azevedo, Villa-Lobos, Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade, entre outros. (MICELI, 2001 apud SOUZA, 2014).

As reformas propostas pelo ministro eram pautadas pelas medidas ideológicas de modernização conservadora, instauradas no Governo Provisório. Sua atuação revela um período paradoxal na sistemática autoritária do governo, pois parte dos projetos educacionais desenvolvidos por Capanema, mesclavam doses de uma política autoritária e repressiva, ao mesmo tempo em que experimentava contribuições modernistas.

Essa alternância entre discurso e prática, demonstrava a política nacionalista (conservadora e autoritária) que era contrária ao entendimento de diversidade e pluralidade, tendo como um dos objetivos a formação de um perfil excludente de governança. A gestão de Capanema teve uma aliança íntima com os interesses políticos da igreja. Um dos frutos dessa aliança foi a institucionalização do ensino religioso nas escolas públicas, com a edição do Decreto 19.941/31, estabelecendo a volta do ensino religioso no projeto político pedagógico.

O período “autoritário” vivenciado pelas políticas culturais brasileiras é marcado pela instauração do regime ditatorial correspondente ao Estado Novo (1937-1945) e o golpe dos militares (1964-1985). Naquela época o mundo vivenciava a experiência de dominação por vários governos com doutrinas totalitárias, como o fascismo de Mussolini na Itália (1922), o nazismo com Hitler na Alemanha (1933), o governo ditatorial de Salazar em Portugal (1933) e a ditadura de Franco na Espanha (1936).

No Brasil, Vargas assume o poder tendo como aliados as Forças Armadas e a Igreja, constituindo-se um governo de extremo autoritarismo e

com ideais nacionalistas, se valendo das legislações da educação e da cultura como viés de expansão em massa do Estado autoritário. Ainda assim, segundo Rubim (2007, p.5), “a relação entre autoritarismo e cultura não se restringe às épocas dos regimes ditatoriais”.

A instrumentalização do campo da cultura veio através das ações que propunham dinamizar o setor, instituí-lo enquanto lugar de pensamento crítico, ao mesmo tempo em que promoviam subordinação da população em prol dos interesses do Estado. A organização dessas políticas tinha como principal objetivo promover e legitimar um estado de conformação popular que gerasse um processo de domesticação social, através da construção e propagação de um ideário de brasilidade e nacionalismo. Os equipamentos culturais (rádio, televisão, museus e escolas) funcionaram como extensões do Estado para efetivar suas práticas e ideologias políticas, garantindo uma presença do governo mais próximo da população, fatores que possibilitavam a manutenção e controle social.

Portanto, é neste contexto político de forte repressão, assassinatos, censuras, exílios, medo, que o Brasil inicia uma adesão às políticas públicas para a cultura de forma mais sistemática. É no regime ditatorial que o Estado encara a ausência na qual o país ficou mergulhado (no que se refere às questões culturais) e assume um papel mais propositivo e ativo na formulação de projetos, ações e programas, que ainda hoje vigoram na estrutura governamental do país. Vale ressaltar que o governo Vargas foi um dos responsáveis pelas inúmeras mudanças que vão desde a intensa urbanização, o crescimento populacional, a elevação do número de alfabetizados, até o aumento econômico na produção interna do país.

Mesmo com o passar dos tempos, o período pós-ditadura militar, conhecido como “Nova República”, foi um dos responsáveis pela continuidade de uma nova modalidade de ausência. Para Rubim (2007, p.185), apesar da criação do Ministério da Cultura e outras instituições, ainda assim, o Estado introduziu “um mecanismo que solapa em grande medida uma atuação cultural mais consistente do Estado”.

> A Lei Sarney e as subsequentes leis de incentivo à cultura, através da isenção fiscal, retiram o poder de decisão do Estado e colocam a deliberação nas mãos da iniciativa privada, ainda que o recurso econômico usado seja majoritariamente público. Nesta perversa modalidade de ausência, o Estado está presente apenas como fonte de financiamento. A política de cultura, naquilo que implica em deliberações, escolhas e prioridades, é propriedade das empresas e suas gerências de marketing. (RUBIM, 2007, p. 2).

Essa inversão de autonomia para a construção de uma política cultural estruturante deflagra a ausência do Estado no cumprimento das normatizações da área e, transfere para a iniciativa privada determinadas funções que interferem na logística de atuação de bens e serviços culturais. Nessa etapa de desenvolvimento cultural, o Estado assume um protagonismo enquanto ente financiador das atividades e ações do setor, repassando as escolhas, deliberações e prioridades, funções que constituem uma política cultural, sob a responsabilidade, às vezes majoritária, da iniciativa privada e seus respectivos setores de marketing. É reflexo deste novo arranjo, uma grande incidência de concentração de recursos e motivação estritamente mercadológica.

No governo de Fernando Henrique Cardoso, dentro de uma estrutura neoliberal, esse modelo de ausência do Estado adquire força. Em meio a este contexto, no qual a cultura é encarada como uma estratégia de desenvolvimento mercadológico, o MINC publica o famigerado manual “Cultura é um bom negócio”, ao mesmo tempo em que as leis de incentivo vigoram, e principalmente, assumem um caráter de políticas estatais e o mercado atua enquanto Estado.

Segundo Porto (2009, p.25), houve uma “privatização do poder decisório e com ele o papel exigido de um Ministério e de uma política pública, reduzindo-se a política cultural a uma ação casuística e de pouco interesse público ou formador". Diante desse panorama surgem novos atores com uma mentalidade distorcida de que o investimento em cultura se sustenta como “ação preferencial de comunicação e marketing” (PORTO, 2009, p.9), noções estas que se apresentam de forma distanciada das formulações da cultura com viés de desenvolvimento, ou instrumento para um legítimo processo democrático. Até então, o Brasil havia transitado entre colônia, monarquia,

ditadura e democracia, e ainda assim, demonstrava a sua imaturidade em lidar com o setor cultural.

Desde a sua criação, o MinC não promoveu uma descentralização e nacionalização dos seus equipamentos culturais. Sua atuação durante anos esteve concentrada na região sudeste e centro-oeste, mais especificamente entre Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Diante de um panorama ampliado, contemporâneo e democrático, a potencialização de políticas de territorialização são elementos preciosos para o fortalecimento da cidadania participativa! Uma instituição fisicamente descentralizada, estimula a escuta, a participação e a sinergia entre os distintos setores da cadeia produtiva da cultura. Esse movimento de descentralização, quando ocorre, precisa acontecer de maneira criteriosa, planejada e amplamente dialogada, uma vez que a permanência de uma estrutura federal num território, gera outras demandas na dinâmica do setor.

"Pra não dizer que não falei das flores"[41]

Desde a sua criação no Governo de José Sarney, na década de 80, o Ministério da Cultura não contava com uma estrutura de pensamento e gestão participativa, como a que vivenciamos nos últimos anos. Essa nova concepção e atuação é fruto da política de descentralização e democratização dos bens culturais, instaurada e promovida pelo governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010), com a gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira, que teve continuidade durante o governo de Dilma Rousseff (2011)[42], com a gestão de Ana de Hollanda e Marta Suplicy, ambos do Partido dos Trabalhadores - PT.

Esse marco de participação ativa da sociedade civil, citado acima, atuou como elemento deflagrador para o desencadeamento de novas práticas na formulação de Políticas Culturais para o país, que corroboraram para um entendimento mais ampliado sobre a complexidade e potencialidades do

[41] Geraldo Vandré (1979) VANDRÉ, Geraldo. Pra não dizer que não falei das flores. Rio de Janeiro. Som Maior: 1968.
[42] Presidenta reeleita para o mandato (2015-2018).

campo da Cultura, em especial, para a reflexão das práticas de governança[43] adotadas ao longo dos 30 anos de existência do ministério.

Para a consolidação desta nova política cultural, foi necessário estabelecer um arranjo institucional diferenciado, amparado em novos aparatos regulatórios e legais, além da construção de novos espaços institucionais que atuassem de forma responsável por um planejamento sistêmico de suas atividades, e que as mesmas fossem possíveis de afirmar os seus direitos.

Os processos participativos são ambientes importantes para o entendimento e atuação na construção da política cultural. Esse formato organizacional vem emergindo ao longo dos anos, ao mesmo tempo em que valida o caráter democrático do Estado para a formulação das políticas públicas de cultura.

> O MinC pautou sua atuação pela absoluta observância aos preceitos constitucionais que regem a administração pública. O diálogo com os diversos segmentos e o perfil republicano no trato da coisa pública fortaleceram a legitimidade do Ministério como agente central na formação de entendimentos e na implementação compartilhada de soluções. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2006, p. 16).

Esses espaços de escuta e participação fortalecem e intensificam a dinâmica das instituições que regulamentam os trâmites do setor cultural, evitando (em parte) a morosidade que por anos marcou a atuação do MinC frente às suas demandas. O modelo de participação social tende a se sofisticar, uma vez que é observada a qualificação dos agentes e instituições culturais em todo o país. Essa onda crescente promoveu uma lógica auto-reguladora, por meio da adesão aos diversos procedimentos transparentes comuns à prática democrática de formulação de políticas públicas.

[43] O conceito de governança aqui abordado está relacionado ao do Banco Mundial, em seu documento *Governance and Development* (1992), a definição geral de governança é “o exercício da autoridade, controle, administração, poder de governo”. Precisando melhor, “é a maneira pela qual o poder é exercido na administração dos recursos sociais e econômicos de um país visando o desenvolvimento”, implicando ainda “a capacidade dos governos de planejar, formular e implementar políticas e cumprir funções”. (GONÇALVES, 2005, p. 1)

Durante o governo do PT, o Ministério da Cultura pode aperfeiçoar a sua atuação, consolidar e democratizar suas ações, fortalecendo uma governança que assegurasse uma "postura republicana, sem partidarismo, sem interdições nem privilégios, buscando melhor atender as necessidades e demandas culturais em todo o território nacional." (FERREIRA, 2016, n. p).

> "[…]" O MinC tornou-se o MinC de tanta gente pela abrangência e diversidade de suas políticas. […] Por isso, artistas, trabalhadores, produtores, empreendedores e ativistas de todos os níveis e de todas as áreas estão mobilizados para defender a continuidade das políticas públicas construídas nesses anos. (FERREIRA, João Luiz Silva. Cultura não floresce sem democracia. Brasil247. 2016. Disponível em: <https://www.brasil247.com/cultura/juca-ferreira-cultura-nao-floresce-sem-democracia>. Acesso: 16 de out. 2020).

Na última década, o país pôde vivenciar um processo de entendimento da Cultura como elemento transformador da sociedade, por entender os seus aspectos simbólicos, econômicos e sua dimensão cidadã. Essas reconfigurações foram problematizadas através de um pensamento progressista, fruto do diálogo construído entre membros do governo, junto às organizações de classe, dentro de uma política de participação social validada pelo Ministério da Cultura.

Foi no âmbito de um governo de esquerda, com forte aliança política entre os diversos arranjos partidários, que foram experienciados históricos avanços no campo da cultura. Esse tema foi recorrente ao longo da pesquisa, pois trata-se de um ato político e estratégico: reafirmar a memória da ascensão social frente a uma política de Estado, conquistas das organizações de classe da cultura, em especial das instâncias de representação das artes, tanto em âmbito local, quanto em âmbito nacional.

Foi golpe sim!

O panorama das divergências políticas, acirradas com a insatisfação dos setores mais conservadores da sociedade em relação às gestões do Partido dos Trabalhadores na Presidência do país, culminaram com o *impeachment* da Presidenta democraticamente eleita Dilma Rousseff, no ano

de 2016, configurando-se como um golpe político à democracia, recém estabelecida no Brasil.

As pautas, demandas, reflexões e conquistas que vinham sendo celebrados pela comunidade cultural e artística passaram a vivenciar uma paralisia institucional intencional, uma vez que, Michel Temer. após assumir a presidência da república, enquanto governo interino, deixou evidente a não relevância do campo da cultura no seu projeto de “restruturação" do país.

O anúncio do quadro ministerial do interino presidente, feito no dia 12 de maio de 2016, indicava a configuração de vinte e três ministérios, nove a menos que na gestão da Presidenta eleita Dilma Rousseff. O Ministério da Cultura foi uma das primeiras pastas a sentir a ação do golpe. Na ocasião foi anunciado a fusão do MINC ao Ministério da Educação (MEC), no qual a cultura seria abrigada com o *status* de secretaria, ficando sob a responsabilidade do deputado federal José Mendonça Bezerra Filho do partido Democratas (DEM).

Segundo Ferreira (2016, n. p)[44], "desvalorizar a importância da cultura para o país e, com a extinção da pasta, intentar neutralizar manifestações contrárias ao golpe sofrido pela presidente Dilma Rousseff não surtiram o efeito desejado.” Diante dessa manobra, a sociedade civil foi às ruas, mais especificamente, aos equipamentos culturais vinculados ao organograma do Ministério da Cultura, exigindo a sua recriação, movimento que ficou conhecido como OcupaMinC.

O movimento foi liderado por agitadores culturais, ativistas e classe artística em geral, que passaram a ocupar dezenas de prédios ligados ao Ministério da Cultura, extinto pelo governo provisório de Michel Temer. A ocupação teve um amplo apoio popular, e chegou a contar com performances, shows e apresentações de importantes artistas e intelectuais brasileiros.

[44] FERREIRA, João Luiz Silva. Cultura não floresce sem democracia. Brasil247. 2016. Disponível em: <https://www.brasil247.com/cultura/juca-ferreira-cultura-nao-floresce-sem-democracia>. Acesso: 16 de out. 2020.

Ao todo foram ocupados mais de 12 prédios ligados ao Ministério da Cultura espalhados pelo país. A pauta principal da ocupação foi o posicionamento contra o governo provisório de Michel Temer, e a reivindicação do restabelecimento imediato da pasta da cultura, sob a forma de ministério. Esse movimento sociocultural foi determinante para pressionar o governo ilegítimo a recuar e recriar o ministério.

Bahia meu país!

É importante lembrar que o Estado da Bahia, mesmo possuindo uma intensa tradição popular, artística e cultural, com diversos equipamentos culturais e artistas do campo das artes cênicas, música, literatura, cinema, dentre outras linguagens, de renome no cenário nacional e internacional, ainda assim, sofreu historicamente com a ausência sumária de políticas culturais. A própria Secretaria de Cultura do Estado da Bahia foi criada com atraso quando comparada aos demais estados brasileiros.

Essas transformações introduziram no estado da Bahia o conceito da tridimensionalidade da cultura, levando em consideração as dimensões simbólica, cidadã e econômica. Com o protagonismo da dimensão cidadã, no cerne da formulação da política pública, o Estado assume um compromisso nunca antes vivenciado. Ao tempo em que aumentava o acesso da população aos bens e meios de produção da cultura, institucionalizava a participação efetiva dos agentes culturais na formulação e implementação das políticas públicas de cultura no Estado.

Segundo Lima (2015, p. 124-125), "é importante destacar que a noção de cultura adotada pelo governo estadual não é exatamente igual à do governo federal pois, na Bahia, uma nova dimensão é contemplada, a territorial, diferente, inclusive, da noção de interiorização", do governo federal.

Diante deste contexto, a SECULT passa a nortear suas ações com base na seguinte missão:

> Formular e implementar, de forma articulada com a sociedade, políticas públicas que consolidem a centralidade da cultura na transformação e no desenvolvimento social e valorizem a diversidade cultural da Bahia, nas suas dimensões territorial, simbólica e econômica e de cidadania. (SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA, Relatório de Atividades 2007/2009, 2010, p.4).

O desmonte da política cultural em âmbito federal ressoou em todo o país, ampliando o cenário de enxugamento orçamentário, afetando toda a cadeia produtiva da cultura. Nos últimos anos, a política cultural do estado da Bahia vivenciou um impacto substancial nos seus programas estruturantes, fenômeno que descontinuou um conjunto de conquistas do segmento artístico, a exemplo dos Colegiados Setoriais das Artes, instância maior de diálogo entre o governo e os representantes da sociedade.

Os processos participativos são ambientes importantíssimos para a reflexão, qualificação e entendimento sobre a atuação na dos agentes culturais na construção da política cultural. Esse formato organizacional necessita de atenção especial na agenda institucional em todos os entes federativos, uma vez que, diante de contextos autoritários e não diabólicos, são esses espaços de representação que geralmente tendem a sofrer cortes orçamentários, redução de equipe, sufocamento das pautas, acarretando na descontinuidade dos trabalhos e debates. Vale ressaltar que os conselhos e colegiados são estruturas que asseguram a livre expressão dos atores sociais que convive cotidianamente com a dinâmica complexa do campo da cultura, logo, precisam de interlocução qualificada e encaminhativa, validando, assim, o caráter democrático do Estado na formulação das políticas públicas de cultura.

A política de fomento, no estado, também tem sido intensamente prejudicada pelos prolongados contingenciamentos que acompanham o período de crise econômica e política no país. Esse panorama fez com que a fundação cultural, que nasceu com *status* de secretaria de cultura, repensasse as suas perspectivas para manter-se frente a um cenário brasileiro onde fundações culturais estão sendo fechadas.

Instâncias de Representação da Dança em Salvador

O presente trabalho foi conduzido na perspectiva de aferir a hipótese de que a articulação em caráter colaborativo das instâncias de representação da Dança em Salvador, interfere diretamente na construção de políticas específicas para o setor, em todas as instâncias federativas. A pesquisa descreve e analisa essas formas de organização desses espaços de participação social, compreendendo suas formas de atuação, estratégias de articulação com o campo da dança, e participação na formulação das políticas públicas para a dança em Salvador. Observa-se um substancial levantamento de dados sobre o panorama de participação social da dança na formulação de políticas, que poderá contribuir para produção de conhecimento em dança, em especial no campo das políticas culturais, setor fragilizado pela baixa produção bibliográfica.

Participaram desta pesquisa os agentes culturais que estiveram imersos ativamente nas seguintes instâncias de representação da dança: Associação das Escolas de Dança - EDANÇA, Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, Associação Amigos do BTCA, Colegiado Setorial de Dança da Bahia, Conselho Municipal de Cultura de Salvador, Frente de Descentralização de Informação e Difusão da Dança no Estado da Bahia, Fórum de Dança da Bahia, Grupo de Estudos em Danças Afro de Deusas e Rainhas, Liga Baiana de B-Boys e B-Girls e RedSudamericana. A investigação pode concluir que as instâncias de representação da dança no município de Salvador participaram ativamente na formulação de importantes marcos legais da política cultural em Salvador, na Bahia e no Brasil, com concentração no período entre 2007 e 2014.

No período correspondente ao recorte temporal desta pesquisa (2003-2016), essas instâncias de representação atuaram de forma isolada e coletiva em pautas que versavam sobre a institucionalização da cultura. Formularam e implantaram instâncias de representantes da dança em diálogo com instituições da administração pública, tanto no âmbito estadual, quanto no âmbito federal. Construíram e publicaram planos setoriais para o campo da dança. Executaram o maior diagnóstico já desenvolvido no país sobre um

segmento artístico. Além de outras conquistas do campo simbólico, político e profissional, mesmo diante dos baixos recursos e infraestrutura. Destacam-se entre essas conquistas: a Lei Orgânica de Cultura do Estado da Bahia, o Plano Estadual de Cultura do Estado da Bahia, a construção da Câmara Setorial de Dança do CNPC/MinC, a construção do Colegiado Setorial de Dança da FUNCEB/SECULT-BA, a elaboração do Plano Setorial de Dança Nacional, a elaboração do Plano Setorial de Dança do Estado da Bahia, o Conselho Municipal de Cultura de Salvador e a implantação do Programa de Fomento da Prefeitura Municipal de Salvador, entre outras.

No contexto nacional é observado a paralisação das instâncias de representação da dança no âmbito do Ministério da Cultura, pela iminência do golpe político, testemunha-se também uma construção histórica de indicadores específicos para o campo da dança através do Mapeamento Nacional da Dança. Ação realizada em oito capitais brasileiras, demanda pautada pela classe da dança desde a constituição das Câmaras Setoriais (2005), pauta que se tornou realidade em 2015, através da Funarte, e cuja coordenação nacional ocorreu no município de Salvador, mais especificamente na Escola de Dança da UFBA[45].

Considerações finais

O cenário de retrocesso e descontinuidade das políticas culturais, apesar de preocupante, já faz parte da onda cíclica do campo da cultura, logo, é estratégico para a comunidade cultural, insistir nos diálogos entre os pares como forma de manter as bases alinhadas e conscientes sobre o papel político e social dessas pautas. Escrever sobre participação social hoje tem significância sem precedentes. Afinal, as pautas de colaboração, coletividade, participação social e democracia são observadas como temas urgentes para o país. Momento em que a participação social para formulação de política pública, acessa outros ambientes, em sua maioria, não institucionais. Esse trabalho nasce do desejo de colaborar com a consolidação de espaços de

[45] MAPEAMENTO DA DANÇA: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil / Lúcia Matos, Gisele Nussbaumer (Coord.) - Salvador: UFBA, 2016. 1.983 p.

representação da dança, através de uma escrita com um viés historiográfico, formativo e político.

Identifica-se entre os atores uma descrença sobre os rumos da política cultural na cidade no Estado da Bahia. As organizações da classe cobram da administração pública uma política de fomento que assegure a manutenção dos encontros nos espaços de participação social institucionalizados, a exemplo do Colegiado Setorial de Dança da Bahia. Foi possível observar os fatores limitantes entre os agentes culturais e as instituições governamentais sobre a relação complexa que é a formulação políticas públicas, motivo que aponta a necessidade de investimento na formação e qualificação desses agentes/instâncias. Identifica-se também que a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia atua como a principal responsável pela produção em dança na cidade de Salvador, uma vez que é a principal responsável pelo fomento na área.

Ao longo das entrevistas foram percebidas entre os discursos dos respondentes, mais consenso do que dissenso em relação à atuação e manutenção desses espaços. É percebido o intenso trânsito desses agentes entre distintos espaços de participação social, fator que contribuiu para o fortalecimento de pautas comuns ao campo da dança. Observou-se também, que a maioria dessas instâncias atuava com base nas pautas e demandas que surgissem da convocação dos seus pares. A atuação colaborativa entre as instâncias de representação em Salvador pode ser percebida através da interação contínua, fruto do intenso trânsito desses agentes culturais entre as diversas organizações. Não se tratava apenas da enunciação e defesa de um só seguimento, os relatos demonstram uma camada sólida de costuras, pontos focais e pautas comuns, que ora aglutinavam esses agentes, ora os lançavam para outras possibilidades de atuação política e cultural no município, no estado e no âmbito federal.

Nota-se, durante esse período, uma convergência orgânica entre essas instâncias de representação, através de um norteamento coletivo, na perspectiva de concentrar esforços para a consolidação das especificidades do campo da dança no município e no estado. Parte desse sentimento

coletivo advém da necessidade de afirmação política, cultural, econômica e trabalhista frente aos blocos hegemônicos, que de forma cíclica resvalavam nos interesses da classe. De certo modo, é possível afirmar que o presente estudo configura-se como uma contribuição ao campo da Dança, em especial ao aperfeiçoamento das formas de participação, organização, mobilização e articulação desses espaços, frente às dinâmicas das políticas públicas na Bahia. Compreendendo a escassez bibliográfica, de indicadores, de estrutura física e principalmente de recursos que assegurem uma política contínua de participação social.

Todavia, a condução desse trabalho foi fortemente atravessada por esse contexto político atual, onde tanto a coleta dos dados, quanto a análise e escrita dos mesmos, se relacionaram diretamente com esses fenômenos sociais contemporâneos. Panorama em que as instâncias de representação da Dança na Bahia perdem força, e acabam por serem reconfiguradas em espaços outros, com ampla participação popular, em especial nos ambientes virtuais para assegurar maneiras de se colocar politicamente no país.

Os enunciados aqui expostos, trata-se de um movimento deflagrador de uma ação que já ressoa nos mais diferentes espaços, corpos e discursos, mas precisamente entre os agentes culturais, coletivos e instâncias de representação da dança na Bahia. Construir uma pesquisa desta natureza, no âmbito de um cenário político em que a participação popular encontra-se ameaçada, perseguida, violentada, onde o Estado Democrático de Direito está sendo questionado, onde uma ultradireita apoiada por ideais fascistas emerge no país, trata-se de um ato concreto de insurgência política. Nesse sentido, a participação social hoje no Brasil tem um papel estruturante, porque ela se desloca de um campo onde atuava enquanto instrumento de legitimação na formulação de políticas públicas, e passa a operar nas vias populares urbanas em defesa da democracia, junto com o povo, para o povo, e através do povo.

Território conquistado não é espaço garantido! Lutemos!

REFERÊNCIAS

BAHIA. **Constituição do Estado da Bahia.** Salvador: Assembléia Legislativa do. Estado da Bahia, 1967.

BAHIA, Governo do Estado da. **Relatório de governo da FUNCEB**. Salvador, 2003a.

_____, Governo do Estado da. **Conselho Estadual de Cultura 1967-2005**. Secretaria da Cultura e Turismo. Salvador. 2005.

_____, Governo do Estado da. **Secretaria de Cultura e Turismo**. Bahia - Política Cultural, Salvador, 2005.

_____. **Relatório de Atividades 2007**. Salvador. 2008.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura e políticas públicas**. In: São Paulo em Perspectiva. São Paulo, 15(2): 73-83, abril / junho de 2001.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Organização de Alexandre de Moraes. 16.ed. São Paulo: Atlas, 2000.

_____. **Plano Nacional de Cultura:** diretrizes gerais. Brasília: Ministério da Cultura/MINC, 2008.

_____. Ministério do Planejamento. **Secretaria de Gestão. Relações de parceria entre poder público e entes de cooperação e colaboração no Brasil**. Brasília, janeiro 2010. Disponível em: www.gespublica.gov.br. Acesso em: 21 dez. 2010.

_____. Ministério da Cultura. **Conselho Nacional de Política Cultura. Relatório de Atividades 2005-2010**: Câmara e Colegiado Setorial de Dança. Brasília, 2011a. 268p.

CARVALHO, Marcella Souza. **Organização política na área da Dança:** uma análise da participação social na construção de políticas públicas de cultura. Disponível em: http://200.144.182.130/celacc/sites/default/files/media/tcc/artigo_celacc_pdf_final.pdf. Acesso em 12 de fev. 2018.

DALLABRIDA, Norberto. **A reforma Francisco Campos e a modernização nacionalizada do ensino secundário.** Educação, Porto Alegre, v 32, n 2, p. 185-191, maio/ago. 2009.

ESPÍRITO SANTO, Jacson do. **Instâncias de representação da dança em Salvador: espaços de colaboração e políticas públicas** / Jacson do Espírito Santo. Salvador, 2018. 228 f. : il

FERREIRA, João Luiz Silva. **Cultura não floresce sem democracia**. Brasil247. 2016. Disponível em: <https://www.brasil247.com/cultura/juca-ferreira-cultura-nao-floresce-sem-democracia>. Acesso: 16 de out. 2020

GONÇALVES, Alcindo. **O conceito de governança**. In: Conselho Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Direito – CONPEDI, Anais, 16 p. Manaus: 2005.

LIMA, Hanayana Brandão Guimarães Fontes. **Políticas culturais na Bahia:** panorama histórico. In: Seminário Internacional de Políticas Culturais, 2011, Rio de Janeiro. Desafios: os campos da formação em gestão cultural e da produção de informações. Fundação Casa de Rui Barbosa: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

MAPEAMENTO DA DANÇA: **diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil** / Lúcia Matos, Gisele Nussbaumer (Coord.). - Salvador: UFBA, 2016. 1.983 p

PORTO, Marta. **Cultura e desenvolvimento em um quadro de desigualdades**. / Marta Porto. – Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2009. 60 p. – (Coleção Cultura é o quê? II)

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Políticas Culturais do Governo Lula / Gil: Desafios e Enfrentamentos**. INTERCOM (São Paulo), v. 31, p. 183-203, 2008.

_____, Antônio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições e enormes desafios**. Salvador, 2007.

SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA. **Cultura é o quê?** Relatório de Atividades 2007/2009, Salvador, 2010.

SOUZA, Agnes Cruz de. **Gustavo Capanema**: presença e onipresença na educação brasileira. Revista Eletrônica Saberes da Educação, v. 5, p. 1-12, 2014.

TEIXEIRA COELHO NETO, José. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

VELLOZO, Marila Annibelli. **Dança e política:** participação das organizações civis na construção de políticas públicas. 381 f. il. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

GUARATO, Rafael (org). **Dança e Política** – estudos e práticas. Curitiba: Kairós Edições, 2015.

NOIX COLETIVO:
COLABORAÇÃO EM DANÇA EM TEMPOS DE PANDEMIA NA CIDADE DE SALVADOR/BAHIA

Ágatha Simas Souza (UFBA)

Ponderações Iniciais

Este artigo traz proposições dos atravessamentos diários de uma artista negra, moradora da cidade baixa, zona periférica de Salvador/Bahia, pesquisadora em Dança em instinto de revolução, seja em sua trajetória acadêmica, como em ações políticas que envolvem a Arte. Mestra e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), estou como professora de Dança Afro Brasileira na Escola de Dança da FUNCEB, situada no Pelourinho, em Salvador, onde iniciei minha formação em Arte. Nesse caminho, venho me ressignificando (em identidade), por meio dos estudos sobre as danças de motrizes africanas e alternativas de fazer Dança[46] que colaborem com a existência e pertencimento negro.

Incitar a localização geográfica ao qual estou inserida, bem como a minha escrita em primeira pessoa do singular e plural, afirmo aqui meu/nosso estado de corpo, político e ativo, durante todas as ações do coletivo, reconhecendo meu/nosso lugar de fala, perante uma construção histórica de embranquecimento, que tanto nos invisibilizou, negando nosso discurso e voz (RIBEIRO, 2017). Esse posicionamento dialoga com o que a autora Djamila Ribeiro traz em seu discurso:

> [...] precisamos nos ater à identidade social, não somente para evidenciar como o projeto de colonização tem criado essas identidades, mas para mostrar como certas identidades têm sido historicamente silenciadas e desautorizadas no sentido epistêmico,

[46] O uso da palavra Dança em letra maiúscula no texto, advém do desejo de, enquanto Pedagoga e Licenciada em Dança, consciente das hierarquias e projeções indispensáveis dadas a determinadas disciplinas (Português, Matemática, Geografia), em detrimento das Artes, na aprendizagem e formação do sujeito, configurando o meu entendimento sobre a Arte/Dança como área de conhecimento. Assim, ratifico em minhas produções a Dança em letra maiúscula.

> ao passo que outras são fortalecidas. Seguindo nesse pensamento, um projeto de descolonização epistemológica necessariamente precisaria pensar a importância epistêmica da identidade, pois reflete o fato de que experiências em localizações são distintas e que a localização é importante para o conhecimento. (RIBEIRO, 2017, p. 28)

Logo, iniciarei este artigo, contando como idealizei o Noix Coletivo, pretensões e perspectivas políticas em cada movimento liderado, conquistando um espaço de representatividade, principalmente para os artistas que vivem as amarras da invisibilidade midiática, de mercado, registo profissional e social. Hoje, o Noix Coletivo é integrado por cinco artistas da Dança, com reconhecimento no âmbito profissional do mercado, mas que têm consciência das formas de opressão que o sistema os impõe para sobreviver financeiramente de arte.

Revelar timidamente essa trajetória de vivência legitimam muitos dos desejos que tenho/temos, enquanto um coletivo, em refazer a história ancestral de uma população que expressa em seu corpo o reflexo de sua história de colonização e subjugação cultural, étnica, racial, gênero e de classe. Este artigo, contará como o Noix Coletivo resistiu aos tempos de pandemia do COVID19, com ações emergenciais e artísticas, bem como, se destacou como uma instância de representatividade, beneficiando diversas famílias, potencializando assim suas ações como aquilombamento.

Contextualizando o Noix Coletivo e suas ações no cenário político da pandemia do covid 19

O Noix iniciou suas ações como um projeto audiovisual, idealizado em 2017 por quem escreve esse texto, Ágatha Simas, juntamente a Rafael Leal, dançarines de Salvador, que através de sua formação artística entendem a arte como potência de ressignificação dos estigmas sociais. A escolha da gíria Noix vem da grafia “Nós” sendo comumente pronunciada com o “l” que não existe na escrita. O “X” além de reforçar esse som, representa o código de amplitude discutido nas questões de gênero.

Imbricado nesses atravessamentos que o Noix se lançou nas

plataformas digitais, com o intuito de dialogar com a necessidade de reconhecer e visibilizar no âmbito midiático experiências com diferentes coreógrafes e bailarines negres de Salvador, sejam elus homens ou mulheres, mas com fenótipos diversificades e ocultos pela mídia: gorde, alte, baixe, deficiente, periférice, black, careca, trançade, cacheade, transformista, homossexual.

Atualmente, o NoiX Coletivo é composto por 5 artistas da Dança de Salvador, dentre elus estão: eu, Ágatha Simas, Rafael Alexandre[47], Luana França[48], Elivan Nascimento[49] e Rose Pink[50]. Em 2018 e 2019, o Noix desenvolveu ações no âmbito interno de espaços e escolas públicas com aulas gratuitas de dança, teatro, maquiagem e fotografia, ministrada por diversos artistas e colaboradores do projeto. A promulgação dessas vivências e de apoio a eventos que vangloriem a reflexão do espaço artístico soteropolitano em arte/dança.

O Noix promove ações anuais que já fazem parte do engajamento cênico artístico como o evento: Café Urbano que é uma roda de diálogo entre artistas contemporâneos das Danças Urbanas de Salvador, promovida há 3 anos, no mês de setembro. Nesse encontro, abordamos sobre o mercado de

[47] Rafael Alexandre Ensino Superior (Engenharia mecânica) incompleto - Dançarino. - Fotógrafo. - Gestor e Produtor Cultural. Atua com produção cultural de eventos no âmbito artístico e acadêmico, a exemplo do Encontro de Interação em Dança (Valença), Festival Intermunicipal de Teatro Amador e Circuito Intermunicipal e Dança Amadora. Trabalha com gestão cultural com dois projetos aprovados pelo Edital Setorial de Danca 2016, sendo eles "Tirania das cores - Circulação 2017 (Residência Núcleo Viladança 2015) e Atitude Bahia. Como dançarino estudou Jazz Dance pela Academia Cristina Cará (SP) e pela Fundação Cultural de São José dos Campos (SP); Em 2015 participou de uma residencia promovido pelo Núcleo Viladança onde resultou o espetáculo Tirania das Cores esteve em cartaz no Teatro Vila Velha em Setembro de 2015, e foi apresentado na feira “DFERIA” em San Sebastián – Espanha 2016.

[48] Luana França Mulher preta, dançarina, formada em Psicologia, Técnica em Dança pela FUNCEB, Pós-Graduanda em Terapia Cognitivo Comportamental. Atuou no primeiro elenco do Balé Folclórico da Bahia, Balé Jovem de Salvador. Participou da Oficina de Múltiplas Linguagens com a Cia Vila Dança, Grupo de Transição em Dança - GTD – FUNCEB, Balé Daniela Mercury, Carlinhos Brown, Mametto, Gravação DVD Harmonia do Samba, The Amazon, Magary Lord, Insalto Cia de Dança, Curta Metragem The Summer of Gods.

[49] Elivan Nascimento Homem gay, preto, da periferia de Salvador, bailarino e coreógrafo - Professor de Stiletto, Pop Dance Heels e Danças de Blocos Afros. Atualmente Coach de cantoras, modelos e misses, coreógrafo da cantora Larissa Luz, já trabalhou com artistas como: Juliana Ribeiro, Aila Menezes, Carlinhos Brown, Claudia Leitte e Daniela Mercury.

[50] Rose Pink Mulher preta, da periferia de Salvador, Formada na Escola de Dança da FUNCEB integrou o corpo do Balé Folclórico da Bahia e corpo de baile de artistas como Ivete Sangalo, Daniel Mercury, Harmonia do Samba, Léo Santana, Psirico, Parangolé, Márcia Castro, Ana Mametto, Dell Feliz, Elba Ramalho.

Dança, formas de expressão e principalmente de existência da juventude e de artistas pretes em seu contexto de imersão.

Esse ano, o evento aconteceu virtualmente junto ao Web Festival - Conectando Direitos Conexão em Redes para Democratizar Acessos, da Cipó Comunicação Interativa[51]. Na live apresentada no instagram da instituição, intitulada, Criando redes de existência da juventude de artistas das Danças Urbanas através de editais, realizada por mim e Rafael Alexandre, levantamos pontos que fortalecessem o projeto desses jovens, identificando seus interesses, articulada a suas vivências, bem como desmistificando o preconceito entre a escrita de projetos e a sua materialização.

Outra importante ação do coletivo é o Noix.nas.escolas, uma intervenção artística que se iniciou em 2019, nas escolas públicas de Salvador, através de convites para realização de bate papos sobre Arte, seguido da apresentação do espetáculo Mòjubà Yá. A apresentação traz as Danças das orixás: Oxum, Iemanjá, Nanã, Ewá, Iansã e Oba em um formato contemporâneo de movimentação afro-brasileira, no sentido de reproduzir as orixás como guerreiras, bem como nos desenhos animados da Marvel, com um figurino estilizado e não distantes das referencias africanas em seu colorido, textura e elegância. A intenção é traçar uma atmosfera de mistério que estimule o imaginário infanto-juvenil com poder e realeza. A inserção de modos de representatividade na formação potencializa a construção da identidade negra a fim de afirmar nosso pertencimento ancestral.

Essas são algumas das nossas práxis, criando redes colaborativas de formação e democratização de acesso artístico da juventude soteropolitana e no contexto da pandemia do COVID19, essa perspectiva não paralisou. Em 2020, o termo isolamento social toma uma dimensão que já convivíamos e nos negávamos a encarar. A Dança além de passar por um processo de informalização encara fragilidades em seu mercado que variam de valor de

[51] Cipó Comunicação interativa é uma instituição fundada por comunicadores com o sonho de transformar a vida de jovens de classes populares, localizada o bairro do Rio Vermelho, em Salvador, atuante em zonas de vulnerabilidade social, como Nordeste de Amaralina e Santa Cruz.

hora/aula, cachê de shows, valores de coreografia, benefícios de empresas privadas, serviços prestados, MEI e registro profissional da categoria, além de não ofertar oportunidade para todos, ocorrendo à seletividade de “corpos padrões de mercado”.

Com o advento de pandemia do COVID19, o contexto se intensifica, pois nós artistas, seremos o último núcleo a retomar suas atividades normais, entendendo que lidamos com aglomerações em teatros, shows, academias e salas de dança. O cenário artístico além de passar por um processo de informalização encara fragilidades em seu mercado que se intensificam e afetam diretamente aos artistas não registrados e autônomos. Enquanto um coletivo de artistas de Dança, nos mobilizamos desde abril, início da pandemia, promovendo diversas campanhas e reuniões virtuais com deputades e vereadores exigindo das entidades governamentais subsídios e suporte político.

Em diálogos com vereador Silvio Humberto (PSB), por exemplo, pontuamos sobre propostas emergenciais como: inserção da categoria artistas de Dança, no subsídio emergencial do município; elevação do valor do subsídio municipal de R$270 para R$600 em equiparação aos critérios adotados pela União, para os artistas que apresentem as seguintes condições: maior de 18 anos, não ser servidor público ou CLT- Consolidação das Leis do Trabalho.

Outras de cunho institucionais como: reunião com o Conselho Municipal de Cultura, Conselho Estadual de Cultura e a Coordenação de Dança da FUNCEB; solicitar da Fundação Gregório de Matos (FGM) o lançamento de editais na modalidade de prêmio através do Fundo Municipal de Cultura; diálogo com Secretaria Municipal de Cultura e Turismo –SECULT; Secretaria Municipal de Trabalho, Esportes e Lazer; Secretaria Municipal de Reparação; Secretaria Municipal de Promoção Social e Combate à Pobreza, Secretaria Municipal de Política para Mulheres, Infância e Juventude na perspectiva de identificar políticas e/ou ações que contemplem os sujeitos da dança em sua diversidade; potencializar a representação da Dança no âmbito do SATED, através da eleição de um membro da classe, essas e outras

proposições vislumbraram a sinergia da classe econômica de Dança soteropolitana.

Após esse encontro e articulação de escuta e diálogo entre o vereador e a comunidade de dança através de live no instagram na página do Noix Coletivo, Silvio Humberto consegue aprovar o Projeto de Indicação nº 151/20, incluindo os profissionais de cultura no Programa Salvador por Todos.

> Ainda assim, essa ação é o mínimo que nós podemos fazer dentro do esforço conjunto. Entendo ainda que é um cobertor curto que precisa ser colocado para a classe que trabalha com a cultura na Bahia, sobretudo os mais necessitados, que estão na base da pirâmide. (HUMBERTO, 2020).

Desde março, então inicia-se a escrita do PL 1075/2020 (BRASIL, 2020) pela deputada federal, Benedita da Silva do partido PT-RJ, projeto da lei de emergência cultural Aldir Blanc que resultou de um processo de escuta da comunidade cultural brasileira e de trabalho coletivo, por agentes de setores da política, cultura e social.

> A construção deste projeto ancorou-se na Constituição Federal de 1988, que elevou a cultura ao status de direito fundamental; nas políticas públicas de Estado, elaboradas em conjunto com a sociedade civil, como o Sistema Nacional de Cultura (SNC), Programa Cultura Viva, Programa Nacional de Cultura (Pronac); e nas políticas do setor de audiovisual. Esse conjunto possibilitou vislumbrar a dimensão mais abrangente da cultura brasileira, em seus aspectos simbólico, econômico e social. O projeto seguiu ainda a perspectiva programática e conceitual da Cidadania Cultural, segundo a qual é dever do Estado estimular e promover as condições para que os artistas e agentes culturais criem e fruam a invenção cultural e o conjunto da sociedade usufrua plenamente dos bens culturais.
> A execução desta lei possibilitará o repasse de um orçamento nunca antes direcionado diretamente aos entes federados, com a missão importantíssima de estruturar e apoiar o setor cultural em um momento emergencial, bem como oferecer dignidade e sobrevivência aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura, com agilidade, amplitude e legalidade. Por isso, reforçamos ser fundamental que artistas, agentes e gestores culturais deem especial atenção à formação e atualização dos cadastros locais, em conformidade com esta Lei. (SILVA, 2020).

Percebendo o quanto se demoraria em ter um retorno imediato e emergencial necessário para existência dos artistas informais de Dança da Bahia, como estamos ainda na expectativa de repasse do auxílio emergencial

da lei Aldir Blanc, mesmo ela tendo sido sancionada em 29 de julho de 2020. Promovemos então, campanhas de doações online, como festivais de dança: Livão[52] de Dança Afro, onde recebemos a colaboração com palestras e aulas de matrizes africanas e participação de 20 artistas pretes de Salvador. Foram 5 dias de um festival de música, dança, palestras de nutrição, psicologia, orientação jurídica e espiritual com profissionais pretes especializades. Associada a essas lives, realizamos rifas e sorteios, para recolhermos verbas todas destinados à compra de cestas básicas.

No mês de agosto promovemos o Noix na Cena - terceira campanha de arrecadação de fundos para os artistas da Dança de Salvador, que se encontra em situação vulnerável, no atual momento de pandemia. A ação do coletivo premiou 6 artistas da Dança de Salvador-Bahia, que morasse em bairro periférico e que representasse algum grupo local ou artista que não estivesse inseride no circuito midiático e de mercado formalizado. Os prêmios foram: 1º lugar R$ 300,00, 2º lugar R$ 200,00, 3º lugar R$ 100,00, 4º lugar – gravação de um vídeo de Dança profissional, 5º lugar – uma semana de aulas do BODY HEAT, 6º lugar – um vídeo tutorial de Dança. (todos os prêmios foram doações de voluntários). Até o momento, as campanhas do coletivo possibilitaram um suporte emergencial aos familiares de artistas com cestas básicas, auxílio gás, remédios, exames, transporte e outros, havendo um saldo de mais de 300 famílias beneficiadas e um montante de mais de R$10 mil reais, em doações.

Essa condição imposta pelo meio me/nos desestabiliza, tirando-nos da zona de conforto. Entre idas e vidas, encontros e desencontros é na encruzilha que está a intersccionalidade (Akotirene, 2018) da vida, das experiências e da história do ser negro. Na encruzilhada, cisca o vivo que imanta o ciclo. É lá que se acende a vela e se vela a vida. É lá que a oferta atirada hoje acerta o desejo de ontem. Na encruzilhada é que vadeia o moleque travesso que guarda o segredo da vida, o sopro do ser supremo, o axé de Olorun. Na esquina do tempo, arreio um ebó cívico, ato

[52] Livão: aumentativo da palavra live, ao qual criamos, para expressar o número significativo de artistas e participantes na promulgação do evento online.

poético/político/ético para que se abram novos caminhos para praticarmos nossas virações de mundo. (RUFINO, 2017).

Na Pedagogia da Encruzilhada proposta por Rufino (2017) encontro/encontramos potencialidades para transgredir os paradigmas eurocêntricos, marcando oposição aos modos de ser/saber dos ocidentais, em uma cidade predominantemente negra. Empoderar a desmistificação de corpos legitimados pelos modelos do sistema imposto é dar sentido a negritude, é dar sentido a essa transformação sentida e refletida no/em NOIX.

Instâncias de representação e colaboração como aquilombamento de dança em Salvador-Bahia

Falar de instâncias de representação, em Salvador, é preciso rememorar a dissertação de Jacson Espírito Santo[53] que reconhece as falas de membros da sociedade civil e da estrutura institucional, que se referem à relação interpessoal existente nas políticas para Dança na capital da Bahia. Em sua pesquisa, o autor revela que:

> As políticas públicas para cultura no município estão em fase de construção, fenômeno esse que interfere diretamente na maneira que esses artistas, produtores e gestores se relacionam com as pautas culturais articuladas pela Secretaria Municipal de Cultura e Turismo (SECULT) de Salvador. Ao longo dos depoimentos são observados um conjunto de descrenças, dúvidas e temor em relação às projeções de desenvolvimento das políticas culturais iniciadas em Salvador. (SANTOS, 2018, p.198).
> Diferente do cenário estadual, onde um pensamento institucional para Cultura e a formulação de políticas culturais já vivenciam o processo de maturação, o município de Salvador vem experimentando a construção de suas políticas em meio a um cenário político e econômico de bastante fragilidade. Vale ressaltar,

[53] Artista da Dança, Educador, Gestor e Produtor Cultural. Doutorando em Dança (UFBA), Mestre em Dança (UFBA), Especialista em Gestão Cultural através do Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste (UFBA-FUNDAJ-MINC), Especializando em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA), Licenciado em Dança (UFBA) e Bacharel Interdisciplinar em Artes com área de concentração em Arte e Tecnologia (UFBA). É membro do Elétrico? Grupo de Pesquisa em Ciberdança (CNPq). Assumiu em 2016, a Coordenação de Dança da DIRART, e em 2017, a Direção do Centro de Formação em Artes, instituição responsável pela Escola de Dança da FUNCEB. Foi membro do Conselho Nacional de Políticas Culturais - CNPC/MiNC, através do Colegiado Setorial de Dança (2016-2017) e Colegiado Setorial de Arte Digital (2013-2014). Na Bahia, foi membro do Colegiado Setorial de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia/FUNCEB (Biênio 2013/2014) e (Biênio 2015/2016), neste último atuando como presidente.

> que esses fatores influenciam diretamente na estruturação desse espaço, na construção de um pensamento sólido para o campo da cultura no município e principalmente na mobilização da classe para a colaboração efetiva nesse processo. (Ibidem, p.200).

Essa devolutiva corrobora para que tenhamos uma breve noção de como Salvador, expressa seu envolvimento com as políticas públicas para dança, revelando até mesmo como foi nossa experiência nesse quesito. De fato, foi necessário, enquanto sociedade civil, buscar apoio e estudo de como se exigir políticas para dança acessando pessoas com mais experiência, na vertente, e promovendo lives de conscientização da classe em Dança, com Dulce Aquino[54], representantes políticos, ministério público, tirando dúvidas e dialogando sobre o mercado artístico soteropolitano, direitos e método de convocação dos editais.

Desses bate papos, identificamos como não temos, quando me refiro em 1º pessoa do plural, identifico nós, pessoas pretas, minorizadas, periféricas, uma orientação para mobilizações em classe, organização em massa, escrita de projetos e editais, manifestando-se o motivo de não sermos em maioria nesses espaços de existência política e de Arte, onde se beneficia assim uma minoria, branca e privilegiada de artistas. Essas e outras ações já mencionadas no tópico anterior, reafirmam que o coletivo, foi um estímulo para as mobilizações e articulações com a implementação da Lei Aldir Blanc, 1075/2020 (BRASIL, 2020), despertando o desejo de sua classe, no reconhecimento dos seus direitos.

Então, quando a lei 1075/2020, foi anunciada, nós intensificamos a promoção de lives didáticas de conscientização da classe em Dança do porquê e como deveríamos nos cadastrar nos registros municipais e estaduais, bem como identificamos o quanto era difícil contatar aos artistas

[54] Pela Universidade Federal da Bahia, Dulce Aquino se graduou primeiro em Licenciatura em Dança, depois em Dançarino Profissional e se especializou em Rítmica. Seu doutorado foi direcionado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente é professora adjunta da Universidade Federal da Bahia (Ufba). A professora Dulce Aquino foi indicada pela Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino – Andifes para integrar o Conselho Nacional de Política Cultural do Ministério da Cultura (CNPC). A docente, que dirige a Pró-Reitoria de Extensão Universitária da UFBA, tem vasta experiência artística como dançarina, professora e ex-diretora da Escola de Dança da UFBA.

em situação vulnerável por não terem acesso midiático tão preciso e/ou diário, despontando também mais um fator de não termos uma participação mais efetiva dos agentes da cultura nas ações políticas. Assim, os mecanismos de ação planejados pela lei preveem:

> Renda Emergencial Mensal aos Trabalhadores e Trabalhadoras Da Cultura
> Beneficiários: Compreende-se como trabalhador e trabalhadora da cultura as pessoas que parti cipam da cadeia produti va dos segmentos artí sti cos e culturais descritos no art. 8° do Projeto de Lei nº 1075/2020, incluindo arti stas, produtores, técnicos, curadores, ofi cineiros e professores de escolas de arte e capoeira;
> Subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais, micro e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias que tiveram as suas atividades interrompidas por força das medidas de isolamento social
> Beneficiários: Farão jus ao benefício previsto espaços culturais com atividades interrompidas, todos aqueles organizados e mantidos por pessoas, organizações da sociedade civil, empresas culturais, organizações culturais comunitárias, cooperativas com finalidade cultural e instituições culturais, com ou sem fins lucrativos que sejam dedicados a realizar atividades artísticas e culturais, conforme a relação no art. 8 da Lei.
> Editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos voltados à manutenção de agentes e espaços
> Para atender a este mecanismo direto, serão destinados dos R$ 3 bilhões, pelo menos 20% a essas ações emergenciais.
> Os editais e instrumentos descritos neste item, respeitarão as orientações e critérios estipulados por cada ente federado, de acordo as políticas locais e os princípios que serão estabelecidos, para melhor forma de distribuição do recurso e do retorno à sociedade e à comunidade local. (BRASIL, 2020).

Destacar os três pilares da lei, vem justamente, salientar a perspectiva de atendimento de público, ao qual ela foi destinada, em um governo bolsonarista, de atuação política fragilizada e desacreditada de compromisso com o povo brasileiro, protagonizando a nossa luta, a luta da classe artística na aprovação da Lei 1075/2020.

No relatório do Observatório da Economia Criativa da Bahia (OBEC-BA)[55], sobre a lei, identifico, por exemplo, que:

[55] O Observatório de Economia Criativa da Bahia (OBEC-BA) foi instituído em 2014, sob a coord. do Prof. Dr. Messias Bandeira (UFBA), para o desenvolvimento de iniciativas de ensino, pesquisa e extensão no campo da cultura e da economia criativa. Sediado no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia (IHAC/UFBA), o OBEC-

> Do total de participantes, 1.015 informaram rendimento médio mensal individual, composição dos rendimentos, carga horária de trabalho e natureza da ocupação. Dentre eles, 50% declarou possuir renda individual de até dois salários-mínimos por mês. É possível afirmar que os rendimentos dos respondentes provêm em sua maioria do trabalho cultural: para 55%, as atividades exercidas no campo da cultura representam mais de 75% de suas remunerações. Por outro lado, isso demonstra que muitos trabalhadores do setor têm que complementar sua renda em outras atividades. Essa precariedade do perfil de trabalho, neste momento, pode representar uma alternativa de fonte de renda (se esta não foi afetada). Porém, também sinaliza para o risco de afastamento permanente da área cultural. (BAHIA, 2020).

Reconhecer o medo da classe em Dança sobre sua condição de instabilidade profissional aponta para os desajustes existentes entre políticas públicas para Dança e suas instâncias de representação. Muitos relatam que estão buscando alternativas dentro da própria área de atuação, enquanto outros estão dispostos a mudar completamente de área. Em algumas das lives, proposta pelo Noix Coletivo, essas falas ecoaram, onde muitos artistas buscaram outros meios de existir, economicamente, fora do âmbito artístico, vendendo doces e salgados, fornecendo quentinhas, crochê, dentre outros serviços informais.

Ganha destaque então, a necessidade do poder público atuar em campanhas de estímulo a participação da iniciativa privada e da sociedade civil no financiamento à cultura. No boletim da OBEC-BA, registra-se a necessidade do fortalecimento da gestão cultural:

> Para os respondentes, o enfrentamento da crise vai demandar a atuação dos órgãos públicos de cultura como consultores técnicos e mediadores na reorganização e adaptação dos setores. Exemplos de iniciativas incluem cursos e capacitações, estímulo à criação de novos modelos de negócio, reorganização do calendário de eventos, campanhas de divulgação e valorização da produção e do consumo cultural e medidas regulatórias, como criação de protocolos de saúde pública. (BAHIA,2020).

A pesquisa indica ainda uma forte correlação entre experiência prévia com apoio direto do poder público e vinculação com associações, sindicatos ou outros organismos de representação:

BA agrega docentes, discentes e técnicos da UFBA, da UFRB, da UNEB, bem como de outras instituições públicas, como a Secult, com experiências multidisciplinares.

> Indivíduos associados a algum tipo de organização ou coletivo são 17 pontos percentuais mais propensos de possuir algum tipo de relação prévia com o fomento público que aqueles “não associados”. Esta diferença também é vista nas organizações, mas em menor grau, de 8 pontos percentuais. Este achado indica que o grupo de não associados poderá ter mais dificuldade tanto pelo ineditismo da relação com o fomento público quanto pela falta de um espaço de pares com quem compartilhar informações e encaminhar dúvidas. (BAHIA,2020).

Assim, o Noix Coletivo articula-se nesse seguimento, não apenas como uma instância de representação, mas como uma ação de aquilombamento, a saber que o termo quilombo, “recebe o significado de instrumento ideológico contra as formas de opressão”. (NASCIMENTO, 2006, p. 122). A passagem de instituição em si, para símbolo de resistência, mais uma vez redefine o quilombo.

Não distante dos reflexos da colonização, em 2020, ainda precisamos encontrar alternativas de existência para sobreviver às novas formas de genocídio negro. Pensar que desde 29 de julho, tivemos a sanção da lei Aldir Blanc pelo presidente e até agora, não tivemos o repasse dessa verba, nos faz questionar: Como estarão sobrevivendo aqueles que não receberam o benefício emergencial do governo federal? Como estarão sobrevivendo aqueles que não têm condições de investirem em materiais digitais e se readaptar aos modelos remotos de aulas virtuais? Como existirão, aqueles que não receberão o auxílio emergencial da lei 1075/2020, porque já receberam o benefício federal e não tem mais direito a receber o repasse da lei dos agentes da cultura? É preciso ir/ser/estar em quilombos.

Nesse caminho, pontuamos nossa perspectiva de atuação artística identitária, valorizando e reconhecendo o profissionalismo e competência artística dos corpos invisibilizados midiaticamente e pelo sistema opressor, patriarcal, misógino, lgbtfóbico. Lembrando que o coletivo compreende, vivência e se reconhece também, nesses atravessamentos sociais, transpondo na construção desse coletivo e em suas ações a reconstrução do apagamento histórico ancestral que fragiliza nossas referências educacionais, culturais e de oportunidade de mercado profissional em Dança em Salvador-Bahia. Promovendo assim, o aquilombamento prete e a transgressão existencial que nos impuseram.

Considerações finais

A todo o momento somos invisibilizados. Onde estão os negros na política, nas profissões de destaque, no comando de grandes empresas? Somos poucos no âmbito político, somos poucos nos espaços educacionais de qualidade, somos poucos na área acadêmica, somos poucos considerados artistas e personalidades de grande destaque em cenário nacional. Somos sempre minorizados nos espaços que ocupamos, mas sempre maioria, nos alvos diários de violência e exclusão. Sempre somos alvos! Onde estamos? Onde somos alvo? Nos noticiários de tráficos? Nos presídios?

A pretensão é questionar o paradigma majoritariamente excludente de representação artística no Brasil e repensar como a Arte/Dança de Salvador é desenvolvida nos espaços que está inserida. Estamos em maioria na periferia, na favela, no tráfico, na rua, nos presídios e muitas vezes assassinados. Enquanto um coletivo, o nosso desejo é potencializar. Potencializar corpos, ressignificar nosso pertencimento e transgredir as estatísticas sociais de violência, preconceito e subjugação racial. Assumimos o compromisso social com a potência que a nossa Arte detém de transformação/transgressão.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** – Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.

BAHIA, IMPACTOS DA COVID-19 NA ECONOMIA CRIATIVA. **BOLETIM RESULTADOS PRELIMINARES 5 - EDIÇÃO ESPECIAL LEI DE EMERGÊNCIA CULTURAL ALDIR BLANC, 2020.** Disponível em: http://www.obec.ufba.br/, acesso em 16/09/2020, às 12:20.

ESPÍRITO SANTO, Jacson do. **Instâncias de representação da dança em Salvador: espaços de colaboração e políticas públicas** / Jacson do Espírito Santo. -- Salvador, 2018.

NASCIMENTO, BEATRIZ. **Eu sou atlântica sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento.** Impressa Oficial, São Paulo, 2006. Reedição por Alex Ratts.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 58. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

RIBEIRO. Djamila. **O que é: lugar de fala? /** Djamila Ribeiro. -- Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017. (Feminismos Plurais).

RUFINO, Luiz. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas** / Luiz Rufino Rodrigues Júnior. – 2017. 231 f. Disponível em: file:///C:/Users/Agatha/Downloads/Exu%20e%20Ped.%20das%20Encruzilhadas-%20LUIZ%20RUFINO%20.pdf,acesso acesso em 20/04/19, às 21:32.

SILVA. Benedita da**. PROJETO DE LEI Nº 1075/2020 -** Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc**. CARTILHA, MEMÓRIA E ANÁLISE DA LEI ALDIR BLANC Autora: Deputada Benedita da Silva e coautores/as.** Março/Junho de 2020**. Disponível em:** https://www.satedsp.org.br/wp-content/uploads/2020/07/Memoria-e-Analise-sobre-a-Lei-Aldir-Blanc.pdf **,** acesso> 26/09/2020, às 12:08**.**

Sílvio Humberto quer profissionais de cultura no Salvador por Todos. Disponível em: https://horadabahia.com.br/2020/04/23/silvio-humberto-quer-profissionais-de-cultura-no-salvador-por-todos/, acesso em 26/09/2020, às 10:56.

AGLUTINAÇÃO 2

INVESTIGAÇÃO PARA PROBLEMATIZAR FIGURINOS:
PISTAS A PARTIR DOS CONCEITOS DE PERFORMATIVIDADE E DRAMATURGIAS

Nailton Ronei Gomes Lima (UFBA)
Rita Ferreira de Aquino (UFBA)

Uma certa desconfiança do termo “figurino” parece rondar alguns trabalhos na dança contemporânea e performance arte. Mais especificamente, temos notado nos discursos de artistas e pesquisadores a reivindicação de uma ampliação da compreensão desta terminologia, na tentativa de abarcar com mais coerência as complexidades das visualidades do corpo em cena.

Não por acaso, observa-se atualmente um esforço em redimensionar o debate teórico sobre os processos criativos, reconhecendo as fragilidades conceituais desta nomenclatura (RAMOS, 2013; VIANA, 2018). Ao mesmo tempo, é possível afirmar que o estudo sobre o figurino, embora tenha se avolumado nas últimas décadas, ainda se caracteriza como uma área recente nas investigações, principalmente aquelas que se empenham no aprofundamento das relações de criação no interior da cena.

Este trabalho esboça um alargamento da noção de figurino, através da aproximação dos conceitos de *dramaturgia* (GREINER, 2005; LEPECKI, 2016; PAIS, 2016) e *performatividade* (FÉRAL, 2018; FERNANDES, 2011; GLUSBERG; 2009; LEPECKI, 2012; SETENTA, 2008), redefinindo este termo tão amplamente utilizado nas artes cênicas. Ao observar a existência de uma tendência hegemônica nos procedimentos de criação das visualidades dos corpos, buscará uma compreensão do figurino como ação performativa, reconfigurando os códigos e convenções operacionais, e por consequência uma problematização conceitual do figurino como uma categoria estável.

Neste artigo, que apresenta parte da pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Pós-graduação Profissional em Dança – PRODAN/UFBA, iremos focar na descrição de duas performances: *Para um*

herói, de Paula Carneiro Dias (2009) e *Fulaninha,* de Fafá Daltro (2013), como exemplos que ilustram com alguma precisão esta abordagem.

Neste sentindo, pretendemos traçar uma análise dos elementos constitutivos das visualidades dos corpos nestas performaces, observando uma materialidade provisória e volátil, no tempo e espaço. Matéria expandida que aproxima-se da noção de acontecimento e de categorias funcionais do corpo, como ação e processos de comunicação, presentes na ideia de dramaturgia do corpo (GREINER, 2005).

Para Problematizar Figurinos

Ao referirmos acima sobre uma tendência hegemônica na criação das visualidades do corpo em cena, queremos afirmar que estes processos, com frequência, seguem um método linear, similar a uma sequência de ações encadeadas com a finalidade de compor a aparência geral dos corpos. Partindo de modelos referenciais, recorre a uma mimetização, ou a uma convenção já amplamente fixada nos códigos culturais, como por exemplo, os trajes de uma peça de balé clássico.

Esta informação baseia-se nas experiências profissionais dos autores deste artigo, como figurinista de dança, teatro e cinema, e como performer, no contexto da cidade de Salvador, e também no diálogo com outras(os) profissionais desta área.

Nesta perspectiva, caberia à/ao figurinista traçar um percurso em conjunto com as/os diretoras, as/os encenadoras e ou as/os coreógrafas, resultando desta inteloculação as tomadas de decisões sobre as formas, texturas, cores e volumes, etc, onde o corpo da/do artista seria o último destino, o último elemento desta cadeia. Assim, observamos que tensões e incômodos são recorrentes nas relações que aí se estabelecem.

É possível entender que esta forma de criação é perfeitamente cabível em muitos contextos, e se configura como organização de uma linguagem. A ideia de figurino como um conjunto de adereços, indumentárias, maquiagem,

ou seja, tudo o que veste o corpo atuante é também uma categoria operacional no fazer artístico, configurando um campo extenso de atuação para muitos profissionais.

Esta nota pretende escapar de qualquer julgamento e de uma superestimada valorização de um modo, em detrimento de outro. O que se apresenta como desafio aqui é a possibilidade de ampliar conceitualmente a noção de figurino, com o objetivo de pensar as complexidades da criação das visualidades dos corpos de artistas, principalmente nas performances da dança contemporânea, recolocando a questão do figurino na mira de uma análise instrumental e crítica, contribuindo para o debate e a pesquisa nesta área do conhecimento.

O termo figurino foi se estabalecendo, ao longo de sua história, como um terreno estável, herdado de uma tradição naturilista e realista, onde a mimetização do real e a capacidade de construir referências identificáveis entre a plateia e o corpo atuante, através de modelos pré-existentes, eram características fortes. Esta nomenclatura já consolidada na história das artes cênicas, como um conceito fixo, é comumente utilizada para se referir a toda aparência dos dançarinos, atores, performers.

> Na encenação contemporânea, o figurino tem papel cada vez mais importante e variado, tornando-se verdadeiramente ‘a segunda pele do ator’ de que falava TAIROV, no começo do século. O fato é que o figurino, sempre presente no ato teatral como signo da personagem e do disfarce, contentou-se por muito tempo com o simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação. Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções se integram ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos. Desde que apareceu em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração, de legibilidade (PAVIS, 2011, p.168).

Muitas vezes, outros elementos que compõe as visualidades dos corpos e também dos espetáculos podem passar desapercebidos como práticas ligadas à criação das(os) figurinistas. Na abordagem desta investigação, consideramos que não há um consenso quanto a uma nomenclatura capaz de dar conta de todas as complexidades da ação

performativa, na contemporaneidade. E é neste ponto, que tentaremos traçar uma ponte entre o figurino e os conceitos de performatividade e dramaturgia.

Para endossar nossas reflexões, torna-se necessário delinear mesmo que brevemente um diálogo com alguns teóricos das artes da cena e do *design* do espetáculo. Começaremos trazendo o pensamento da Adriana Vaz Ramos que afirma sobre: “A necessidade de criação de uma nova denominação para os trabalhos de construção do aspecto visual de atores, sobretudo para dirimir as contradições existentes” (2013, p. 20).

Esta pesquisadora compreende pelo menos duas formas distintas de organização da linguagem de caracterização visual. Em seu livro *O desing de aparência de atores e a comunicação em cena* Ramos vai traçar uma distinção entre as expressões *figurino* e o que ela desenvolverá como conceito o *design de aparência de atores*, como dois procedimentos de criação que operam de maneiras distintas.

Neste modo de conceber a realização das caracterizações visuais, é interessante observar o destaque à ação do *design*, sugerindo uma oposição à forma técnica de construção do figurino:

> O modo *design* de aparência de organizar a caracterização visual de atores deve ser resultado de um projeto, cujo trabalho exige do designer outras competências além da técnica do desenho, do manejo dos tecidos e do conhecimento da história da indumentária. Isso porque o que se cria não é apenas uma roupa, mas uma nova informação figurada sobre o corpo, com o intuito de gerar aparências inusitadas. (RAMOS, 2013, p. 41).

Assim, qualquer trabalho de caracterização visual dos corpos em cena que rompe com a funcionalidade referencial, mimética, apontando para modelos estabelecidos, anteriores aos espetáculos, pode ser considerado como uma ação criativa ligada ao design de aparência. Muitas destas obras elaboradas sem a presença de uma indumentária, de vestimentas tradicionais, ou até mesmo do figurino, levando em conta este recorte que faz a autora.

Estas maneiras de entender as aparências corporais faz eco nesta investigação, que se interessa por modos de criação que extrapolam

conceitualmente o “vestir para cena”, e centra sua análise nas ações performativas, como o cerne criativo na construção dos figurinos, como veremos mais adiante.

Insistiremos na utilização do verbete figurino, por compreendermos que ainda que, no caso específico do “design de aparência” se consolidar como uma nomenclatura coerente com a complexidade da cena contemporânea e de fácil operação conceitual, a noção de figurino se configura como termo de fácil compreensão, tanto no campo profissional, quanto no senso comum.

A diferença que este trabalho procura delimitar dos modos mais tradicionais é a aproximação do figurino nas performances com novas perspectivas de criação, introduzindo a ação performativa no cerne da aparência dos corpos em cena. Dito isso, é importante afirmar que os estudos sobre figurinos nas performances tem estimulado perspectivas inusitadas, que vão contribuir com a reflexão crítica dos métodos e procedimentos, nas artes contemporâneas.

Ao tratar sobre o *traje de cena*, Fausto Viana nos chama a atenção para o estudo da indumentária na performance como uma área relativamente nova nas pesquisas, e afirma que: “Os trajes de performance resistem à classificação que damos aos trajes tradicionais, por exemplo, aqueles que são familiares às plateias (...). Eu diria que estes trajes de performance tem um componente extra que não é nem material nem tangível” (VIANA, 2018, p. 302).

Quais as possibilidades de uma materialidade fluída não tangível nas performances contemporâneas? Viana nos oferece algumas pistas para responder esta pergunta, ao estudar os trajes de artistas na performance: “uma pele pintada é uma pele customizada, e assim representa um traje, no palco” (2008, p. 292). E, ainda: “é sempre importante lembrar que um traje sozinho não tem vida independente – ele tem que ser animado por um performer ou ator para que ele possa desempenhar o seu papel” (2008, p.300).

Para este autor, os trajes de cena ocupam um lugar importante nas performances, e destaca a contribuição dos pesquisadores em produzir novas teorias sobre o que *traje de cena* representa. É preciso levar em consideração que a denominação *traje de cena* remete a uma potência artística e criativa, e aponta também para formas novas de entendimento, nas suas palavras: “onde materiais variados como urina e sangue estão requalificando a definição de traje de cena” (2008, p. 282).

A respeito do corpo como expressão primordial das performances, Glusberg nos lembra que: “ao tomar o corpo como objeto artístico, longe de propor um corpocentrismo, a performance busca despertar a atenção da audiência que está condicionada pelas artes tradicionais” (2009, p. 94). Neste sentindo, a gestualidade da artista que cria texturas no seu próprio corpo, nos permite indagar sobre uma possível mudança no paradigma do figurino, enquanto objeto cênico acabado. Ao contrário, o figurino ganha uma transitoriedade inscrita numa duração e numa espacialidade, impossível de ser reproduzido, pois é ação corporal e performativa.

Pista a partir do conceito de performatividade

Partindo de uma aproximação do conceito de performatividade, esta pesquisa propõe uma compreensão do figurino como ação performativa. Este ponto de articulação empreende uma tentativa de entender o figurino como uma prática, um acontecimento em negociação com o tempo e o espaço, um fluxo de imagens incessantes operado no corpo do artista.

Importante realizar aqui neste ponto, uma distinção, ainda que brevemente, dos conceitos de performatividade e performativo, amplamente trabalhados nos estudos das performances, configurando uma área de estudo independente, porém, com múltiplas articulações com a antropologia, linguística, comunicação, sociologia, dentre outas.

A consolidação da noção de performatividade é atribuída ao pesquisador americano Richard Schechner (FERNANDES, 2011). Interessa

aqui entender, como este autor definiu a performance como ação, ampliando a sua fronteira para além dos campos artísticos, incluindo todo um domínio da cultura e da linguagem. Assim, define Josette Féral: “Schechener chega a incluir neles, junto à noção de performance, todas as manifestações teatrais, rituais, de divertimento e toda a manifestação do cotidiano” (2009, p. 199).

Schechner vai buscar argumentos para a construção de suas ideias sobre a performatividade estendida na esfera social e cotidiana, na teoria dos atos de fala – desenvolvida por Austin, segundo a qual há diversas ações envolvidas na emissão e recepção de mensagens. Neste sentindo, os “atos de fala” passam a ser produtivos e não mais reprodutivos, a linguagem é “uma atividade corporal com o objetivo de produzir um enunciado” (GLUSBERG, 2009, p. 96).

A performatividade constitui uma teoria capaz de garantir um suporte analítico da realidade social, pois toda ação tem potencial performativo. Dizendo de outra maneira: os atos de loculação como ações performativas tem potencialidade para produzir inúmeros efeitos e alterações nas relações sociais. Nesta perspectiva, Glusberg afirma que: “Transladando este modelo para as performances, observamos que a atuação ou a simples presença do corpo são atos locutórios na medida em que produzem uma dinâmica corporal” (2009, p. 97).

Interessa particularmente para esta investigação, entender a ação como um traço performativo, que vai significar transformações nos enunciados e pressupõe uma interlocução entre artista e plateia, com efeito de produção discursiva, ainda que o verbal não esteja presente. Assim, toda ação, gestualidade, construção de imagens corporais nas performances é também ação performativa.

Aproximamos do que Jussara Setenta nos diz:

> Entende-se que, assim como tais proposições operan transformações nos estudos da linguagen, elas também podem colaborar na área dos estudos do corpo, ajudando a entender melhor como, por exemplo, o corpo que dança está dizendo enquanto está fazendo a sua dança. (SETENTA, 2008, p. 20).

Para ilustrar nosso argumento, iremos analisar alguns trechos das performaces *Para um herói* de Paula Carneiro Dias e *Fulaninha* de Fafá Daltro. O que chama a atenção nestes trabalhos da dança contemporânea é a maneira como estas artistas tem lidado com as visualidades de seus corpos, em acordo com a abordagem que traçamos até agora, a saber: existem práticas artísticas e performativas que desestabilizam o figurino como uma categoria estável e referencial, subvertendo noções clássicas de vestir o corpo, ao borrarem os contornos do próprio corpo e das materialidades, na cena.

Na performance *Para o herói*, a artista escreve num longo papel extendido pelo espaço trechos do livro *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, seu corpo está vestido e protegido, como uma fronteira protege os territórios. O som de vozes que aranham um português sem familiaridade com os códigos desta língua, ecoam por toda a sala, lendo excertos do livro. Após esta ação, Paula se livra de suas vestes, expondo a sua pele numa totalidade branca que nos parece trazer uma referência ao papel. Ela move seu corpo, num rolamento lento e contínuo com a materialidade do papel, o resultado é uma impressão desta escritura de carvão na sua pele, como uma espécie de tatuagem, que texturiza e modifica toda a epiderme.

O peso do corpo sobre o material, a escrita do carvão que não encontra resistência, maleável, capaz de imprimir a pele e ainda deixar alguns rastros na matriz que é o papel, fluidifica a noção de figurino, estabelece um borramento entre corpo e materialidade, oferecendo novas alternativas na composição da imagem, novas perspectivas para um pensamento de aparência corporal, em um contexto construído pela ação da artista em cena.

Ao final deste trajeto traçado pela artista, seu corpo lentamente é tragado pelo acúmulo do material, neste momento resta a nós, os espectadores, uma grande bola de papel, a presença da artista não é mais possível, o corpo produziu uma materialidade que apenas evoca sua presença, uma lembrança como um rastro. Mas sobretudo, há aqui neste ponto de sua performance na onipresença do papel, a constatação das

transformações que os corpos são capazes de efetuar nas ações performativas.

Gostaríamos de destacar o jogo com os códigos linguísticos, com a duplicidade da palavra escrita e falada, mas também do corpo vestido e nu, poderíamos arriscar fazer uma analogia aqui com as duas noções que estamos trabalhando sobre os termos: figurino como um símbolo, um referente que está no lugar de um outro e figurino como ação performativa que é o próprio fazer-dizer, que não descreve uma ação, mas modifica convenções no ato ilocutório.

Na performance *Fulaninha*, Fafá Daltro também irá se valer do papel branco para construir, através da sua ação em cena, uma visualidade que apaga as fronteiras do corpo e do espaço, recolocando o tema corpo em questão. A ação performativa também pode alterar as noções de corporidade, detonar os contornos bem fixados do corpo que se move num determinado ambiente.

Daltro arremessa no espaço um rolo de papel, desenhando uma linha branca que constrói uma faixa, uma passarela que pode guiar o olho do espectador. Pouco a pouco, a artista em movimentos ao mesmo tempo leves e precisos vai moldando sua silhueta, trazendo este papel de volta para cobrir sua pele, membros, cabeça. Temos a sensação que o corpo transformou-se num objeto, numa materialidade expandida no ambiente.

O que Fáfá parece operar aqui é um questionamento radical da ideia do corpo na dança. Ao manipular o papel, com o auxílio de uma fita adesiva também na cor branca, a artista adere o papel, reconfigurando o contorno de seu corpo, no topo da sua cabeça equilibra uma espécie de trouxas feitas deste mesmo material, enquanto projeta seus pés para frente, segurando com a ponta de seus dedos em garra um par de sandálias de salto alto, um número menor do que o seu, ligando num equilíbrio frágil o chão não-estável de sua dança e sua cabeça com o eixo do corpo, obrigando-a a uma caminhada desestabilizada.

Partindo destes trabalhos como exemplo de uma criação do figurino como ação performativa, evocamos o que diz André Lepecki:

> Todos os espaços aparentemente vazios que servem como suporte para a representação (tela branca, papel branco, palco vazio, estúdio de dança) já estão enchidos, preenchidos, transbordando com inúmeros clichês, que devem ser removidos antes que alguma coisa possa acontecer. Essa preocupação do espaço representacional povoado por clichês é particularmente dominante na dança, quando não somente o palco, mas também o corpo do bailarino já foi preenchido com técnica e gestos que parecem preestabelecidos para servir a uma certa concepção do que é um trabalho de dança, um trabalho de arte, é, ou mais que isso, deveria ser. (LEPECKI, 2016, p. 78-79).

Segundo o pensamento que se esboçou até agora, é possível afirmar que o figurino lido como ação performativa não pode ser entendido como um objeto acabado, fruto de uma criação apartada da duração e da espacialidade das performances. Difere em muito da concepção de figurino como referência, símbolo, ou modelo anterior ao corpo em cena.

É importante chamar a atenção para todo o conjunto de objetos utilizados pelas artistas na ação criativa de desenhar as suas aparências na cena, e insistir na ruptura com os modelos hegemônicos de criação do figurino. Esta objetualidade tem um lugar de despossessão nestes eventos - como veremos mais adiante - não se impondo aos corpos, nem tampouco funcionado como adereços que produzem efeitos cênicos, eles fazem parte do próprio ato performativo.

Esta materialidade na cena - junto aos corpos em ação – coaduna o que Lepecki diz: “Sublinha a estreita linha que simultaneamente separa e une corpos e coisas, delineia uma zona de indiscernibilidade entre o corporal, o subjetivo e a coisa” (2012, p. 98). E ainda: “Esta mudança corresponde à ativação política da coisa” (2012, p. 98).

Ao observar o uso de objetos e *coisas* nos trabalhos da dança experimental, este autor vai propor “9 variações sobre coisas e performances”, título do artigo em que investe na proposição de um *devir-coisa*. Segundo este autor, a possibilidade de tornar-se *coisa* é uma destinação descolonizadora porque produz a ideia de *coisidade*, pois libera estes objetos e sujeitos dos

fenômenos de subjetivação, função- mercadoria, valor de uso e descarte, do próprio status da arte. Tendo realizado este trajeto, os objetos e corpos desarticula as hierarquias existentes, desprograma a captura dos dispositivos de subjetivação e posse, ao mesmo tempo que instaura a possibilidade de coabitação das alteridades dos objetos e dos corpos, sem sobreposições. Assim:

> Tal ética implica em conviver com as coisas sem forçá-las a um constante utilitarismo. É por isso que na dança mais recente onde objetos são centrais, eles não são utilizados como elementos significantes, nem como representantes do sujeito de enunciação ou do corpo que dança (LEPECKI, 2012, p. 96).
>
> Parece-me que neste momento, uma linha-de-fuga pode ser encontrada nas danças que investem num devir-coisa. Tal devir é fundamental para que se encontrem regimes outros de visibilidade para a dança, para o dançarino, regimes onde nem o objeto nem a pessoa ocupem mais o centro da dança (LEPECKI, 2012, P. 97).

As reflexões que nos levaram até este ponto da investigação, nos permite afirmar que as artes performativas e toda a sua capacidade de interseccionar territórios nas esferas da vida social, oferecem inúmeras possibilidades de concepção e criação artística, incluindo aí as aparências corporais na cena. Esta afirmação está situada também na proposição do figurino como performativo e também como ação ligada à dramaturgia.

Pistas a partir do conceito de dramaturgia

Ao analisar a trajetória do conceito de dramaturgia, ao longo de sua história, é possível encontrar uma multiplicidade de significados e vetores quanto a sua funcionalidade e aplicação (PAIS, 2016). Nas últimas décadas, a intensa colaboração das disciplinas alargou e borrou os contornos entre os campos da arte, levando a um entendimento de práticas expandidas como estratégia de criação, reconfigurando o tecido sobre o qual se desenha o fazer artístico.

O terreno interdisciplinar das artes contemporâneas contribuiu em larga medida para uma complexidade das experiências e de acontecimentos, interligados à aspectos sociais, procurando dar forma à inúmeras inovações

conceituais.

Estes cruzamentos de informações entre as linguagens estimularam também um pensamento que caracteriza a dramaturgia como uma noção, ao mesmo tempo estruturante dos processos criativos e reforça a ideia do discurso dramatúrgico como um modo de fazer, de criar visibilidades e sentidos aos elementos de uma encenação.

No contexto da performance e da dança contemporânea, surge a figura do dramaturgista – como um colaborador ativo que estrutura os sentidos do espetáculo e a conexão entre os materiais que levam à cena, uma função relacionada à "construção de novas lógicas e de relações de sentindo entre os materiais na cena" (PAIS, 2016, p. 33). E assim, gostaríamos de considerar a ação do figurinista como preponderante para a criação do enunciado performativo.

Talvez para delinear esta proposição é interessante repensar as práticas ligadas à criação dos figurinos como uma colaboração ativa e dialógica com os corpos dos artistas. Este modo de produção das aparências corporais está muito aproximado com a noção de dramaturgia e cumplicidade sugerido pela Ana Pais: "A dramaturgia cria relações de cumplicidade. O implícito é uma das qualidades que a caracteriza" (2016, p. 45).

Nas performances e na dança contemporânea, as relações entre materiais, quase sempre acontecem no tempo e espaço de duração dos enunciados. A dramaturgia enquanto prática criadora se estabelece nas ações invisíveis, mas que dão suporte para a visibilidade dos espetáculos, e esta é uma chave para o entendimento da noção de cumplicidade.

> O conceito de cumplicidade possibilita, em nosso entender, equacionar um plano ontológico do discurso da dramaturgia baseado na forma implícita de como as relações de sentindo estão presentes no espetáculo, sem com isso perverter a sua condição invisível (PAIS, 2016, p. 45).

Falar de visualidades dos corpos em cena, nos recoloca a questão das imagens como um ponto fundamental desta análise. E neste sentindo, gostaríamos de investir na ideia de uma compreensão do figurino nas performances como dramaturgia, principalmente se reconhecermos a dramaturgia

como um elemento que confere um sentindo ao fluxo de imagens produzidas neste contexto.

Neste sentindo, é necessário trabalhar algumas pistas que nos levarão a uma concepção de imagem como um acionamento no corpo, que o transforma de maneira incessante. Imagens que não podendo ser lidas como algo fixo e cristalizado, se afirmam como fluxo em negociação com o tempo e o espaço. O corpo do artista na ação performativa lida com este processo, ainda que num suposto repouso dos objetos e do próprio corpo.

Assim, Christine Greiner ao trabalhar o conceito de imagem do corpo vai dizer: “Segundo Damásio, as imagens são construídas quando se mobiliza objetos (pessoas, coisas, lugares etc), de fora do cérebro para dentro e também quando reconstruímos objetos a partir da memória e da imaginação, ou seja de dentro para fora” (GREINER, 2005, p. 72).

Esta definição de Greiner parece nos apontar para a impossibilidade do binarismo entre dentro/fora do corpo, assim nos exemplos das performances que adotamos para ilustrar nosso argumento, é interessante notar como estas artistas descontroem cada uma a seu modo uma suposta lógica do figurino como uma indumentária, como objeto acabado que pode ser colocado sobre o corpo do ator, dançarino, performer, no momento da representação.

Nos parece ser razoável afirmar que o material desta ação criativa do figurino são as imagens que estas artistas manipulam, e que tem operacionalidade nos seus corpos. São os fluxos de imagens que não cessam, no tempo e espaço, que forjam suas aparências na cena. Na performance *Para o herói*, o papel, o carvão, a paisagem sonora, a transferência da escrita de uma superfície a outra, a pele texturizada e a fusão entre corpo e espacialidade. Todo este panorama de imagens não seria recolocado como uma questão para a análise conceitual de um modo de criação específico das aparências do corpo na arte contemporânea? E no recorte desta pesquisa quais os impactos de redimensionar as questões do figurino no campo profissional da(o) figurinista?

Da mesma forma, em *Fulaninhas***,** o papel que ocupa o espaço e o corpo, a materialidade que confere outro sentindo de espaço, que provoca uma

movimentação desestabilizada, a sonoridade das mãos no contato com a fita, com a secura do papel, com as tentativas de dobras que a artista investe à esta matéria, os seus pés em garra procurando um equilíbrio no salto alto e o seu passeio no espaço.

E ainda sobre a imagem, Greiner sugere: “interessa entender um pouco melhor como estímulos do meio ambiente se estabilizam no corpo transformando-o em categorias funcionais, ações e processos de comunicação” (2005, p. 73).

Ao articular nosso recorte com a dramaturgia, vamos nos aproximar da elaboração de dramaturgia do corpo, termo explorado também pela pesquisadora Greiner: “A dramaturgia do corpo não é um pacote que nasce pronto, um texto narrado por um léxico de palavras, mas como sua etimologia propõe, emerge da ação” (2005, p. 81). Para definir melhor este termo tão caro a esta pesquisa:

> Dramaturgia é uma espécie de nexo de sentindo que ata ou dá coerência ao fluxp incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constróem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamento) e o fora (imagens implementadas em ações do corpo) (GREINER, 2005, p. 73).

É no corpo e na ação que esta noção ganha contorno, e se expande para a vida cotidiana, além dos espetáculos. A realidade material, a relação com o ambiente e corpo produzindo imagens entre o fora e o dentro do corpo. Estes aspectos reunidos compões uma relação indissociável entre o corpo e o seu repertório de ações no ambiente, ampliando este espectro.

Partindo dessas premissas, podemos arriscar afirmar que o figurino, entendido não como objeto acabado, mas como processo que se dá na ação performativa e nos modos de organização das imagens do corpo, pode reivindicar outros modos de criação, de relações entre o corpo e objeto, que escapam de uma funcionalidade preestabelecida.

O esforço em redimensionar o figurino no centro de um debate, que lhe atribuí um espaço, um papel dialógico com o corpo do artista, nos parece contribuir para uma ampliação dos procedimentos de criação, trazendo para o interior da

prática profissional desta área uma inquietação crítica que acompanhe as complexidades do fazer artístico.

É evidente que a atividade de criação de um figurino, mesmo seguindo um modelo tradicional e referencial, se trata de um campo onde a interdisciplinaridade está presente. Mas se tomarmos como ponto de partida as artes performativas como espaço de criação, esta multiplicidade de vetores, de tecnologias, experiências inerentes às performances, exigem um repensar constante dos modos de fazer.

Esta investigação, ao chamar a atenção para uma desestabilização de práticas e concepções hegemônicas nos processos de criação do figurino, também procura investir numa transformação das relações de hierarquias, que muitas vezes, passam desapercebidas. É preciso levar em consideração que alguns aspectos desta produção performativa também deslocam e produzem novos enunciados, transformações no tecido complexo das criações artísticas.

Pensar nestas aproximações do figurino com ação performativa e dramaturgia, com operacionalidade no corpo é também insistir em práticas que procuram evidenciar as alteridades presentes: dos corpos dos artistas, de suas aparências, dos objetos, do espaço, enfim, das paisagens onde o trabalho dialoga.

REFERÊNCIAS

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, v. 8. p. 197- 210. novembro de2008. Disponível: revistas.usp.br/salapreta/view/57370 (Acesso em 22 de setembro de 20020.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório**. n. 16. p. 11-23. novembro 2011. Disponível em: portalseer.ufba.br/index.php/ revteatro/article/view/5391/3860 (Acesso em 26 de setembro de 2020).

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. Trad. Sandra Meyer. **Urdimento: revista de estudo em artes cênicas**. [S.l] v.2. n.19, p. 93-101. Dezembro 2012. Disponível em: https://doi.org/10.5965/1414573102192012095 (Acesso em 06 de junho de 2020).

LEPECKI, André. Errância como trabalho. In: **Dança e dramaturgia (s)**. Org. Paulo Caldas; Ernesto Gadelha. Fortaleza/ São Paulo: Nexus, 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: **Dança e dramaturgia (s)**. Org. CALDAS, Paulo. GADELHA, Ernesto. Fortaleza/ São Paulo: Nexus, 2016.

RAMOS, Adriana Vaz. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

VIANA, Fausto. Sangue, sêmen e outros fluídos corporais como traje de cena da performance. In: **Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais**. [S.l] Vol.3. p. 275-304. 2018. Disponível em DOI: 10.11606/9788572051958 (Acesso em 06 de junho de 2020).

VAGALUMEAR:
A UNIVERSALIDADE DE UMA ESTÉTICA AMAZÔNIDA NO PROCESSO DE (TRANS)CRIAÇÃO EM DANÇA IMANENTE

Ercy Araújo de Souza (UFPA)

Esta escrita busca marcar um momento de profundo entrelaçamento da minha pesquisa sobre processo de (trans)criação em dança, com os aspectos que torna a Amazônia universalizada, instaurando um pensamento em/sobre/para processo que venho desenvolvendo em “minha” (mais adiante entenderemos o porque das aspas) pesquisa no curso de doutoramento em Artes pela Universidade Federal do Pará que está sob título-verbo-ação *Vagalumear*.

Inicio fazendo uma análise de vivência ampla do contexto da arte desenvolvida em Belém do Pará na atualidade e percebo que não há uma perenidade nas apresentações das obras artísticas desenvolvidas na região, principalmente se tratando de produções em artes cênicas. Geralmente, as obras são criadas, apresentadas por poucos dias, no máximo dois finais de semana e, dificilmente voltavam a serem apresentadas.

Acredito que esta realidade se instaurou durante o tempo, por inúmeros fatores que não teria como dar conta aqui, mas alguns que são facilmente identificados são o fato de não termos um público grande na cidade que possui o hábito de frequentar o teatro ou mesmo eventos em praças ou outros lugares públicos onde não necessita nem mesmo pagar ingresso, isso por não termos politicas públicas culturais que incentivem criações e manutenções de obras e nem mesmo de grupos ou espaços culturais; outro fator que acredito distanciar nosso fazer artístico do hábito social amazônico é a ausência de amparo a cultura amazônida nas produções e nos discursos presentes nos próprios artistas e seus trabalhos cênicos e mesmo no âmbito acadêmico esse discurso é esvaziado muitas vezes na busca de uma reprodução de uma arte alheia a nossa no que tange ao processo.

A reflexão sobre este pensar-fazer arte não alcançar o público e nem mesmo os artistas e suas pesquisas com tanta abrangência, me fez

compreender que dentro desta realidade ainda sofremos um processo colonizatório da nossa arte local, sendo por muitas vezes o olhar do próprio artista que desvaloriza a arte produzida em sua região amazônica ao não pesquisar, desenvolver e difundir uma arte verdadeiramente e essencialmente amazônida, pois não acredita-se que esta temática (me permitirei resumir agora a mítica amazônida em tema) seja atraente. E foi constatado que a maioria dos artistas que decidem trabalhar com o tema da Amazônia, caem em uma dimensão folclórica, arquetípica e distanciada dos entendimentos conceituais e míticos universalizados presentes nas encantarias, nas águas, nos mitos e matas da nossa região.

É necessário também ser honesto que esta percepção sobre a prática artística em território amazônico não se dá de modo generalizado, mas sim como uma prática ainda muito recorrente e os casos que fogem a essas práticas ainda são tidas como exceções. Somos sim tomados por uma negação, por uma cegueira para nossas ancestralidades e diria até para nossa natureza.

Ainda reproduzimos frases como “isso é coisa de índio” quando queremos usar pejorativamente um discurso para dizer que uma coisa está sendo mal feita e assim a negação foi instaurando um preconceito que a população, incluindo nós artistas, vem replicando em suas ações desterritorializantes.

Sendo assim, procurei mergulhar e refletir meus pensamentos em Arte sobre a minha pesquisa de modo a imergir nestes aspectos universais advindos das matas, dos mitos, das águas e dos seres amazônicos. Me desnudando, desvelando e revelando meus preconceitos que se mostram ainda latentes mais, diferente de antes, agora os ponho exposto e reconhecidos, sendo assim mais passiveis de serem trabalhados e transformados.

Para o professor Paes Loureiro a Amazônia tem a dimensão aurática (BENJAMIN, Walter) latente, pois a cultura mítica é viva. Na intensão de expor minha autoanalise e buscar tal dimensão aurática em meu trajeto antropológico (DURAND, Gilbert. 1989) tive um resultado muito prazeroso e

ao mesmo tempo intensamente doloroso, de encontro e reencontro com minhas memórias, história e diria até mesmo com a minha ilusão de quem acredito ser enquanto existência, ao me ver como um ser aurático em um estado de encantamento, sob um processo de existência/vida, em consonância com a mítica amazônica que me atravessa e consequentemente atravessa minha arte, ao ponto de acreditar que talvez ela realmente seja minha, mas também sendo consciente que ela nunca foi e nunca será exclusivamente minha.

Ainda sobre a reflexão sobre a noção de aura abordada por Benjamin, pude observar nas produções coreográficas que me insiro ao longo dos anos, a aura presente por serem obras que partiram da contribuição especifica do meu pensar-fazer movimento em um determinado tempo e espaço que jamais será (re)produzido por outrem, principalmente por se tratarem de trabalhos cênicos que vieram desvelando minhas particularidades e peculiaridades, ou seja, uma dança originada pela imanência Ercy. Assim, pude identificar a presença da personalidade em alguns trabalhos e a falta dela quando busquei referencias facilmente reproduzíveis em contextos menos particulares.

Um exemplo que me mostra claramente a falta de mim na obra criada foi quando trabalhei com montagens de espetáculos com turmas de colégios de ensino formal que exigiam uma reprodução cênica de leituras obrigatórias, mas que se distanciavam da cultura e realidade dos meus alunos e da minha. Cito a montagem da leitura do livro chamado de Juiz de Paz na Roça, que fala de um casal que precisou fugir para se casarem e ficarem juntos, neste livro a estória se passava em uma cidade do interior do Rio Grande do Sul, onde as festas, músicas, danças e gírias pertenciam a cultura gaúcha, esta completamente distante da realidade vivida pelos alunos do colégio que desenvolvi o trabalho. Propus fazermos uma releitura da obra e aproximar da realidade das lendas amazônicas que se aproximavam da narrativa da estória gaúcha, mas a direção do colégio não me permitiu fazer tal associação.

Refletindo sobre este trabalho verifiquei como somos desterritorializados, flutuantes, alçados para realidades outras e pouco entrelaçado a nossas raízes, frutos, folhas e caules culturais, mesmo envolvendo as múltiplas culturas que existem nas regiões do nosso país. A

urgência de vivenciar a natureza amazônica em processos criativos produzidos em nossa região é real e necessária para nossa existência e para existência dela, ou então, continuaremos sendo desenhados por tintas que facilmente se apagarão, coreografados por movimentos colonizadores alheios aos nossos corpos e nossa história escrita por lápis apontados com preconceitos estruturais imensuráveis.

Para tanto, abro mão da dança imanente (MENDES, 2010) ou da imanência Dança que provoca um olhar mais sensível ao corpo amazônico sem precisar recorrer a estereótipos ou imaginários retrógrados. Isto, encontro presente na Companhia Moderno de Dança, contexto que estou inserido desde 2002, ano que foi fundada a Cia por mim e por mais sete amigos. Tal sensibilidade se revela nas criações cênicas propostas pela CMD e nos trabalhos individuais de cada um que comunga do pensamento e vivência neste contexto.

Busquei, assim, na dimensão da minha memória de vivência/existência no período da minha infância para auxiliar nesta sensibilização e compreender meu processo de criação como sendo trans, ou seja, além da criação, uma transcriação que me associa aos vaga-lumes e consequentemente ao eu *amazônida*.

Vaga-lumear

Na busca da primeira memória de criação
Me encontrei vagalumeando no mato enquanto criança
Percebi no escuro da flora as luzes da provocação
Ali pairava minha primeira memoria de criação
Não na luz *faunesca*
Mas no apagar dela
Neste vão luminescente
Vagalumeava em trajetos e linhas fluorescentes
A criação se formava em (des)formas

Após vagalumear em tais memórias

Já não sei se a criação foi minha

Ou eu dela

(Ercy Souza)

Neste momento, encontro-me na varanda de uma casa térrea, localizada em meio a uma área rural, cercada de mato por todos os lados. Eu estava estático admirando o *breu* do mato à minha frente e alcançava a imensidão do céu. No infinito da escuridão do mato surgiam vaga-lumes, com suas luzes hipnotizantes e intermitentes, que me instigavam piscar o mínimo possível. Recordo-me que estava seguindo com as pontas dos dedos um vaga-lume e quando ele apagava eu criava um percurso imaginário, na esperança de adivinhar onde acenderia sua luz novamente. Neste instante em que me deparei com a escuridão do mato, senti no vão a liberdade da criação, ali, vagalumeando, senti a compreensão de uma realidade de forma dinâmica e concernente ao que entendo como processo transcriativo, ou melhor, um processo vagalumeante, em que as metamorfoses vividas seriam minhas transcriações constantes, seriam minhas mortes e ressurreições, os vãos que crio para poder me inserir, uma ação em ciclos de mudanças infinitas que me de(s)forma e (re)forma constantemente e me permite identificar quais os princípios ativados em cada um dos meus processos.

Quando a coreógrafa Lícia Sánchez diz que a memória é “um conjunto de lembranças, um arquivo, mas um arquivo vivo, porque essa Dramaturgia da Memória é entendida como um processo criativo” (FERREIRA apud SÁNCHEZ, 2014, p. 32), ratifica o meu entendimento sobre um processo vagalumeante onde ativamos a memória espontânea e ao mesmo tempo criamos realidades durante esse processo de lembrança. Estar vivo é criar passado pelas lembranças, criar presente pela presença e criar futuro pelas ilusões.

Com este entendimento busco a reintegração da “arte na prática da vida cotidiana” (SAMPAIO apud BÜGER, 2012, p. 13), evocando em minha pesquisa não somente minha vida pessoal, as também de cada membro da

CMD. Para isto, saliento algumas noções que utilizo como é o caso da **Conversão Semiótica,** que é justamente o momento da transfiguração, é o "quiasma de mudança de qualidade simbólica em uma relação cultural, no momento que ocorre essa transfiguração (...) vinculada intrinsecamente à práxis vivencial transformadora do homem e de sua realidade" (LOUREIRO, 2007, p. 11 e 16).

Sob essa noção sobre a práxis vivencial transformadora e que associo ao ato de trascriação é que alimento um verbo-conceito-sujeito chamado Vagalumear. Este por sua vez quando observado pela perspectiva da **Dança Imanente** (MENDES, 2010), potencializa as particularidades dos corpos dançantes e as unifica em criação e as reflexões apresentadas por Cecilia Salles e Sônia Rangel sobre processo de criação artística, quando entendem um processo de (trans)criação em dança como parte da observação e relação percurso (SALLES, 2013, p. 23) de vida (sendo o próprio trajeto antropológico) e os processos de criação.

Esta reflexão sobre vagalumear me permitiu identificar os processos como constantes, espiralados, mutáveis, (trans)criadores de realidades e de verdades, como um modo de vivenciar/existir a/na arte em processo, dando ênfase ao tempo de criação das obras e aos espaços provocadores de estímulos em que os desenvolvi e ainda desenvolvo junto a CMD.

Entendo que em meu trajeto criativo (RANGEL, 2009, p. 95) de vida se assemelha a ideia de liberdade (LOUREIRO, 2007, p. 18) de criação e se dá na/pela/para Arte que vivo e que sempre fez parte da minha existência e a região que habito.

Neste sentido, acredito que os processos artísticos em que estou inserido sejam da ordem da vivência e, portanto, regidos pela criação, como nos mitos de Criação para a tribo *gonde*, da Índia central, que a compreende criação como "um senso terreno de ligação entre a crença e a vida vivida, uma rica visão do mundo que não é meramente abstrata" (SHYAM, 2015, pag. 23).

Seria vagalumear um processo de criação em devir, ou seja, um processo em que eu sou o vão que se movimenta em atrito continuado na

relação entres o cosmo e o caos terreno, sendo afetado pela cultura amazônica me metamorfoseando em pulsações artísticas dentro de um coletivo.

Assim, entendo meu trajeto de vida como Trajeto Criativo (RANGEL, 2009, p.95), isto é, minha vida, como processo vagalumeante, cuja mítica das matas e das águas anunciam as necessidades da (trans)criação que são instauradas pelos vãos onde me insiro como criador e criatura.

E o que seriam estes vãos?

São os entres presentes em toda e qualquer forma de discurso, matéria e crença onde o homem infere. Vãos são os espaços-tempo marcados pela existência do criador em processo. É o breu entre luzes óbvias onde habita o si de modo pulsante.

Foi sob a provocação instaurada nos vãos entre os rastros (SALLES, 2013, p. 28) luminosos, transcriados em movimentos por mim e/ou pelos vaga-lumes (dando autoria à criação), que identifiquei o vagalumear instaurar-se nos vãos, pois vagalumear estava sendo o ato de me transportar para aquele breu em criação, em pensamento e em existência. Entendendo que processo vagalumeante é a provocação destes vãos e ocupação dos mesmos durante toda a existência.

Vivencio esta pesquisa, desenvolvendo um pensamento sobre processo e em processo de provocações de criações de vãos e do preenchimento dos mesmos, provocando constantemente luzes e breus no decorrer do meu trajeto antropológico e registrados nesta Escritura.

Os mo(vi)mentos organizados durante este percurso, que venho vagalumeando em cena, eu acredito ser a dança imanente Ercy que vagalumeia em movimentos cênicos. Quando aplico no âmbito do coletivo CMD, esta imanência encontra-se com outras que em um percurso de 18 anos constroem juntos um fazer-pensar em dança que seja disponível a qualquer corpo interessado em ser dança também.

Nesse coletivo produzimos muitos processos que reforçam a presença mítica das matas, das águas e das encatarias culturais quando em 2002

apresentamos uma obra inspirada no romance de Lima Barreto chamado Triste Fim de Policarpo Quaresma um romance em terceira pessoa em que se nota maior esforço de construção e acabamento formal. O Autor conseguiu criar uma personagem que não fosse mera projeção de amarguras pessoais como o amanuense Isaís Caminha, nem um tipo pré-formado, nos moldes de figuras secundárias que pululam em todas as suas obras. O Major Quaresma que protagoniza o romance, não se exaure na obsessão nacionalismo, no fanatismo xenófobo; pessoa viva, as suas reações revelam o entusiasmo do homem ingênuo, a distanciá-lo do conformismo em que se arrastam os demais burocratas e militares reformados.

É um *romance* do *pré-modernismo* brasileiro e considerado por alguns o principal representante desse movimento, foi levado a público pela primeira vez em folhetins, publicados, entre agosto e outubro de 1911, na edição da tarde do *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro. Em 1915, também no Rio de Janeiro, a obra foi pela primeira vez impressa em livro, em edição do autor.

O major Policarpo pode ser lido como um *anti-herói quixotesco*, imbuído de nobres ideais, que por vezes tido como louco o que levou-o a uma temporada no hospício, mas o personagem é imbuído de um coração bom, idealista, patriota e por causa disso acaba sendo castigado e sempre se dá mal em sua relações e aventuras.

Porlicarpo Quaresma inspira a nacionalidade e nossa reflexão sobre a colonização não somente do país mas de nossas pessoas individualmente em ampla dilaceração cultural e social. Não haveria como fazer uma pesquisa inserida no contexto amazônico sem ser atravessado por essa questões na atualidade e tenho convicção que o nosso primeiro trabalho quando foi inspirado na história do Policarpo nos despertou a uma prática artística de cunho ativista, politizada e educativa, mas, principalmente, amazônico.

Mais a diante irei expor um trecho de um conto que faz parte desta pesquisa e que reflete e instaura a mítica amazônida em uma personagem, que semelhante a Policarpo, também pode ser considerado louca, patriota, mas também misteriosa, líquida e pulsante, de idade e até formas indefinidas.

Durante o período de quatro anos desta pesquisa tenho produzido não somente olhares sobre o processo de criação vagalumear, mas também criando algumas imagens, esculturas, pinturas e textos poéticos, com o intuito de potencializar a apreensão das informações, relações e discussões aqui expostas.

Busco refletir em meus processos o pensar-fazer em coletivo na realidade amazônica. Para tanto, foram desenvolvidas diversas atividades provocador as de processos como a caixa transcriativa onde cada membro da CMD pegava uma caixa-arquivo de plástico e levava para casa para produzir uma “continuidade” a partir de uma provocação inicial que selecionei deixei dentro da caixa, cada um teria contato com o conteúdo deixado dentro da caixa após recebe-la do outro, mas com as criações presentes e assim cada um que pegou na caixa contribuía com sua criação a partir da criação do outro. Assim também foi feita a montagem cênica para a qualificação desta pesquisa em 2018, onde todos completaram uma sequência coreográfica deita pelo outro ate que se obtivesse uma coreografia, este elenco dançavam no escuro e levavam nas mãos luzes que tinha objetivo dar efeito de vaga-lumes voando em plena sala de ensaio.

Atualmente, estamos desenvolvendo um conto chamado Etá, feito em uma escrita coletiva semelhante ao processo feito com a caixa transcriativa e da coreografia da qualificação, onde cada um se inseriu no conto a partir da inserção do outro. Além do conto também estamos produzindo um vídeo-espetáculo em que cada interprete-criador produz dentro da sua casa ou em áreas abertas, materiais em vídeo sob três temáticas que chamei de blocos temáticos são eles: Bloco Criança, Bloco CMD e Bloco Atemporal/Intimidade. Cada bloco teve uma sequência de perguntas provocadoras que foram indutoras das reflexões sobre os temas de cada bloco.

Em suma, o Bloco Criança ressalta a provocação das memórias, da ludicidade, dos traumas e das brincadeiras que cada um vivenciou em sua infância; o Bloco CMD questiona a existência de um coletivo artístico, como se deu a inserção de cada um no coletivo, provoca uma reflexão sobre quais seriam os pontos positivos e negativos da existência do mesmo e suas atividades no cenário atual e provocou com que cada um fizesse um

levantamento pessoal sobre cada produção já dançada junto ao coletivo; sobre o Bloco Atemporal foram feitas perguntas das intimidades e particularidades de cada um, como segredos, prazeres, gostos, frustrações, com o intuito de agregar, conhecer, fortalecer o corpo de Etá como íntimo e revelado.

Na prática ainda do processo presente, foram feitos encontros individuais com indutores provocadores de movimento que estão sendo usados nas produções dos materiais de vídeo.

Assim, esta pesquisa ressalta as práticas feitas por cada um do presente elenco do coletivo CMD, reforçando um processo vagalumeante executado de forma remota e com a intensão de um resultado em audiovisual.

Deste modo busco em “minha” (agora explico o porquê das aspas: porque não consigo olhar mais como minha e sim como do coletivo) pesquisa desenvolver a noção de vagalumear como uma (trans)criação sob o olhar estético amazônida conectado a cultura mundo por meio dos movimentos presentes no corpo coletivo da CMD, criando vão na realidade cultural da região e preenchendo de arte amazônida. Para tanto, materializo exponho a seguir um trecho do conto de Etá:

> Etá, a primeira criança com tal nome, nascida no hipotético hospital Hipolito, localizado às margens do rio X quando o relógio marcava 14 horas e 2Y minutos do dia 15 de novembro do suposto ano de 20Y/1#, em pleno feriado da proclamação de imaginária república repudiante. Seu nome, seu corpo, sua existência, eram história. Não somente contavam histórias, mas também faziam, encarnavam, performavam e perpetuavam histórias. Etá é a própria pluralização da vida. Etá decidiu então que passaria a ser o que é, sempre foi e sempre será: luz e tempo. Sua existência, agora atemporal, também seria plural.
> Ver-se como artista, já na vida adulta, mas ainda criança e adolescente – e já de idade avançada ao mesmo tempo – com todos os caracteres da sua atípica vida extra-cotidiana impulsionou a aprender acerca do seu poder-gênese, da sua habilidade de catar e contar historias com o corpo em movimento, movendo e parando, refazendo partes cortadas de si para ocupar as frestas da humanidade-realidade-penalidade. Isso tudo também lhe conferiu essência artística, daquelas que vem de dentro para fora. Daquelas que sempre estiveram ali, e ao mesmo tempo nunca estiveram e nunca mais estarão. Uma essência que acende e apaga como um tímido lume de vaga-lume.
> Etá. Ser não nascido, não único, não morto. Que não sobe nas árvores, se une à elas. Que não come dos frutos, mas os sorve. Que

> não olha as estrelas, olha os vagalumes presos que ainda não caíram, como as formigas. Que segue o corisco dos vaga-lumes como persegue a sua própria luz, numa tentativa de buscar as horas perdidas pelas compreensões da adultez. Que habita em meio aos bichos, porque isso é habitar o seu próprio derredor. Que olha para seu interior, rural, manifesto em tantas formas, tamanhos e zodíacos, e consegue, assim, recriar o seu exterior, seu maior capital. Etá está em tudo. Etá está no tempo-sempre-presente. Etá não apenas está, como também é. E sobre isso eu já me decidi. Etá é luz da luz, parte que é o todo multiverso, inúmeros universos, como tu que pode me ver/ler, mas também é breu do breu que cria mundos e apaga ou não, ainda não decidi. (Companhia Moderno de Dana. Trecho do conto de Etá que ainda encontrasse em processo de escrita).

Neste conto os escritores são apenas uma criança que não possui um único gênero, uma única raça, uma única crença, nem mesmo se define como forma humana e nem sua idade.

Na escrita deste conto busquei provocar a reflexão sobre um ser que é uno e múltiplo ao mesmo tempo, capaz de representar um coletivo artístico que produz muitos processos de maneira compartilhada.

Existem muitos vãos provocados pelo conto para quem ler se colocar como parte do mesmo e se transfigura como processo vagalumeante, ou seja, processo infindável, que convoca inserções e provocações de si para instaurar criações.

Etá significa *muitos e muitas* em Tupiguarani.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria.** Tradução de Antônio de Pádua Danest. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

BARRETO, Lima. Triste fim de Policarpo Quaresma. 17. ed. São Paulo: Ática, [s.d.].

BARROS, Manoel de. **O Livro das Ignorãças**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

_____, Manoel de. **Menino do Mato**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio.** Trad.: Ivo Barroso. São Paulo, Cia. Das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcriação** / organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. – 1. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____, Haroldo de, 1929-2003. **Galáxias/**Haroldo de Campos; 2ª edição revista; organização de Trajano Vieira; inclui o CD Isto não é um livro de viagem – São Paulo: Ed. 34, 2004.

CHKLOVSKI, Viktor. **A Arte como Procedimento**. In: EIKHENBAUNM, B. et al. Teoria da Literatura: formalistas russos. Tradução de A. M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. – Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**/Gilbert Durand; tradução Renée Eve Levié. – 5ª ed. – Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 1989.

GIL, José, 1935 – **Movimento total.** – São Paulo: Iluminuras, 2004.

JEUDY, Henri-Pierre. **Corpo como objeto de arte**; tradução Tereza Lourenço. – São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Edição trilíngue. Belém: EDUFPA, 2007.

MENDES, Ana Flávia. Ana Flávia. **Considerações acerca da dança imanente.** Revista Ensaio Geral, v.4, n.7, 2012. Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança, 2012. pp. 24 - 35.

_____. Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Avesso. Ed. Escrituras Editora, SP, 2010.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança? dança e educação somática para adultos e crianças.** São Paulo: Summus, 2012.

_____, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**, 24. ed. Petrópolis, Vozes, 2009.

RANGEL, Sônia Lucia. **Olho Desarmado – objeto poético e trajeto criativo***.* Salvador: Solisluna Design Editora, 2009.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea? uma aprendizagem e um livro de prazeres**; ilustração Clara Domingas. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem. A Teatralidade do Humano.** Ana Lúcia Pardo (org). (p. 285-297). http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt

SOUZA, Ercy Araújo de. **IMAGEM MUDANÇA: um processo de transcriação em dança.** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2014.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena.** Campinas, SP, Autores Associados, 2006.

TEDLOCK, Dennis. **A tradição analógica e o surgimento de uma antropologia dialógica.** Anuário Antropológico/85. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

TIBURI, Marcia. **Diálogo. dança** Marcia Tiburi, Thereza Rocha. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar – A perspectiva da experiência.** São Paulo: Difel, 1983.

VIANNA, Klauss. **A dança**; em colaboração com Marco Antônio de Carvalho. 3. Ed. São Paulo: Summus, 2005.

A LINGUAGEM DO TESTEMUNHO:
MOVIMENTO AUTÊNTICO E SUA APLICAÇÃO EM PRÁTICAS DE IMPROVISAÇÃO COM MOVIMENTO

Conrado Vito Rodrigues Falbo (UFPE)

Improvisar, testemunhar

As experiências de que trato neste artigo dizem respeito à minha atuação como facilitador de oficinas, cursos, processos criativos e outros tipos de vivências relacionadas à improvisação com movimento. Em meu trabalho como artista, pesquisador e professor, encaro o movimento de forma ampla, enfocando também suas manifestações sonoras (sobretudo vocais) e sua capacidade de produzir rastros visíveis (sobretudo no ato de desenhar).

Em 2012, quando tenho meu primeiro contato com o Movimento Autêntico (MA), encontro nesta prática uma maneira de oferecer sustentação ao conteúdo subjetivo (emocional, energético) que emerge das sessões de improvisação que facilito, cultivando uma linguagem precisa e objetiva capaz de orientar e aprofundar as buscas estéticas de cada processo.

Há pelo menos seis anos venho aplicando princípios do MA ao trabalho de improvisação em minhas aulas e oficinas. Além de propor exercícios e vivências baseadas nas práticas de MA, a principal ferramenta que utilizo é encarar meu papel de facilitador como testemunha externa dos processos desenvolvidos pelas/os participantes. Percebo que o exercício da testemunha é uma questão chave que me permite articular de forma consciente os aspectos estéticos, éticos e subjetivos necessariamente presentes no trabalho focado na improvisação com movimento.

Quatro aspectos da improvisação

Ao longo do tempo fui identificando alguns aspectos que são fundamentais no meu trabalho com improvisação. Estes aspectos falam do

que entendo por improvisação, além de revelar minhas motivações, escolhas metodológicas e possibilidades de aplicação do meu trabalho como improvisador e facilitador de processos com improvisação. Os aspectos estão profundamente relacionados entre si e a divisão que proponho não reflete qualquer relação hierárquica entre eles.

O primeiro aspecto é encarar a improvisação como atividade investigativa. Todo trabalho de criação é uma investigação prática no sentido de exploração das possibilidades de negociar como vão ser materializados todos os movimentos envolvidos nesta atividade. Trata-se de um processo somático: mental porque envolve atenção, avaliação e articulação de tudo o que vai acontecendo para que novas decisões possam ser tomadas, e material porque mobiliza o corpo e outros suportes expressivos que eu possa estar utilizando.

> Improvisação é um dos princípios básicos da criação orientada para o processo. Ao trabalhar pela primeira vez com qualquer suporte artístico, tendemos a pensar que o resultado precisa ser conhecido antes de começarmos. Lembro de meus primeiros experimentos com pintura, quando eu pressupunha que a composição final era primeiramente concebida na mente e então executada em tinta. As mesmas concepções equivocadas aplicam-se a expressões em outros meios como palavras, movimento e som. Não nos damos conta de que o dançarino ou pintor experiente pode começar por simplesmente mover ou fazer gestos com os materiais artísticos. Um movimento leva a outro (McNIFF, 1998, pp. 18-19)[56].

É importante para mim assinalar que esta busca investigativa tem menos a ver com perseguir uma ideia previamente concebida que com a disponibilidade para jogar com as possibilidades que vão sendo apresentadas e modificadas a cada nova ação. Existe um desapego que precisa ser cultivado neste processo em relação a expectativas, vontades e resultados, o que me leva ao segundo aspecto, que chamo de meditativo.

Percebo que a prática da improvisação tem a ver com o cultivo de estados de presença que propiciam o que em algumas práticas budistas é chamado de ‘atenção plena’.

---

[56] Exceto quando indicado nas referências, todas as traduções são de minha responsabilidade e foram realizadas com finalidade específica de citação no presente artigo.

> Meditação pode ser definida como um estado alterado de consciência que é induzido de maneira controlada. [...] No estado acordado normal, a mente serpenteia entrando e saindo de estados de transe continuamente. Alguém interrompido no curso de um devaneio pode reparar que sua mente estava 'em outro lugar'. O objetivo da meditação não é estar 'em outro lugar', mas estar bem aqui, totalmente consciente e atento (KEOWN, 2013, pp. 98-99).

A percepção do próprio corpo, seus ritmos e movimentos é fundamental neste processo: várias técnicas de meditação sentada incluem a instrução básica de focar a atenção nos ciclos da respiração. Outra recomendação que costuma aparecer em várias modalidades de meditação é a de observar os pensamentos que surgem sem fixar-se em nenhum deles: daí a famosa imagem da mente como um céu e dos pensamentos como nuvens que passam e que são contempladas de forma desapegada, sem que se tente controlar ou parar seu fluxo.

Louise Steinman fala da improvisação como "uma arte do presente [...] uma forma de imediatidade, uma disciplina de espontaneidade e atenção" (1995, p. 77). Ela percebe a improvisação como eixo comum a uma série de artistas da dança e do teatro atuantes nos Estados Unidos durante as décadas de 1960 e 1970, relacionando esta prática precisamente a estados que podem ser considerados meditativos:

> O "voltar-se para dentro", que veio depois e como resultado das ousadas experimentações [da cena da dança, teatro e performance] dos anos 1960, culminou com o refinamento da improvisação como forma de performance e de treinamento. Quietude era algo necessário para 'escutar' o corpo novamente [...] Como estar disponível ao fluxo do momento e como estruturar, instantaneamente, sua passagem através da pessoa [que está em cena] – estas eram as perguntas que investigadores como Steve Paxton, Barbara Dilley, Ruth Zaporah (e a geração subsequente – Dana Reitz, Nancy Stark-Smith e outros) buscaram nas décadas seguintes (STEINMAN, 1995, p. 80).

O cultivo deste estado que chamo de meditativo complementa e potencializa de várias maneiras a abertura para investigação. Posso citar como exemplos dessa relação mútua de complementaridade o desenvolvimento da escuta em sentido amplo (de si, do espaço, das outras pessoas, das interações etc.) orientada pelo desapego (em relação a

expectativas, vontades e resultados) e a consequente abertura/disponibilidade para reconhecer e lidar com o que quer que se apresente a cada momento.

O terceiro aspecto é utilizar a ideia de brincadeira ao mesmo tempo como meta e estratégia prática para conduzir processos de improvisação. No início do século XX, Walter Benjamin famosamente escreveu sobre “a grande lei que rege, acima de todas as regras e ritmos individuais, o grande mundo do brinquedo: a lei da repetição” (BENJAMIN, 1992, p. 175). Ele continua dizendo que

> cada uma das nossas experiências mais profundas anseia insaciavelmente, anseia até ao fim, por repetição e retorno, pela reconstituição da situação primitiva de onde proveio. ‘Tudo seria perfeito se o homem pudesse fazer as coisas duas vezes’ – é de acordo com este pequeno ditado de Goethe que a criança age. Só que a criança não quer apenas duas vezes, mas sempre mais, centenas, milhares de vezes. Isto não é apenas o caminho para se dominar experiências primárias terríveis, através do embotamento, do exorcismo maligno e da paródia, mas também o caminho para se experimentarem, cada vez mais intensamente, triunfos e vitórias. O adulto, com o coração liberto do medo, goza uma felicidade redobrada quando narra uma experiência. A criança recria toda a situação, começa tudo de novo. Talvez esteja aqui a raiz mais profunda do duplo sentido dos ‘jogos’ alemães: repetir o mesmo seria seu elemento verdadeiramente comum. Não um ‘fazer-de-conta-que’, mas um ‘fazer-sempre-de-novo’, a transformação da experiência comovente em hábito, esta é a essência do jogo (BENJAMIN, 1992, pp. 175-176).

A repetição é uma chave prática relevante para a prática da improvisação. Nada mais simples que repetir qualquer elemento (uma ação, um gesto, um traço, uma vocalização etc.) com consciência e atenção para que seja possível perceber o que acontece. Fazer algo ‘de novo’, como a própria expressão revela, inclui a novidade como possibilidade, ou seja, a repetição pode modificar o ‘mesmo’ e extrair dele o novo.

Quando se pensa no desenvolvimento cognitivo e social dos seres humanos, a brincadeira entra em cena de forma crucial. Dirigindo-se a famílias e profissionais que cuidam de crianças, a psicanalista Françoise Dolto chama atenção para as consequências nocivas de equiparar ‘necessidade’ e ‘desejo’: a necessidade da criança é algo que precisa ser satisfeito, pois é da ordem de sua sobrevivência (sede, fome etc.), já o desejo é algo impossível de ser satisfeito, pois é justamente esta insatisfação que gera a possibilidade

de operações simbólicas e da participação no mundo da linguagem. A brincadeira é uma das principais estratégias que a criança usa para exercitar este tipo de atividade:

> quando uma criança quer um brinquedo que ela não tem, ela vai inventar alguma coisa, um pedaço de qualquer coisa torna-se seu avião, ao passo que se lhe damos um avião de verdade, ele vai ser rapidamente quebrado, a criança não pode inventar mais nada, e é preciso comprar um outro. A criatividade, a inventividade, é isto o desejo, não é a satisfação na própria coisa; é a evolução cultural deste desejo na linguagem, na representação, na inventividade, na criação (DOLTO, 1994, pp. 98-99).

Brincar e criar equivalem-se em muitos sentidos. O estado de atenção plena, acolhedora e desapegada (propiciado e cultivado pelas intenções investigativa e meditativa) abre espaço para o exercício da ludicidade. Ao improvisar, tenho sempre como inspiração a mistura de concentração e relaxamento que é típica de uma criança absorta em sua própria brincadeira.

Por último, o aspecto que perpassa todos os demais e constrói as condições para que possam ser exercitados: a improvisação como cultivo da autonomia. Quando nada é obrigatório nem proibido, há liberdade para fazer escolhas, mas também a necessidade de assumir plena responsabilidade por todas as ações realizadas e suas consequências. É evidente que o exercício da autonomia tem uma dimensão fundamentalmente ética, como nota Paulo Freire:

> o inacabamento de que nos tornamos conscientes nos faz seres éticos. O respeito à autonomia e à dignidade de cada um é um imperativo ético e não um favor que podemos ou não conceder uns aos outros. Precisamente porque éticos podemos desrespeitar a rigorosidade da ética e resvalar para a sua negação, por isso é imprescindível deixar claro que a possibilidade do desvio ético não pode receber outra designação senão a de *transgressão* (FREIRE, 1999, p. 66. Grifo no original).

Percebo que trabalho da improvisação é especialmente propício para o cultivo da autonomia. O foco no caminho (e não nas metas) permite uma abertura muito grande em relação às maneiras de conduzir processos. Cada participante é livre para escolher a melhor forma de adaptar as propostas feitas por mim às suas necessidades, limitações e vontades, o que permite

que um mesmo grupo acolha diversos tipos de corpos e diversos perfis de formação/atuação. A diversidade de participantes enriquece as trocas e contribui para que eu, como facilitador, esteja sempre atento à necessidade de improvisar e desapegar de expectativas e planejamentos prévios.

Costumo começar as sessões que facilito explicando que as propostas que faço ao grupo são convites: por definição, um convite pode ser recusado, ou aceito sob certas condições. Trata-se de uma negociação, uma relação em que ambas as partes (no caso, facilitador e participantes) precisam assumir responsabilidades desde o início. Este processo passa necessariamente por um acompanhamento responsável de si e pelo esforço de estabelecer relações de comunicação tão precisas quanto possível.

Movimento Autêntico e a prática do testemunho

O Movimento Autêntico (Authentic Movement na expressão original) é uma prática que começa a ser desenvolvida pela norte-americana Mary Starks Whitehouse, pioneira do que hoje se entende como dança terapia. A prática, a princípio chamada de Movimento em Profundidade (Movement in Depth), estava voltada para o desenvolvimento da conscientização de impulsos de movimento percebidos e das escolhas que vão sendo feitas a partir destes impulsos por parte de cada participante, que trabalha sempre com os olhos fechados. Em um artigo originalmente publicado em 1979, ela escreve sobre como este processo está relacionado ao que chamou de autenticidade:

> Quando o movimento era simples e inevitável, não passível de ser modificado independentemente de quão limitado ou parcial, ele tornava-se o que eu chamei de ‘autêntico’ – poderia ser reconhecido como genuíno, pertencente àquela pessoa. Autêntico foi a única palavra que pude pensar para significar verdade – verdade de um tipo que não se aprende, mas está lá para ser vista em alguns momentos. O oposto de autêntico veio a ser ‘invisível’. Quando alguém ajuda as pessoas a desenvolverem todas as capacidades e funções naturais de seus corpos – quando alguém encoraja as pessoas a se familiarizarem consigo mesmas – rapidamente precisa encarar a falta de consciência em certas áreas. Estas pessoas jogaram fora partes inteiras de si mesmas. Estas são as partes invisíveis – não importa quanto movimento aconteça, existe um efeito estranho, o movimento não é expresso de forma genuína, é

> invisível. Apenas quando estas áreas são trazidas até um pertencimento consciente é que o movimento pode tornar-se autêntico e a invisibilidade pode desaparecer (WHITEHOUSE, 1999, pp. 81-82).

Janet Adler torna-se aluna de Mary Starks Whitehouse e, após sua morte, aprofunda a pesquisa sobre o MA e consolida o formato que praticamos até hoje. Este formato inclui duas funções: movedor/a e testemunha, que podem ser exercidas por uma ou mais pessoas em diversas combinações. Em uma dupla, por exemplo, a/o movedor/a, mantendo os olhos fechados, dedica-se ao mapeamento dos impulsos de movimento que experimenta, decidindo o que fazer com estes impulsos a cada momento. Este trabalho acontece na presença da testemunha que, de olhos abertos e em estado de pausa, acompanha todo o processo da/o movedor/a. Em determinado momento, a testemunha sinaliza o final da sessão de movimento e ambos fazem uma troca verbal sobre o que vivenciaram. A primeira pessoa a falar é a/o movedor/a que, em seguida, recebe o testemunho verbal de sua testemunha e pode, se desejar, responder a este testemunho.

A função testemunha é introduzida na prática por Adler (tendo sido anteriormente desempenhada apenas pela facilitadora/professora) e este torna-se um dos focos principais de sua pesquisa com o MA. Assim, ela escreve sobre a função testemunha:

> A testemunha, especialmente no início, carrega uma responsabilidade maior para a consciência ao sentar-se ao lado do espaço de movimento. Ela não está 'olhando para' a pessoa que move, ela está testemunhando, escutando, trazendo uma qualidade específica de atenção ou presença para a experiência do movedor [...] Mesmo tendo sido testemunha por uma década, porque a testemunha não se move, eu não compreendia totalmente a relação entre entrega e vontade nesta experiência. Existem duas razões principais que explicam esta dificuldade. Primeiro, a testemunha é responsável por ver seu movedor assim como a si mesma. Segundo a testemunha não atua ou ocupa-se de sua própria experiência, ela a testemunha (ADLER, 1999, pp. 142-143).

Ambos movedor/a e testemunha, trabalham desenvolvendo o que Adler chama de 'testemunha interna', ou seja, o trabalho de conscientização dos impulsos de movimento que emergem e das maneiras como escolhem lidar com estes impulsos a cada momento.

A linguagem do testemunho

Outro elemento introduzido por Adler na prática do MA foi um tipo específico de linguagem que é exercitada durante as sessões e baseia-se na linguagem perceptual (percept language) proposta pelo psicólogo John Weir nos laboratórios (grupos terapêuticos) que conduzia. O trabalho de Weir tinha como objetivo o cultivo de relações interpessoais por meio da compreensão dos mecanismos complexos que atuam nestas interações. Ele escreve sobre o entendimento que serve de lastro ao trabalho e sobre o papel fundamental da linguagem nos laboratórios que propunha:

> Nosso quadro de referência para o laboratório é que cada um de nós está constantemente percebendo e organizando seu mundo em seu modo único, nunca precisamente o mesmo que outra pessoa. Estou 'fazendo' eu mesmo e você está 'fazendo' você mesmo. Sua 'existência' é para mim sempre a minha percepção de você, o 'você-em-mim', e eu 'existo' para você apenas como 'eu-em-você'. Você está ali, você atua, você pode até me influenciar fisicamente. Isto tem a consequência de modificar o 'você-em-mim' e o 'eu-em-você'. A maneira como eu 'faço' o 'você-em-mim' é determinada por minhas necessidades, minhas percepções, e minhas experiências passadas. Isto é, eu sou, sempre minha própria responsabilidade. Isto é verdadeiro ao mesmo tempo para como eu faço eu mesmo e como você faz você mesmo. Concluímos que os elementos perceptuais de nossas interações interpessoais consistem em um 'você', um 'eu', um 'você-em-mim' e um 'eu-em-você' [...] Um de nossos primeiros objetivos é viver neste quadro de referência até que se torne nosso modo de conceituar e falar de nossas experiências. Achamos útil empregar uma 'linguagem' que constantemente reforça esta orientação e confronta o falante com sua perspectiva modificada. Em vários momentos, fizemos referência a isto como linguagem de transferência, linguagem de apropriação e linguagem de responsabilidade. Atualmente, concordamos com o termo mais definitivo linguagem perceptual (WEIR, 1975, p. 135).

Alguns dos elementos da linguagem perceptual de Weir mantidos por Janet Adler na prática do MA incluem a fala em primeira pessoa (evitando pronomes impessoais e generalizações) e o uso de verbos no presente e na voz ativa. Em uma entrevista, Janet Adler fala sobre como seu aprendizado com John Weir influenciou o desenvolvimento do MA:

> Ele [John Weir] me ensinou sobre a 'linguagem perceptual'. Nesta linguagem as pessoas são convidadas a apropriar-se de suas

> próprias experiências por meio de expressões como ‘eu vi’ ou ‘eu senti’ em vez de projetar ou interpretar ou julgar a experiência de outras pessoas [...] Esta prática é a fonte do meu trabalho com a testemunha em relação à consciência da projeção, julgamento e interpretação, que John chamava de ‘auto-apropriação’ (In. HAZE; STROMSTED, 1999, pp. 114-115).

Assim, o testemunho verbal oferecido à/ao movedor/a pela testemunha externa é balizado por três verbos principais: eu vejo, eu imagino e eu sinto. O primeiro deles, diz respeito à percepção da fisicalidade por parte da testemunha, ou seja, tudo o que é percebido por seus sentidos durante o processo de acompanhar a/o movedor/a. O segundo verbo diz respeito aos pensamentos, imaginações e/ou projeções que podem acompanhar (ou não) esta experiência da fisicalidade. Por fim, a testemunha oferece as sensações e/ou emoções que experimenta ao acompanhar a/o movedor/a.

Esta forma de utilização da linguagem é crucial para a prática, pois é construída de maneira a evitar que os julgamentos da testemunha sejam projetados na/o movedor/a. A ideia é deixar explícito por meio da linguagem que estes julgamentos, interpretações e projeções pertencem à testemunha. Existe aqui um movimento de apropriação por parte da testemunha quando diz à/ao movedor/a “eu imagino isto ou aquilo ao ver determinado movimento” em vez de simplesmente adjetivar o que vê em um processo tão automático e comum na vida cotidiana que muitas vezes passa desapercebido.

Facilitador como testemunha

Meu encontro com o Movimento Autêntico acontece em 2012 por meio de Soraya Jorge, introdutora da prática no Brasil. O impacto que esta prática me provocou foi profundo e, desde o primeiro contato, me levou a querer aplicá-la a todos os aspectos da minha vida, não apenas no que diz respeito à linguagem do testemunho, mas à própria compreensão da existência como exercício de mover e testemunhar em relação.

As afinações entre o MA e meu trabalho como facilitador de processos de improvisação com movimento são muito significativas. Além da evidente intenção investigativa no MA, me chamou atenção a autonomia conferida

às/aos movedoras/es, já que apenas recebem a instrução aberta de perceber seus impulsos de movimento e decidir por si mesmas/os como lidar com estes impulsos a cada momento. Excetuando orientações básicas de segurança em relação ao espaço e a possíveis outras/os movedoras/es, não há diretivas ou consignas em relação ao movimento, ou seja, assim como acontece no trabalho com improvisação, o foco está no processo e não no resultado.

A tarefa da/o movedor/a – perceber impulsos de movimento – necessariamente implica o cultivo de um estado meditativo, no sentido de que é preciso exercitar (em relação a si, ao espaço, a possíveis outras/os movedoras/es etc.) uma atenção aberta, acolhedora e desapegada de expectativas, vontades e resultados. Isto está profundamente relacionado ao desenvolvimento da testemunha interna e se diferencia no caso da/o movedor/a (que pode escolher como e se deseja dar vazão a estes impulsos) e da testemunha (que acompanha a/o movedor/a enquanto mapeia seus próprios impulsos em estado de pausa).

Para além das afinações entre os trabalhos, o MA me oferece chaves práticas e extremamente úteis à facilitação de processos com improvisação. Ao mesmo tempo em que fornece uma perspectiva adequada para abordar as dinâmicas presentes nas relações entre facilitador e participantes, também propõe uma linguagem precisa que serve para lidar com as questões (estéticas e subjetivas) que se apresentam.

Uma maneira de descrever o que acontece seria a seguinte: como facilitador, desempenho o papel da testemunha, acompanhando as/os participantes (equivalentes às/aos movedoras/os) em seus processos de investigação expressiva. Em primeiro lugar, encarar as/os participantes como movedoras/es significa garantir o aspecto da autonomia em relação aos exercícios de improvisação que são o cerne do trabalho: existe uma tarefa ou consigna a ser cumprida/seguida, mas a condução do próprio processo, por meio de escolhas ativas, é sempre um pressuposto básico sistematicamente encorajado ao longo do desenvolvimento das atividades.

O exercício de formular e oferecer o testemunho verbal às/aos participantes permite que o processo de cada pessoa seja reconhecido e validado em suas especificidades de forma precisa e concreta. Quando ofereço testemunho verbal às/aos participantes de uma vivência com improvisação, minha primeira necessidade é fazer referências, tão precisas quanto seja possível, à fisicalidade que observo. Isto significa ater-me à descrição do que percebo acontecer fisicamente, no plano concreto dos corpos, em vez de automaticamente adjetivar ou interpretar movimentos, como acontece nos processos de julgamento/projeção presentes na fala cotidiana. Além disso, este exercício me obriga a estar constantemente atento à necessidade de expandir o vocabulário que utilizo para fazer referência à fisicalidade, com o cuidado de ser preciso sem embutir julgamentos na linguagem.

O tipo de processo que facilito nas oficinas e vivências vai além de questões técnicas ou de um treinamento expressivo, e costuma suscitar a emergência de conteúdos subjetivos (emocionais, energéticos), o que exige um tipo de cuidado específico. Quando o foco do trabalho está direcionado ao cultivo da atenção plena e à investigação autônoma das próprias potencialidades expressivas, é de se esperar que apareçam estas questões subjetivas. Este aspecto é intensificado pela presença de uma testemunha externa (o facilitador) que exerce um estado de presença disponível e estabelece um modo de comunicação verbal em que o julgamento não é projetado no outro. É feito um esforço consciente para a criação de uma estrutura de trabalho propícia para que as/os participantes se sintam seguras/os para expressar o que quer que apareça no momento em que realizam suas investigações.

Além de garantir a possibilidade de expressão livre, é necessário lidar de maneira precisa com o material que emerge. A maneira proposta pelo MA é a contínua construção de uma relação entre movedoras/es e testemunha, na qual o desenvolvimento das testemunhas internas de ambas as partes é mutuamente potencializado. Este fortalecimento interno vai permitindo que mais questões apareçam e que questões já conhecidas sejam aprofundadas.

> Podemos confiar em nós mesmos? No trabalho de desenvolvimento pessoal, precisamos saber que um processo de mudança pode ser e será amparado. Por exemplo, se uma memória de infância difícil emerge numa sessão de movimento, o movedor precisa confiar que ele ou ela terá os recursos e vai tomar o tempo necessário para integrar a experiência na sua atenção consciente. Caso contrário, é mais apropriado que a memória permaneça inconsciente. Por meio da internalização de uma testemunha interna que apoia, não julga, mas é lúcida, desenvolvemos confiança interna em um nível profundo (OLSEN, 2014, p. 43)

Os aspectos meditativo e investigativo do trabalho que proponho com improvisação estão profundamente relacionados ao processo de desenvolvimento da testemunha interna das/os movedoras/es. Não é um trabalho mental baseado em análises e abstrações, mas um exercício fundamentalmente prático, que acontece no aqui-agora da experiência física do corpo. Observar atentamente o que experimento na concretude do meu próprio corpo faz com que seja possível construir uma relação com o que sinto sem a necessidade de identificar-me com estes sentimentos e/ou emoções. Neste sentido, o trabalho aproxima-se de muitas práticas tradicionais de meditação e também de outras abordagens de trabalho físico/expressivo, a exemplo do treinamento Action Theater desenvolvido pela norte-americana Ruth Zaporah com forte influência de práticas budistas no trabalho com improvisação:

> Estudantes [de Action Theater] praticam experimentar e expressar sentimentos, todos os tipos de sentimentos, até sentimentos que possivelmente cercam experiências dolorosas da ‘vida real’. Eles frequentemente temem que, durante os exercícios, este material da ‘vida real’ que tem a ver com vergonha e dor vai emergir. Eles temem perder o controle, perder-se em si mesmos e nunca se recuperar. Suponha, por exemplo, que na primeira vez que alguém fala em público perde sua cadeia de raciocínio. Eles sentam, envergonhados e desorientados. Eles sentem vergonha e relacionam esta vergonha à ação de falar em público. Daí para frente, todas as vezes que sentem vontade de falar em público irão projetar esta vergonha na ação, criar uma experiência desagradável e suprimir seu desejo. Esta conclusão permanece até que eles conscientemente a examinem. Anos depois, em um treinamento como este, eles começam a examinar a vergonha e suas expressões físicas. Novamente, eles sentem a vergonha emergir espontaneamente. Mas desta vez a vergonha emerge em um contexto diferente. Enquanto experimentam a vergonha, eles percebem uma configuração de elementos (respiração, temperatura, tensão, qualidade de movimento, voz etc.) que a vergonha abrange. Não é mais a ‘vergonha’ estigmatizada. É apenas sentimento e sensação que podem ser percebidas (ZAPORAH, 1995, p. 57-58).

O facilitador-testemunha não é um observador distanciado, mas está implicado nos processos – isto é explicitado no terceiro verbo utilizado na formulação dos testemunhos verbais: “eu sinto”. É pressuposto do exercício do testemunho o estabelecimento de uma relação com aquilo que é testemunhado, em outras palavras, a testemunha abre-se para ser afetada pelo que testemunha e oferece esta experiência à/ao movedor/a por meio das sensações e/ou emoções que experimenta em sua presença. O processo é necessariamente de mão dupla e as funções movedor/a e testemunha amparam-se mutuamente:

> A testemunha pode ajudar o movedor a organizar o mapeamento de suas experiências ao aprofundar a escuta de sua própria experiência na presença do movedor. Ela pode não apenas ajudar a esclarecer lugares de dúvida para o movedor, como faço quando uma movedora diz que não consegue lembrar como chegou nesta posição enrolada e de lado, mas pode articular e refinar sua própria consciência de como se entra e sai destas formas do corpo que move em sua presença, fortalecendo sua própria prática de conscientização (ADLER, 2002, pp. 27-28).

É importante dizer que meus experimentos envolvendo a aplicação de princípios do MA ao trabalho com improvisação que ofereço sempre caminharam de forma integrada às minhas práticas regulares com os grupos de MA orientados por Soraya Jorge e ao acompanhamento individual que realizo com ela.

Considerações finais

O trabalho com o MA possui uma relevância política evidente em vários aspectos da prática. A simplicidade do formato pode esconder as muitas camadas de sua proposta revolucionária: propor um espaço onde as pessoas possam ser vistas, de forma plena e acolhedora, em toda sua inteireza e complexidade. Soraya Jorge propõe uma definição do Movimento Autêntico como:

> um método/abordagem/ritual de investigação do movimento do corpo em seus estados físicos, psíquicos e energéticos através da relação entre Movedore(s) e Testemunha(s), com cunho somático, psicológico, pedagógico, artístico e energético (espiritual/místico)

> podendo eles serem integrados ou não na mesma prática e/ou por um mesmo investigador" (JORGE, 2018, p. 05).

Suas palavras revelam como é variado o leque de possibilidades de abordagem e aplicação do MA. Esta abertura faz com que possam ser acolhidas/os praticantes de perfis muito distintos, aprofundando diálogos e construindo pontes entre pessoas e áreas do conhecimento tradicionalmente separadas por barreiras sociais e disciplinares. Uma das muitas potencialidades do MA é trazer para o universo das práticas somáticas o foco em questões ligadas à representatividade, visibilidade e diversidade, em geral não contempladas por estas práticas.

Minha pesquisa de levar princípios do MA ao trabalho de facilitação de processos de improvisação com movimento é apenas uma das várias possibilidades de aplicação do MA no campo das artes. Pesquisas como a minha vêm sendo desenvolvidas por outras/os praticantes: artistas, professoras/es, educadoras/es somáticas/os, terapeutas e profissionais liberais. A comunidade brasileira de praticantes aos poucos vai crescendo e oferecendo suas contribuições ao desenvolvimento do MA[57].

REFERÊNCIAS

ADLER, Janet. **Offering from the conscious body: the Discipline of Authentic Movement.** Rochester: Inner Traditions, 2002.

_____. Who is the witness? A description of Authentic Movment. In: PALLARO, Patrizia (Org.) **Authentic Movement: essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow**. Londres: Jessica Kingsley, 1999, pp. 141-159.

BENJAMIN, Walter. O brinquedo e o jogo. Trad. Maria Amélia Cruz. In: **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'água, 1992.

DOLTO, Françoise. **Tout est langage**. Paris: Gallimard, 1994.

[57] Contribuições recentes incluem a dissertação "Entretecendo bordas em um fazer dançante: contribuições do Movimento Autêntico para a dança contemporânea", defendida em 2017 por Suzana Bayona no Instituto de Artes da UNICAMP; e a tese "O corpo do psicoterapeuta na prática clínica: uma pesquisa em psicologia analítica com contribuições do Movimento Autêntico", defendida em 2019 por Mara Castro na PUC-SP.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e terra, 1999.

HAZE, Neala; STROMSTED, Tina. An interview with Janet Adler. In. PALLARO, Patrizia (Org.) **Authentic Movement: essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow**. Londres: Jessica Kingsley, 1999, pp. 107-120.

JORGE, Soraia. Movimento Autêntico: um ritual contemporâneo? In: BATALHA, Ana Paula; MACARA, Ana; MORTARI, Katia (Org.) **Entre o Ser e o Estar: técnicas somáticas e práticas performativas**. Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana, 2018.

KEOWN, Damien. **Buddhism: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

McNIFF, Shaun. **Trust the process: an artist's guide to letting go**. Boston: Shambhala, 1998.

OLSEN, Andrea. Being seen, being moved: Authentic Movement and performance. In: **The place of dance: a somatic guide to dancing and dance making**. Middletown: Wesleyan University Press, 2014.

STEINMAN, Louise. **The knowing body: the artist as storyteller in contemporary performance**. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.

WEIR, John. The personal growth laboratory. In: BENNE, Kenneth D. et al (Org.) **The laboratory method of changing and learning: theory and application**. Palo Alto: Science and Behavior Books, 1975.

WHITEHOUSE, Mary Starks. C. G. Jung and dance therapy: two major principles. PALLARO, Patrizia (Org.) **Authentic Movement: essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow**. Londres: Jessica Kingsley, 1999, pp. 73-101.

ZAPORAH, Ruth. **Action theater: the improvisation of presence.** Berkeley: North Atlantic Books, 1995.

EM FÚRIA NA MARÉ:
UM MERGULHO NAS LEITURAS QUE ATIVARAM A CRIAÇÃO DA OBRA DE LIA RODRIGUES

Adriana Pavlova (PUC-Rio)

Esta pesquisa dá continuidade aos meus estudos sobre a experiência da Lia Rodrigues Companhia de Danças[58] no Complexo de Favelas da Maré[59,] Zona Norte do Rio de Janeiro, iniciada no mestrado, no Programa do Pós-Graduação em Artes da Cena (UFRJ), entre 2014 e 2015. Naquele momento, debrucei-me sobre os aspectos artísticos e políticos da dança criada pela coreógrafa a partir do seu estabelecimento na favela. Analisei quatro criações, **Encarnado** (2005), **Pororoca** (2009), ***Piracema*** (2011) e **Pindorama** (2013), mostrando ainda a parceria com a Oscip Redes de Desenvolvimento da Maré[60,] a inauguração do Centro de Artes da Maré (2009) e da Escola Livre de Dança da Maré (2011).

No doutorado, decidi focar na obra mais recente da coreógrafa, **Fúria**, concebida no Centro de Artes da Maré, sede da companhia, na comunidade de Nova Holanda, entre maio e novembro de 2018. O trabalho estreou em Paris, França[61], em 30 de novembro de 2018, e até março de 2020, quando suas temporadas foram suspensas por conta da pandemia de Covid-19, teve mais de 200 apresentações em sete países. No recorte da pesquisa apresentado aqui, tenho como objetivo mostrar as leituras – literatura e filosofia – que estão por trás da criação de **Fúria**, que, segundo minha interpretação, é a obra que contém todas as obras de Lia Rodrigues.

---

[58] A coreógrafa paulistana Lia Rodrigues fundou sua companhia de dança contemporânea em 1990, no Rio de Janeiro, cidade para a qual se mudou na década de 1980. Em 2004, a companhia transferiu suas atividades para o Complexo de Favelas da Maré.

[59] "A Maré é um conjunto de 16 favelas onde habitam cerca de 140 mil pessoas, distribuídas ao longo do trecho que vai do Caju até Ramos, pela Avenida Brasil, via de circulação que une o Centro e as áreas periféricas da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro." (SILVA, 2012, p.61).

[60] (http://redesdamare.org.br).

[61] Há muitos anos, a subsistência da companhia está ligada a parcerias com produtores europeus e turnês internacionais. Não há apoio de governo, uso de leis de incentivo ou patrocínio de empresas brasileiras.

Por ocasião da temporada em São Paulo, em outubro de 2019, a própria coreógrafa declarou que **Fúria** é “um trabalho ecológico, autoantropofágico, porque une todas as outras criações nele”, coincidindo com a minha leitura. **Fúria** é o nono trabalho concebido desde que chegou à Maré, em 2004, para o que chamo de experiência coreopolítica, seguindo o conceito cunhado pelo pesquisador André Lepecki (2012), uma política do chão, em que há um entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar. Desde o início de sua trajetória, Lia Rodrigues busca alargar suas possibilidades de agir no mundo, para além da criação coreográfica propriamente dita, interrogando-se sobre o chão em que quer dançar. Essa inquietação marca sua obra.

Vejo **Fúria** como uma obra necessária no mundo em que vivemos, no país em que vivemos, no estado e na cidade em que vivemos. Os ventos da direita sopram por todos os lados, a intolerância, o preconceito, a misoginia, a homofobia, a censura, o menosprezo pela arte, cultura, educação e diferenças continuam nos dando rasteiras diariamente. **Fúria** é uma ação, uma resistência. **Fúria** é um chamamento aos corpos. Uma dança-manifesto concebida ainda sob o impacto do assassinato da vereadora Marielle Franco com seu motorista Anderson Gomes – ela nascida e criada na Maré – em 14 de março de 2018, e pouco antes da eleição de um presidente de extrema direita no Brasil. Numa atitude abertamente política, desde a estreia, sempre no fim das apresentações, os bailarinos agradecem levantando cartazes com frases de engajamento. À medida que os meses foram passando e a situação política no Brasil ficou ainda mais difícil, o número de cartazes foi aumentando. Nas apresentações de outubro de 2019, em São Paulo e em Fortaleza, havia “Censura nunca mais”, “Quem matou Marielle?”, “SOS Amazônia”, “Favela Vive”, “LGBTQI+ vive”, “Jovem Negro Vivo, “O Estado brasileiro é assassino”. **Fúria**, segundo a própria criadora, parte de alguns questionamentos:

> Como espiar o tempo em um mundo dominado por uma infinidade de imagens contrastantes - medonhas e belas, sombrias e luminosas - atravessadas por uma infinidade de perguntas não respondidas e perpassadas por contradições e paradoxos? Como espiar o tempo

> em um mundo de fúria? Como dar visibilidade e voz ao que está invisível e silenciado?[62]

Fúria foi gerada por Lia Rodrigues ao lado de sua assistente Amália Lima (na companhia desde 2000), com dramaturgia da professora Silvia Soter (colaboradora desde 2002 e uma das responsáveis pela chegada da companhia à Maré), e cocriação dos nove bailarinos que estão em cena: Leonardo Nunes, Felipe Vian, Clara Cavalcante, Carolina Repetto, Valentina Fittipaldi, Andrey Silva, Karoll Silva, Larissa Lima e Ricardo Xavier. Desses, cinco são crias da Maré. Cinco corpos negros favelados. Dos cinco, quatro passaram pela formação continuada da Escola Livre de Dança da Maré, projeto idealizado pela coreógrafa ao lado de Silvia Soter com a Redes. O quinto e último bailarino *mareense* é Leonardo Nunes, o Leozinho, história viva da companhia no complexo de favelas. Leozinho chegou no grupo em 2004, justamente nos primeiros ensaios na Maré. Começou como estagiário, tornou-se intérprete-criador, participando de todos os trabalhos desde então. Em **Fúria** coube a ele a cena final, o epílogo, no qual, durante dez minutos, encarna diferentes possibilidades de fúria do corpo negro colonizado ontem e hoje.

Fúria seguiu o caminho natural de outras criações de Lia. O longo trabalho na sala de ensaios é baseado em muita experimentação de corpos em contato com diversos materiais - que desta vez foram plásticos, tintas, tecidos, roupas velhas, restos de figurinos - e reencenações de imagens recolhidas pela equipe durante o processo de criação. Lia costuma carregar para o Centro de Artes da Maré as leituras que a movem naquele momento de invenção, mas também muitas outras acumuladas ao longo dos anos. Ela é uma leitora ávida, que usa a literatura e demais leituras como modo de ativação criativa. “Eu parto sempre da literatura para o meu trabalho. Preciso ler muito para estar num estado de criação, num estado de poesia”, disse a

[62] Trecho do material de divulgação da temporada em São Paulo, em outubro de 2019. http://www.canalaberto.com.br/index.php?r=clientes/lia-rodrigues-companhia-de-dancas-estreia-furia-no-sesc-consolacao. Acesso em 22/out/2019.

coreógrafa num depoimento para jornal em outubro de 2019[63]. Não há formato fechado para isto. Ela pode ler trechos no ensaio ou compartilhar textos, ideias, sensações, imagens, com os bailarinos, que, por sua vez, transformam esses estímulos em movimento, em células coreográficas. Num programa de televisão sobre livros, em 2012, a coreógrafa deu pistas sobre esse encontro de escritas e dança:

> Para fazer um trabalho de dança, eu necessito ler, necessito ter um embasamento de algumas inspirações de alguns jeitos de falar sobre as coisas. Eu sempre trabalho com os meus bailarinos, eu falo que dançar, se movimentar, deveria ser como você escreve. Eu sempre faço essa comparação: como é que você coloca um ponto, uma vírgula, como é que você produz uma rima em dança?[64]

Pairando sobre **Fúria** há mais de 30 livros, como indica uma lista preparada por Lia a meu pedido. O ponto em comum me parece ser a vontade de refletir sobre as formas de poder, dominações, desigualdade, racismo, machismo, e as possíveis maneiras de reagir a estas violências, poéticas ou não. Esses temas também impulsionaram a busca pelas imagens que foram reencenadas na sala de ensaio (e que depois foram coladas na parede do Centro de Artes da Maré, ao lado do tablado onde a companhia ensaia e se apresenta).

No grupo dos livros que formaram o chão para a criação de **Fúria**, está toda uma constelação de autores que vêm pensando, escrevendo, e debatendo há décadas racismo, racialidade, negritude, africanidade, branquitude e feminismo na sociedade Ocidental. Uma produção histórica sobre o tema, que inclui brasileiros e estrangeiros como Frantz Fanon, Gayatri Spivak, Djamila Ribeiro, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, bell hooks, Aimé Césaire, Achille Mbembe, James Baldwin, Harriet Ann Jacobs. E também uma literatura feita por e sobre corpos negros, de autores como Conceição

[63] RODRIGUES, Lia. Conceição Evaristo foi o farol que me deixou mais sensível. Depoimento. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 20/out/ 2019. Ilustríssima.
[64] Depoimento ao programa *Livros que amei*, episódio 8, Canal Futura, 22/maio/2012.

Evaristo, Toni Morrison, Chimamanda Nzozi Adichie, Carolina Maria de Jesus, Ana Maria Gonçalves.

A lista indica ainda uma busca atenta da coreógrafa por diferentes formas de conhecimento, narrativas não-dominantes, que, não por um acaso, estão entre as questões defendidas pelos intelectuais dedicados ao pensamento negro e decolonial. Como mostra Djamila Ribeiro (2017), apoiada em outras pensadoras feministas como Lélia Gonzalez e Linda Alcoff, quem possui o privilégio social possui privilégio epistêmico, já que o modelo valorizado e universal de ciência é branco. O pensamento moderno ocidental legitimou como dominante o conhecimento eurocêntrico, que é branco e patriarcal. Daí a necessidade urgente, penso eu, de buscar e dar visibilidade a outros saberes. A própria Djamila oferece sugestões, a partir do contexto brasileiro:

> O saber das mulheres de terreiro, das Ialorixás e Babalorixás, das mulheres do movimento de luta por creches, lideranças comunitárias, irmandades negras, movimentos sociais, outra cosmogonia a partir de referências provenientes de religiões de matriz africanas, outras geografias de razão e saberes. (RIBEIRO, 2007, p.27-28).

A mim me parece que Lia Rodrigues vinha se interessando abertamente por “outras geografias de razão e saberes” desde a criação anterior à **Fúria**, *Para que o céu não caia*, de 2016, que teve com assumida inspiração o livro *A queda do céu – Palavras de um xamã yanomami*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, que a coreógrafa leu na versão original, em francês, antes mesmo da edição em português, lançada em 2015. Na época da criação de *Para que o céu não caia*, entre 2014 e 2016, Lia leu ainda *Há mundo por vir? – Ensaio sobre os medos e os afins*, da filósofa Deborah Danowski e do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, que usam como uma das referências de seu estudo justamente o livro da dupla Kopenawa-Bruce Albert.

Durante os ensaios, os dançarinos viram o filme experimental *Xapiri*, sobre xamãs indígenas, que tem Bruce Albert como um dos seus cinco diretores. A coreógrafa explicou para mim seu método:

> Eu tenho uma relação muito livre com a leitura, sem técnica, vou me interessando por um tema, um livro puxa o outro. É minha forma de me inspirar, de me alimentar, não é nada objetivo, é uma leitura livre, por pedaços, tem filmes também. A literatura me alimenta de forma direta e indireta, surgem imagens, pensamentos novos, revejo minha forma de ver o mundo." [65]

Seguindo esse raciocínio, os trabalhos da companhia nunca são *sobre* um tema, mas *partem* de ideias-pensamentos-teorias-estudos. Os materiais servem para clarear reflexões da própria coreógrafa sobre o mundo que a cerca, abrindo novos diálogos artísticos a cada criação. *Para que o céu não caia* carrega em sua dança a cosmogonia indígena, trazida pela *Queda do céu*. Porta-voz yanomami[66], liderança deste povo e xamã respeitado, Kopenawa contou com a mediação de seu amigo e antropólogo francês Bruce Albert para compor o livro. O texto final escrito por Albert partiu de manuscritos de falas, narrativas e conversas suas com Kopenawa, realizadas entre 1989 até início dos anos 2000. O livro nasce da vontade de Kopenawa divulgar suas palavras para o mundo.

Aprendemos com ele que são os xamãs, com sua sabedoria, os seres capazes de segurar a abóboda terrestre. Diz Kopenawa, inclusive, que "enquanto houver xamãs vivos para segurá-lo (o céu), isso não vai acontecer. Ele só vai balançar e estalar muito, mas não quebrar (Kopenawa e Albert, 2015, p.194). *A queda do céu ensina* que para os povos indígenas – e demais seres da floresta – o céu já caiu sobre os antigos, há muito tempo, e, por isso, temem que a história volte a acontecer. É essa mitologia dos "povos menores" que Déborah Danowski e Viveiros de Castro aprofundam em *Há mundo por vir? – Ensaios sobre medos e os fins*. Os autores fazem um inventário do estado de alarme em que vivemos hoje, da sensação de fim dos tempos que toma a todos, diferentes culturas humanas, um fantasma desde sempre, mas que a partir dos anos 1990, com o consenso científico sobre as

[65] Entrevista realizada pela autora pelo telefone em 18/nov/2016.
[66] No Brasil, o território yanomami, homologado em 1992 com o nome de Terra Indígena yanomami, estende-se por 96.650 quilômetros quadrados no extremo norte da Amazônia, ao longo da fronteira com a Venezuela. Conta com uma população de aproximadamente 21.600 pessoas, repartidas em pouco menos de 260 grupos locais (KOPENAWA e ALBERT, 2015, p.44).

transformações do regime termodinâmico do planeta, ganha contornos reais. Estaríamos vivendo numa época chamada por estudiosos de Antropoceno:

> [...] é uma época, no sentido geológico do termo, mas ele aponta o fim da "epocalidade" enquanto tal, no que concerne à espécie. Embora tenha começado conosco, muito provavelmente terminará sem nós: o Antropoceno só deverá dar lugar a uma outra época geológica muito depois de termos desaparecido da face da Terra. Nosso presente é o Antropoceno; este é o nosso tempo. Mas este tempo presente vai se revelando um presente sem porvir, um presente passivo, portador de um karma geofísico que está *inteiramente* fora do nosso alcance anular – o que torna tanto mais urgente e imperativa a tarefa de sua mitigação (DANOWSKI e VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.16).

O resultado em cena faz de *Para que o céu não caia*, segundo a minha leitura, um ritual, uma catarse, um grito e um urro contra medos, tremores e fantasmas. Mas também um chamado de resistência e de sobrevivência num mundo onde está cada vez mais difícil viver. Um apelo a formas de resistir, lançando mão ou não de máscaras, segurando o céu diariamente, sem trégua, para que o mundo não desabe em nossas cabeças. Uma ideia de resistência e de força no corpo que também está à mostra em **Fúria**.

Penso que a escolha das leituras que moveram **Fúria** surgiram de desdobramentos de reflexões de Lia sobre o corpo na favela. Pensar os corpos na favela – no Rio de Janeiro ou no Brasil – onde a maioria dos corpos é negra, é tentar entender todo o processo histórico que transformou a sociedade brasileira numa sociedade racista escondida atrás do mito da democracia racial, na qual os corpos negros valem muito menos do que os corpos brancos. E que a mulher negra ainda vale muito menos que o homem negro. A coreógrafa vem dando pistas de sua aproximação da produção de saberes de origem africana, reconhecendo, ao mesmo tempo, os privilégios de sua branquitude[67].

> Faz alguns anos que senti uma falha na minha formação: conhecia muito pouco de literatura africana e afro-brasileira. Então me dediquei a estudar, para mim mesma, para me desenvolver melhor como ser humano, como brasileira e como artista. [...] Meu trabalho é olhar para

[67] "A branquitude como sistema de valores racializados – ou a branquidade, como alguns preferem para afastar do termo "negritude" - é também da ordem do solipsismo, da autoafirmação narcísica, é a negação da humanidade dos negros. A valorização de ser branco se realiza na desvalorização o ser negro" (SOVIK, 2019).

> o mundo como ele é, nesse Brasil tão terrivelmente racista e desigual, do qual eu sou parte da elite — como uma mulher branca de classe média, estou num lugar de muito privilégio. Nós temos que estar mais do que atentos, acordados para a desigualdade e o racismo no Brasil. Quando passam helicópteros atirando na favela, de que cor são as crianças que morrem? E de que cor é a mulher que chora a morte delas?68.

Acredito também que acontecimentos e experiências cotidianas vividas pela coreógrafa e bailarinos da companhia entre a estreia de *Para que o céu não caia* (2016) e o processo de criação de **Fúria** foram empurrando Lia e sua equipe para os temas que explodem nos corpos dos bailarinos em cena. Uma das inspirações assumidas pela coreógrafa é o desdobramento, no Centro de Artes da Maré, da exposição **Ocupação Conceição Evaristo**, realizada ali no segundo semestre de 2017, depois de sua estreia no Itaú Cultural, em São Paulo, naquele mesmo ano. A exposição sobre a trajetória da escritora mineira radicada no Rio, maior símbolo contemporâneo da literatura de inspiração negra no Brasil, fez parte do dia a dia da coreógrafa e dos seus bailarinos, reverberando fortemente na criação de **Fúria** meses depois, como contou Lia Rodrigues.

> Li quase todos os livros que pude encontrar da Conceição, de poesia a contos. Sua escrita é de um refinamento, de uma sobriedade. Ela fez uma exposição no Centro de Artes da Maré (RJ), que criei há dez anos junto com a Eliana Sousa Silva, da Redes da Maré. Dali floresceu uma escola de dança e o centro de artes, que é a nossa casa, onde criamos nossos trabalhos. A obra da Conceição ficou um tempo exposta lá. Como eu vou àquele lugar todos os dias, entrei na exposição todos os dias. Mais do que isso, os alunos da escola de dança fizeram uma performance em torno da mostra em exibição. Montaram um grande mural com trechos, fragmentos e imagens, e improvisaram bastante em cima do trabalho dela. Tem um texto em que Conceição fala sobre fazer moldes com o barro, por exemplo. Uma das bailarinas escolheu esse trecho e criou uma performance com as mãos.[69]

"A gente combinamos de não morrer", frase que dá título a um dos contos do livro *Olhos d'água*, funcionou como um emblema nas muitas conversas que embalaram a preparação de **Fúria**, me contaram dois intérpretes-criadores. O livro de contos lançado em 2014 oferece uma

---

[68] RODRIGUES, Lia. Conceição Evaristo foi o farol que me deixou mais sensível. Depoimento. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 20/out/ 2019. Ilustríssima.
[69] Ibid, 2019.

variedade de personagens que habitam um mundo árido de pobreza, violência, solidão e injustiça. Evaristo revela com destreza questões existenciais e sociais nada fáceis de encarar. Uma literatura das margens, de corpos relegados às periferias, às favelas, aos morros, ao submundo. Sobressaem nessas escritas os corpos de mulheres negras que lutam para sobreviver, mães de família, mães de muitos filhos, avós, mendigas, meninas, empregadas domésticas, mulheres invisíveis. Mulheres que poderiam estar na Maré. O "*Outro* do *Outro*", como diz Grada Kilomba, citada por Djamila Ribeiro, numa referência os estudos de Simone de Beauvoir[70]. Kilomba afirma que as mulheres negras têm uma carência dupla por serem "a antítese de branquitude e masculinidade" (RIBEIRO, 2017, p.39).

É desse lugar que Conceição Evaristo elabora, fala e escreve. Lugar de quem nasceu numa favela de Belo Horizonte e para estudar teve que trabalhar como empregada doméstica. "Minha literatura traz a marca de uma mulher negra, a subjetividade de uma mulher negra na sociedade brasileira", disse a escritora num evento[71] em outubro de 2019, celebrando o lançamento de traduções de seus livros em francês. Uma literatura-vingança, como ela também definiu na mesma ocasião. "Sou vingativa através da literatura. É o lugar que achei para me colocar no mundo, um lugar que o mundo não esperava". Uma literatura-rebelião, feita em homenagem às ancestrais escravas. "Minha autoria não é ditada por ninguém, não é para adormecer a casa grande", disse ela referindo-se à prática, na época colonial, de as escravas serem obrigadas a contar histórias para as crianças brancas dormirem.

Encontro paralelos entre a literatura de Conceição Evaristo e a dança criada por Lia Rodrigues, no que a escritora chama de literatura de convocação, que, segundo ela, é a experiência de criação capaz de convocar as pessoas em suas humanidades. Na minha tradução, é a arte capaz de

[70] "A intelectual francesa mostra, em seu percurso filosófico sobre a categoria de gênero que a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar do homem [...] A mulher foi constituída como o *Outro*, pois é vista como objeto. [...] De forma simples, seria pensar na mulher como algo que possui uma função" (RIBEIRO, 2017, p.36-37).

[71] O evento **A poética de Conceição Evaristo** foi realizado no dia 29/10/2019, na BiblioMaison do Consulado da França, no Rio de Janeiro.

mover, de fazer com que a experiência da fruição traga novas perspectivas de mundo, novos mundos, mexa com corpos, amplie horizontes, abra novas poéticas. Diz assim a parte final do já citado conto “A gente combinamos de não morrer”:

> Deve haver uma maneira de não morrer tão cedo e de viver uma vida menos cruel. Vivo implicando com as novelas da minha mãe. Entretanto, sei que ela separa e separa com violência os dois mundos. Ela sabe que a verdade da telinha é a da ficção. Minha mãe sempre costurou a vida com fios de ferro. Tenho fome, outra fome. Meu leite jorra para o alimento de meu filho e de filhos alheios. Quero contagiar de esperanças outras bocas. Lindinha e Biunda tiveram filhos também, meninas. Biunda tem o leite escasso, Lindinha trabalha o dia inteiro. Elas trazem as menininhas para eu alimentar. Entre Dorvi e os companheiros dele havia o pacto de não morrer. Eu sei que não morrer, nem sempre, é viver. Deve haver outros caminhos, saídas mais amenas. Meu filho dorme. Lá fora a sonata seca continua explodindo balas. Neste momento, corpos caídos no chão devem estar esvaindo em sangue. Eu aqui escrevo e relembro um verso que li um dia: “Escrever é uma maneira de sangrar”. Acrescento: e de muito sangrar, muito e muito... (EVARISTO, 2019, p.108-109).

Algumas frases dos escritos de Conceição Evaristo também estão numa outra parte importante do processo de criação de **Fúria**: a construção coletiva de uma coleção de imagens, recolhidas na internet durante os meses de preparação, que hoje, como já foi dito, habitam as paredes do Centro de Artes da Maré. Imagens do mundo e do Brasil, imagens do presente e do passado, de relações de poder, imagens de alegria, de dor, de violência, de beleza. Corpos, em sua maioria, negros. A proposta foi articular as imagens, colocando-as em relação umas com as outras, criando quadros vivos, situações coreográficas e cenas.

Finalmente, termino esse recorte literário de **Fúria** com um trecho de meus escritos de campo, de um caderno de anotações que tem me acompanhado desde o início do doutorado, cujo objetivo é tecer uma escrita mais ligada à experiência, carregada de sensações. Neste caso, escolhi justamente o texto escrito a partir de impressões do encontro com a montagem completa de **Fúria**, em Reims, cidade francesa, em fevereiro de 2020.

Encontro em Reims – primeiras impressões de quase 72 horas com a companhia de Lia Rodrigues

Quando escolhi janeiro e fevereiro de 2020 para a temporada de pesquisas na França[72], não pensei em momento algum que a Lia e seus bailarinos poderiam estar pela Europa na mesma época. Três semanas na França exatamente no mesmo período do que eu e, como um presente das forças silenciosas acadêmicas, fazendo **Fúria**. Escolhi *Reims*, a menos de uma hora de TGV de Paris, para vê-los. Duas apresentações. Duas chances de ver, sentir e refletir sobre **Fúria** finalmente completa, numa sala de espetáculos. Reims é a capital do champanhe, uma cidade charmosa, com uma cena de teatro ativa. Trata-se de um festival com outro trabalho brasileiro, *Júlia*, peça de Christiane Jatahy, outro nome consolidado na França hoje, como Lia Rodrigues.

Nesta altura, segundo as contas de Lia, **Fúria** já está próxima das 200 apresentações em 14 meses de vida. Imagino que vá encontrar uma *Fúria* madura. Estou mesmo hotel do que a companhia, para ter mais chances de me encontrar com eles, conversar antes e depois, observar tudo. Na sexta, primeira apresentação, encontro-me com Lia no hall do hotel e seguimos juntas, andando, encapotadas, para o Manège, teatro bem grande, com infraestrutura que parece muito boa. Vemos os bailarinos no aquecimento, que nada mais é do que cada um cumprindo seu ritual de esquentar o corpo, fazendo seus próprios exercícios. Nessa turnê, são Lia, bailarinos e técnicos. Ali, no aquecimento, descubro que Cacá se machucou duas cidades antes e que até Lia teve que entrar em cena numa das noites, porque Ricky também não se sentiu bem. Ou seja, na minha tão esperada primeira vez de **Fúria** completa ainda vai faltar um dos nove intérpretes originais. Todos dizem que não muda muito, que já resolveram e arrumaram. Assim espero.

[72] Ganhei uma bolsa de Capacitação do programa Capes-Print para passar um mês pesquisando o trabalho de Lia Rodrigues na Université Paris VIII – Vincennes-Saint-Denis. Na mesma temporada, também fui pesquisadora residente no Le Centquatre (https://www.104.fr/), centro cultural em Paris, no qual a companhia de Lia Rodrigues é residente.

Às 21h o teatro não está lotado, mas bem cheio. Um público adulto jovem. A primeira surpresa é descobrir a luz ou a falta de luz no começo, quando todos ainda estão no chão, se mexendo lentamente, sem qualquer iluminação e no silêncio total. Neste primeiro dia, vou descobrindo as cores dos corpos, a costura com as luzes. Neste dia, penso muito em **Macunaíma**[73], em Mário de Andrade, em **May B**[74] com a Maré. Reflito, busco conexões, mas ainda não me sinto totalmente imersa na obra.

No dia seguinte, às 9h, eu e Lia marcamos um café. Um café-conversa. Quero levantar mais uma vez a relação dela com leituras. Lia está tranquila. Assim, com tempo, e num contexto mais amistoso, sem estreia, sem presa, a conversa flui deliciosamente. As palavras de Silvia Soter na qualificação servem como guia: "não há como resgatar o passado". Vou tateando, descobrindo as leituras mais recentes dela: que há alguns meses, mergulhou de cabeça numa reflexão sobre alimentação mais ecológica. É a sua fixação. Aos poucos voltamos às leituras como fonte natural de reflexão em sua vida e, por extensão, nos trabalhos. Os bailarinos vão aparecendo para o café, sentam-se próximos, falam da apresentação do dia anterior, comentam sobretudo o que deu errado, o clima, que, segundo eles, foi tenso - algo que não percebi claramente mas que agora faz sentido. Percebo que há uma certa divisão entre os bailarinos que são da Maré e os que não são. Será uma

[73] **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter** é um dos livros de cabeceira de Lia Rodrigues, obra que ela também releu para **Fúria**. Lia já me explicou que há livros que a acompanham de obra em obra e **Macunaíma** é um deles. Seu autor, Mário de Andrade, marcou fortemente a criação da coreógrafa no início de sua companhia, nos anos 1990, quando, inspirada nas pesquisas do escritor modernista, criou as peças **Folia I** (1996) e **Folia II** (1998) e ainda concebeu, junto com a jornalista Anabela Paiva, a exposição **Caixa de Folia** (1998), realizada no Museu da República, no Rio de Janeiro, homenageando os 60 anos da Missão Folclórica de Mário de Andrade.

[74] **May B** é tida como a obra-prima da coreógrafa Maguy Marin, artista referencial na dança francesa. Lia Rodrigues participou de sua criação, em 1981, quando fazia parte da companhia da artista francesa, e a partir daí tornou-se muito próxima de Maguy, com quem manteve uma relação de amizade e de constante trocas de leituras. Em 2018, a artista francesa presentou o grupo de jovens da formação continuada em dança da Escola Livre de Dança da Maré com os direitos de **May B**, cuja nova versão - ensaiada na Maré e na sede da companhia de Maguy em Lyon, na França – foi batizada de **De Ste Foy-lès-Lyon à Rio de Janeiro, May B à la Maré, une fraternité**. Houve uma turnê por seis cidades na França, incluindo Paris. Dos dez jovens que participaram da montagem, quatro fazem parte do elenco de **Fúria**.

fantasia da minha cabeça? Digo, uma divisão ali no café, de amizades e aproximações. Felipe chega e fica solitário.

Lia de fato me ouve e eu de fato tento não direcionar, apenas apontar e deixá-la à vontade para falar. Volta e meia a conversa sai do trabalho, entra na vida pessoal. No dia anterior, uma das convidadas vindas de fora, uma holandesa, disse uma frase que me deixou pensativa: “deve ser muito interessante fazer uma tese sobre um objeto de estudo que se observa há 25 anos”. Eu também sou um arquivo do trabalho da Lia, concordo. Eu, o meu corpo e a minha história com a dança.

Interrompemos a conversa cerca de uma hora e meia depois porque Lia tem uma reunião com um curador. Combinamos um almoço no restaurante vegano ali perto.

E assim, às 13h, nos encontramos de novo. Neste intervalo, penso em aproveitar a chance para falar mais sobre o encontro com Maguy Marin, a partir das próprias palavras de Maguy[75] sobre ela, ditas pela francesa para mim cerca dez dias antes. Ligo o gravador e vou penetrando numa intimidade bem íntima de Lia. O restaurante vegano, o clima de proximidade, nossas memórias, tudo ajuda e aproxima. Falo da generosidade de Maguy de me receber para falar de outra artista, conto que ela, Maguy, a chamou de “pássaro raro”, a conversa, de novo, flui.

À noite, revejo **Fúria** com outros olhos, com outro corpo. Estou diferente. A companhia está diferente. Percebo uma **Fúria**, enfim, bem menos furiosa. Outras acepções de uma mesma palavra. Lembro do humor engajado de **Aquilo de que somos feitos[76]**, lembro dos personagens que parecem

[75] No final de janeiro de 2020, Maguy Marin aceitou me receber em Lyon para uma longa entrevista sobre Lia Rodrigues. Durante uma hora, ela relembrou todas as ligações com Lia e também teceu comentários sobre a obra da brasileira. Esta entrevista faz parte das minhas pesquisas e também será publicada num livro na França sobre os 30 anos da companhia de Lia Rodrigues, organizado pelas professoras Silvia Soter e Isabelle Launay, com lançamento previsto para 2021.

[76] **Aquilo de que somos feitos** é a obra de 2000 de Lia Rodrigues, marco na história da companhia por apresentar uma nova relação dos artistas com a plateia, que passa a ficar próxima aos intérpretes, além de mostrar novas pesquisas com os corpos, agora nus, e

saídos de histórias em quadrinhos de **Encarnado**[77]. Embarco no treme-treme que me faz lembrar de **Pororoca**[78] e que está mais tremido do que nunca. Dança da catarse, com música poderosa que roda, roda, roda[79]. Dança que ri dela para fazer pensar e engajar. É uma mudança fina que faz toda a diferença. Em mim e na cena. Tenho vontade de voltar para o hotel para escrever. Estou com a dança à flor da pele. Cenas-emblemas para puxar os fios dos arquivos de Lia. Será esse o caminho? Pego **O Tupi e o alaúde**[80] para ler. Escrevo no caderno bricolagem/*bricoleur*. Na página final, encontro uma chave: **Macunaíma** não é o lugar de certeza, é o lugar de debate, de ideias. **Fúria** não é o lugar de certezas, é o lugar de sensações. Fúria + frenesi, intensidade, exuberância, veemência, ímpeto, tesão, elã. Tesão, elã. Tesão, elã.

De manhã, no café, Valentina confirma que realmente foi leve. Que quando a companhia está tranquila, dá tempo de se divertir. Nos ensaios que vi antes, no Centro de Artes da Maré, principalmente às vésperas da estreia, havia uma tensão que ainda não dava espaço para esse lado mais relaxado. Nesses cafés da manhã em dois dias aprendi e vi um monte de coisas.

No trem, de volta para Paris, me sinto mais leve. Alguma coisa aconteceu.

---

também trazer para cena um engajamento político, até então nunca visto nos trabalhos da coreógrafa.

[77] **Encarnado**, de 2005, é a primeira peça feita pela coreógrafa com sua companhia após a chegada à Maré, que, entre suas inspirações principais, está o ensaio **Diante da dor dos outros**, de Susan Sontag.

[78] **Pororoca**, obra de 2009, tem como ponto de partida a ideia de viver junto. A peça com 11 intérpretes é marcada por um intenso contato físico de todos, durante todo o tempo de performance.

[79] **Fúria** tem duração de cerca de uma hora e dez minutos. Nos primeiros minutos, não há qualquer som, fora o da movimentação dos intérpretes. Depois de quatro, cinco minutos, inicia-se bem baixo a música das **Danses des Kanaks**, da Nova Caledônia. Kanaks ou canacos, em português, é o povo originário da Nova Caledônia, território francês no Oceano Pacífico. Trata-se de um trecho muito curto e intenso da música dos canacos, que a partir daí segue em looping, e cada vez mais alta, até pouco antes da cena final de **Fúria**.

[80] O livro **O Tupi e o alaúde**, de Gilda de Mello e Souza, uma análise crítica de **Macunaíma**, é outra obra referencial para a coreógrafa Lia Rodrigues, que me disse ter voltado a ele para a criação de **Fúria**.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mario. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

CASTRO, Eduardo Viveiros de e DANOWSKI, Déborah. **Há mundo por vir? – Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2015.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água.** Rio de Janeiro: Palas Editora, 2014.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. **A queda do céu – Palavras de um xamã yanomami.** São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

LEPECKI, André**. Coreopolítica e coreopolícia** in: ILHA Revista de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, v. 13, n. 1. Florianópolis: UFSC PPGAS, 2012.

PAVLOVA, Adriana. **Jovens da Escola de Dança da Maré fazem turnê por seis cidades francesas.** O Globo, Rio de Janeiro, 18 de abril de 2018. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/jovens-de-escola-de-danca-da-mare-fazem-turne-por-seis-cidades-francesas-22602576. Acesso em 7/nov/2019.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RODRIGUES, Lia. **Conceição Evaristo foi o farol que me deixou mais sensível**. Depoimento. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 20 de outubro de 2019. Ilustríssima. Acesso em 20/out/2019.

SILVA, Eliana Sousa. **Testemunhos da Maré**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2012.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma.** São Paulo: Editora 34, 2003.

SOVIK, Liv. **Conferência Ser/estar emergentes e/na educação.** Ulbra, Canoas, junho 2019. Disponível em: https://www.geledes.org.br/branquidade-e-racializacao-qual-e-o-lugar-da-educacao/ Acesso em 7/nov/2019.

Filmografia

Livros que amei, episódio 8, Canal Futura, 22/maio/2012. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=JTAJArWfd0E. Acesso em 20/out/2016.

PERFORMANCE SITUADA, BRANQUITUDE E QUESTÕES DECOLONIAIS NO RIO DE JANEIRO

Silvia Chalub (UFRJ)

Este artigo aborda os temas principais da pesquisa de mestrado que desenvolvo no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sigo a estratégia metodológica da pesquisa performativa, nos termos apresentados por Brad Haseman (2015). Segundo ele, a pesquisa performativa é aquela “guiada-pela-prática” e, em geral, seus pesquisadores “não iniciam o projeto de pesquisa com a consciência de um problema”, mas “por um entusiasmo pela prática”, e “constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue” (HASEMAN, 2015, p. 44). De fato, minha investigação partiu de um experimento que criei e realizei nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, em diálogo com os inúmeros buracos abertos em suas calçadas de pedras portuguesas. O propósito de intervir na coreografia urbana através de marcas instaladas no chão originou uma série de ações – posteriormente intitulada *De que é feito o chão* – que configuraram o motor de experimentação e de transformação da minha pesquisa de mestrado.

Em consonância com o entendimento de Eleonora Fabião sobre performance, afirmo que sua qualidade relacional é o elemento fundante de minha prática. A performance age na potência que o corpo tem de afetar e de ser afetado, já que é “uma prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto direto com o mundo; e ainda, uma prática de criação de mundo que só pode nascer do confronto direto com o corpo” (FABIÃO, 2013, p. 10). Neste artigo, busco enfatizar a relevância do encontro/confronto com o outro engendrada pela prática reiterada do meu experimento. As questões levantadas em campo, no ato da performance, e nos debates em âmbito acadêmico, têm alimentado e conduzido tanto o exercício prático quanto o teórico crítico de meu estudo.

Importante salientar também que examino a performance como prática situada de composição urbana e produção de conhecimento. Como tal, a performance se assenta no agenciamento entre *um certo corpo* e *um certo lugar*, a partir do qual *certas circunstâncias* são engendradas. Nesse sentido, este artigo enfoca a realização de uma intervenção específica da série *Do que é feito o chão* e as questões por ela desencadeadas. A partir da ação do meu corpo branco em uma região da cidade de matriz cultural negra, reflito sobre as conexões entre branquitude, herança colonial e racismo que estruturam nossa sociedade. Quem decide o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido na história do Rio? Quem tem o poder de escolher a visibilidade ou a invisibilidade diante das forças que regem a cidade?

Programa performativo e prática relacional

A formulação e execução de um "programa performativo", conforme sugere Eleonora Fabião, possibilita ao performer ativar a potência da performance. "A prática do programa", segundo Fabião, "cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa" (2013, p. 4). A partir dessa contribuição, posso identificar que o programa performativo do experimento *De que é feito o chão* foi se constituindo, ao longo dos anos, pelos seguintes atos e materiais: 1. Andar por uma rua da cidade; 2. Encontrar um buraco aberto no calçamento de pedras de portuguesas; 3. Ajoelhar junto ao buraco; 4. Colar em volta do buraco uma fita adesiva larga, amarela ou vermelha, assinalando seu contorno; 5. Dialogar com os transeuntes que perguntam sobre o experimento; 6. Apresentá-lo para o debate nos espaços acadêmicos; 7. Reelaborar estratégias a partir das reflexões incorporadas.

Durante a ação e, depois, através de seu vestígio (uma vez que a fita permanece na calçada por semanas, marcando o entorno do buraco), tentei acionar uma espécie de conversa entre o acidentado chão urbano e o ritmo acelerado e indiferente dos pedestres; criar um estranhamento; uma certa instabilidade ao padrão coreográfico das ruas; uma breve suspensão; uma

pequena hesitação: “por que este buraco está assinalado?” ou mesmo uma postura mais crítica: “por que este buraco está aí?”.

Reconheço, nas intervenções que performei nas ruas do Rio, uma ação coreopolítica porque interessada em atuar contra o imperativo cinético moldado desde a modernidade, ao qual estamos cada vez mais ajustados (LEPECKI, 2012). A pretensão de despertar uma visão crítica às coreografias alinhadas aos desígnios hegemônicos do capital caracteriza meu experimento performativo como uma prática contracoreográfica. Segundo Lidia Larangeira, a contracoreografia se refere “a experimentações artísticas ligadas ao campo expandido da dança, que privilegiam espaços imbricados entre arte e vida” (LARANGEIRA, 2019, p. 48); a contracoreografia se anuncia “quando o corpo resiste e desfaz as coreografias hegemônicas de livre circulação, subentendidas em praticamente todos os espaços da cidade; quando atrapalha as coreografias de agitação, rendimento e conformismo” (2019, p. 53). A dimensão contracoreográfica de meu experimento deriva do exercício reiterado de seu programa performativo. Além disso, a reativação continuada da performance fez com que ela se transformasse, abrindo espaço para outros devires.

Performado entre 2017 e 2019, de modo intermitente, em diferentes calçadas do Rio, meu programa performativo, no decorrer do tempo, foi sendo reconfigurado e ressignificado. A repetição de um ato sempre engendra novas circunstâncias. Reativar um programa performativo significa ativar um outro arranjo de corpos, afetando de modo diverso as ações e os participantes envolvidos. A teia de relações produzida por uma performance é a sua própria matéria, seu fazer promover instabilidade, conforme destaca Fabião. Se por um lado, o performer é aquele que “cria um programa e programa-se para realizá-lo” (FABIÃO, 2008, p. 237), por outro, é justamente através da realização do programa que ele “desprograma a si e ao meio” (FABIÃO, 2013, p. 5). Na medida em que abala as certezas sobre as quais estamos assentados, a performance assume, a meu ver, um caráter político. Espécie de arte multifacetada, flexível, aberta e em movimento, que dribla qualquer definição rígida de arte, artista, espectador ou cena (FABIÃO, 2008), a performance instaura limites imprecisos entre a cena e o fora da cena.

O enfoque no corpo relacional nos remete ao outro corpo diretamente implicado na cena-não-cena da performance, o chamado espectador. Sobre ele, escreve Fabião:

> A cena-não-cena lança o espectador em um “drama” cru, o da relação com o performer, a performance, o consigo, os outros, o espaço e o contexto histórico. O espectador é um elemento fundamental na trama performativa porque é estimulado a posicionar-se. [...] A convocação da performance é justamente esta: posicione-se já: aqui e agora (2008, p. 243).

A performance, principalmente quando realizada em espaços públicos, singularidade enfocada em meu estudo, gera um campo de forças em constante negociação entre performer e espectador. Ambos, dentro da trama performativa, são instados a posicionar-se no aqui e agora do acontecimento, lembrando que escolher é um ato político.

Em *O espectador emancipado*, Jacques Rancière discute a condição do espectador ao posicioná-lo estrategicamente na interseção entre arte e política. Ser espectador significa olhar para um espetáculo, inicia ele, ressaltando que utiliza a palavra “num sentido bem generalizado – para incluir a dança, a performance e todos os tipos de espetáculos desempenhados por corpos atuantes diante de um público coletivo” (Rancière, 2010, p. 108). No artigo, o autor se dedica a decifrar o “paradoxo do espectador” tratando de compreender e dissipar a oposição entre olhar e agir. Segundo o autor, no século XX prosperou uma dramaturgia que visava tirar os espectadores da posição de observador passivo para torná-los participantes ativos numa ação coletiva, cercados pela cena, arrastados para o círculo da ação. Referindo-se ao Teatro da Crueldade de Artaud, escreve Rancière sobre o espectador: “Ele deve ser arrancado de seu domínio delirante, trazido para o poder mágico da ação teatral, onde trocará o privilégio de fazer as vezes de observador racional pela experiência de possuir as verdadeiras energias vitais do teatro” (2010, p. 110). Para destrinchar o paradoxo do espectador, Rancière começa a virá-lo do avesso. “Por que identificar ‘olhar’ com ‘passividade’?” Olhar,

afirma o autor, é uma forma de interpretar o mundo, transformá-lo, reconfigurá-lo. O espectador é, portanto, ativo:

> Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele conecta o que ele observa com muitas outras coisas que ele observou em outros palcos, em outros tipos de espaços. Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele. Ele participa do espetáculo se for capaz de contar a sua própria história a respeito da história que está diante dele. Ou se for capaz de desfazer o espetáculo – por exemplo, negar a energia corporal que deve transmitir o aqui e agora e transformá-la em mera imagem, ao conectá-la com algo que leu num livro ou sonhou, viveu ou imaginou (RANCIÈRE, 2010, p. 115).

A potência do espectador está em traduzir a seu modo aquilo que assiste (ou que participa), livre para associar e dissociar ideias, imagens e conhecimentos. Esta é a aventura epistemológica proposta pelo autor, que enfatiza a relevância da mediação para o processo de emancipação intelectual. A ideia do artista e a recepção do espectador é sempre mediada, o que impede qualquer forma de transmissão “igual” ou “não-distorcida”.

Outro fator, porém, intervém nesta relação, criando uma nova camada. O lugar onde a performance é realizada deflagra uma gama de percepções que muda de acordo com o local da ativação. As performances, como indica Diana Taylor, “são inteligíveis na estrutura do ambiente imediato e das questões que as rodeiam” (TAYLOR, 2013, p. 28). Partindo dessa premissa, ativar um programa performativo implica estabelecer uma interação entre o corpo e o lugar de sua realização, elaborando e reelaborando continuamente suas ações, por meio de um diálogo constante não só com o lugar – entendido com espaço dotado de sentido (PESAVENTO, 2014) – mas também com as circunstâncias engendradas.

Sandra Jatahi Pesavento evoca a imagem do palimpsesto[81] para se referir às diferentes camadas que tramam uma cidade: “Há uma escrita que se oculta sobre outra, mas que deixa traços; há um tempo que se escoou mas

[81] A palavra tem origem na prática de reutilização dos pergaminhos, onde textos eram escritos e depois raspados sucessivamente. A raspagem não conseguia apagar todos os caracteres das escrituras precedentes, que se mostravam, por vezes, ainda visíveis, possibilitando uma recuperação (Cf. PESAVENTO, p. 26).

que deixou vestígios que podem ser recuperados" (PESAVENTO, 2004, p. 26). Assim como o corpo, a cidade é também constituída por muitos tempos superpostos em um mesmo espaço. Posiciono a memória no vértice entre corpo e cidade, extrapolando a proposta de Pesavento, a fim pensar em ambos, corpo e lugar, como "unidades de espaço e tempo", de "sedimentação da vida", de "acumulação de significados superpostos e cambiantes" (PESAVENTO, 2004, p. 29). Creio que, nas três regiões da cidade (Copacabana, centro e região portuária) onde ativei meu programa performativo, as ações operaram nesta interseção entre corpo e lugar, agenciando temas e significados bem diversos.

A performance como prática situada

O programa se reprograma à medida que se desloca no espaço e no tempo; cada situação, seja no ato performado ou nas reflexões que dele se desdobram, engendra um campo de forças próprio. Reafirmo, assim, o caráter relacional da performance e avanço em direção à sua qualidade "situada". Para isso, trago algumas considerações sobre as diversas perspectivas que a arte *site-specific* assume a partir de meados do século XX, conforme observa Miwon Kwon.

A arte *site-specific* surge como manifestação artística em oposição ao paradigma modernista de uma arte autônoma e autorreferencial. Em um primeiro momento, o termo era associado a obras que estabeleciam diálogos estritos com os componentes ambientais onde eram instaladas: "Escala, tamanho e localização dos trabalhos *site-specific* são determinados pela topografia do lugar", afirma o artista Richard Serra, citado por Miwon Kwon (2008, p. 168).

Apesar da inovação, instituições artísticas formais, como museus e galerias, ainda prevaleceram por algum tempo como uma das pontas desta relação. Entretanto, aos poucos, artistas de *site-specific* foram ampliando o escopo de sua prática e passaram a se interessar não apenas pela estrutura física e espacial do local de instalação das obras, mas principalmente pelas

contingências do lugar – entendido como espaço dotado de sentido (PESAVENTO, 2004) – e do contexto. Como aponta Kwon, o espaço "idealista puro dos modernismos" foi progressivamente abrindo brechas para o espaço "impuro e ordinário do cotidiano".

> O espaço de arte não era mais percebido como lacuna, tabula rasa, mas como espaço real. O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, em imediatidade sensorial da extensão espacial e duração temporal (KWON, 2008, p. 167).

Segundo Foster (2014), sobretudo a partir dos anos 1960, a composição artística tende a dialogar cada vez mais com as especificidades históricas, sociais, culturais e políticas de um lugar. Um movimento em que grande parte da arte ocidental se engaja nesse período, e que vai culminar com o que o autor denomina "a virada etnográfica na arte contemporânea". A arte passa a integrar "o campo ampliado da cultura, que supostamente é o domínio da antropologia" (FOSTER, 2014, p. 174), na medida em que o interesse crescente pela vida cotidiana e a articulação de diferentes áreas do conhecimento favorecem a produção de trabalhos em "locais fora dos confins tradicionais da arte em termos físicos e intelectuais" (KWON, 2008, p. 170).

No caso da arte *site-specific*, a condição física de uma localização específica deixa de ser o elemento principal para a compreensão de um *site* ("lugar", em inglês). Na verdade, o *site* não é mais definido como pré-condição, mas sim gerado pelo trabalho. Uma tarefa que pode envolver os mais diversos temas, reiterando a conexão entre arte e antropologia.

> Desse modo, diferentes debates culturais, um conceito teórico, uma questão social, um problema político, uma estrutura institucional (não necessariamente uma instituição de arte), uma comunidade ou evento sazonal, uma condição histórica, mesmo formações particulares do desejo, são agora considerados sites. [...] os legados do colonialismo, escravidão, racismo e a tradição etnográfica, uma vez que causam impacto nas políticas de identidade, emergiram como importante "site" de investigação artística (KWON, p 172).

Concomitante à desmaterialização do *site*, também o trabalho artístico adota estratégias imateriais, não mais interessado em ser “substantivo/objeto”, mas sim “verbo/processo” (KWON, 2008, p. 170).

> Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu “site” não está baseada na permanência física dessa relação [...], mas antes no reconhecimento da sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente (KWON, 2008, p. 170-171).

Com tal definição, que possui características análogas àquelas que utilizamos para nos referir à arte da performance e da dança contemporânea, Kwon distingue um desdobramento da arte site-specific, o qual nomeia de arte *site-oriented*. Uma prática em que obras e projetos “acabam achando sua âncora *localizacional* no âmbito discursivo” (KWON, 2008, p. 172).

> [...] a característica marcante da arte *site-oriented* hoje é a forma como tanto a relação do trabalho de arte com a localização em si (como site) como as condições sociais da moldura institucional (como site) são subordinadas a um site determinado discursivamente que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural (KWON, 2008, p. 171).

Segundo Kwon, quanto mais o trabalho artístico se torna “desapegado” das condições físicas do *site*, mas ele reforça sua mobilidade discursiva. “Essa transformação do *site*”, observa, “textualiza espaços e espacializa discursos” (KWON, 2008, p. 173).

> O que significa que agora o *site* é estruturado (inter)textualmente mais do que espacialmente, e seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações ao longo de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado pela passagem do artista (KWON, 2008, p. 172).

À construção de situações na cidade, conduzidas pelos situacionistas em meados do século passado, agrego a ideia de uma cartografia composta por *sites* (literais e discursivos) orquestrados pela arte *site-specific* e a arte *site-oriented*, a fim de retornar à minha proposição artística para afirmar que ela não se encerra nas situações que performei nas calçadas do Rio. Precisamente, ela é gerada no entrelaçamento entre “o site de ação ou

intervenção (físico)" e "o site dos efeitos/recepção (discursivo)" (KWON, 2008, p. 172). Este entrelaçar é o meu trabalho – propositivo, mas responsivo –, atravessado e reconfigurado pelas relações e circunstâncias, muitas vezes imprevisíveis, que surgem a cada *site*. Com isso, quero enfatizar a dimensão discursiva da minha proposta e ressaltar que, se a performatividade da ação em Copacabana gerou um tipo de discurso, sua reativação nos bairros da zona portuária engendrou outros. Porque meu projeto é situado e relacional e porque na região portuária fui provocada por questionamentos e reflexões críticas importantes, o aporte teórico da pesquisa se debruçou sobre eles, redirecionando minha investigação.

Kwon levanta algumas questões sobre o papel do artista que me ajudam a refletir sobre o meu lugar dentro do trabalho que desenvolvo. A autora questiona se o artista, ao relegar a autoria de sua obra às condições do *site* (inclusive à atuação de outras pessoas), estaria ajustando seu desempenho à coordenação de ações.

> Se Richard Serra conseguiu descrever os procedimentos artísticos com relação a suas ações físicas elementais (pingar, dividir, rolar, dobrar, cortar, etc.), a situação agora demanda um conjunto diferente de verbos: negociar, coordenar, acordar, pesquisar, organizar, entrevistar, etc. (KWON, 2008, p. 178).

Destaco este trecho por nele estar explícita a indefinição de fronteiras entre o fazer artístico e o não-artístico, o que me deixa confortável para não me declarar artista, apesar de ter operado ações artísticas nas ruas do Rio. De fato, meu interesse foi performar intervenções urbanas que pudessem criar situações para serem experimentadas dentro de uma perspectiva crítica. Quanto ao meu papel em relação ao meu trabalho, importa sublinhar que, dada a natureza performativa das minhas ações, meu corpo, minha identidade, minha pessoalidade sempre estiveram imbricadas, perfazendo uma narrativa contínua em que corpo, ação, efeitos e desdobramentos constituem elementos de uma intrincada cartografia, que requer, como assinala Kwon, "o artista como narrador-protagonista" (2008, p. 179).

Ainda pensando sobre o meu lugar e as ações que fazem parte da minha pesquisa, convoco outro paradigma, o do “artista como etnógrafo”, enunciado por Hall Foster (2014). O autor emprega a expressão como ponto de partida para analisar a influência da antropologia sobre a arte e refletir sobre os desafios que o “artista como etnógrafo” enfrenta em seu ofício. O primeiro deles é a alterização do eu, “fundamental para as práticas críticas na antropologia, na arte e na política” (FOSTER, 2014, p.168). Considerada a ciência da alteridade, a antropologia se fundou na crença de modelos binários e só mais recentemente, em sua vertente pós-estruturalista, modelos relacionais da diferença são praticados e teorizados. Um movimento de transição difícil, segundo Foster, porque contrário à velha política da alteridade que sustentou por décadas os discursos modernos: a apropriação do outro. “Básica para grande parte do modernismo, a apropriação do outro persiste em grande parte do pós-modernismo” (2014, p. 166), diz ele.

Outro desafio que a arte contemporânea herdou da antropologia deriva de seu crescente interesse por questões sociais e debates políticos, de modo que o artista trabalha mais “horizontalmente” do que “verticalmente”. Por um lado, “essa expansão horizontal da expressão artística e do valor cultural é aprofundada, criticamente ou não, na arte *quasi*-antropológica e nos estudos culturais” (FOSTER, 2014, p. 184), por outro a “tensão produtiva” entre os eixos horizontal e vertical corre o risco de ser perdida e afetar negativamente a função da reflexividade na arte contemporânea, “necessária para proteger contra uma superidentificação com o outro que pode comprometer essa condição de outro” (2014, p. 185).

Estamos numa corda bamba: se a superidentificação redutora do outro não é desejável, a “desindentificação assassina do outro” é muito pior (FOSTER, 2014, p. 186). Como então manter, em um trabalho de arte, uma distância crítica produtiva? Sigo esta pista deixada pelo autor:

> Diante desses riscos – de demasiadamente pouca ou muita distância –, defendi a obra paraláctica que procura enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro. Essa é uma maneira de negociar o status contraditório da alteridade como dada e construída, real e fantasmática (FOSTER, 2014, p. 185).

Uma obra “paraláctica” deve sempre incluir a posição de seu autor, assumir seu ponto de vista, seu lugar de fala. O que nos leva de volta às questões da performatividade em minha prática situada e relacionada a diferentes contextos. O risco, entretanto, continua à espreita: “a reflexividade pode levar a um hermetismo e até a um narcisismo, no qual o outro é obscurecido, e o eu, acentuado; também pode levar a uma recusa completa de envolvimento” (FOSTER, 2014, p. 185-186).

Como anunciado no início deste artigo, vou me ater aos desdobramentos deflagrados por uma ação específica da série *Do que é feito o chão*, realizada na região portuária do Rio, em que a relação corpo-lugar reconfigurou as ações da performance e mudou o rumo da investigação para pensar a questão da branquitude e políticas de urbanização da cidade do Rio de Janeiro.

A região portuária do Rio: questões decoloniais

Uma das regiões mais antigas do Rio, território de herança africana e de invenção e reinvenção da cultura negra brasileira, a região portuária se transformou, em 2011, em um imenso canteiro de obras. O projeto de remodelação urbana *Porto Maravilha*, realizado pela iniciativa privada em parceria com a prefeitura, visava alavancar o capital turístico da região. Altos edifícios foram construídos para abrigar complexos corporativos, grandes museus com arquitetura “arrojada”, uma espetacular roda gigante, um bonde super moderno deslizando por ruas estreitas – construções que visam oferecer a cidade para o consumo, mas que não atende a população local. Os moradores da região foram alvo de remoções e vitimados pela gentrificação. Vemos aí a lógica colonial e a lógica neoliberal operando em conjunto, ligando urbanização e modo de produção capitalista. A “destruição criativa” que esta união produz, explica David Harvey, implica em violar o direito dos mais pobres, dos desprivilegiados e dos marginalizados à cidade, deixando-os a mercê das decisões das elites políticas e econômicas, que moldam o urbano de acordo com suas ambições de poder e lucro. “A violência é necessária

para construir o novo mundo urbano sobre os escombros do antigo", escreve Harvey (2014, p. 50). Na zona portuária estes dois mundos convivem lado a lado, pois o projeto neoliberal que ali se instalou transformou uma parte da região em *Porto Maravilha* e serve ao capital privado, enquanto a outra parte segue negligenciada pelo estado.

Entretanto, as obras empreendidas acabaram evidenciando, como "efeito colateral" do projeto, o passado escravagista da cidade. A descoberta do Cais do Valongo é o caso mais notório. Por ele, até o século XIX, desembarcaram mais de um milhão de africanos que, em seguida, eram encaminhados aos mercados de escravos erguidos nas proximidades.

No Largo de Santa Rita

> Ele vem descalço, se aproxima de mim, diz que não sabe ler, e pergunta:
> – O que está escrito nessas pedras que você colocou dentro do buraco?
> As palavras saem com dificuldade da minha boca, revelando o peso do meu gesto:
> – A S P R E T A S O S P R E T O S.
> Ele olha em volta e responde:
> – Mas aqui não tem nenhum preto.

Ele estava certo. Ele era a única pessoa negra ali, comigo, diante daquele buraco aberto na calçada do Largo de Santa Rita, situado entre a região portuária e o centro da cidade do Rio de Janeiro. No local, em frente à igreja de mesmo nome, até a segunda metade do século XVIII, eram enterrados em uma vala comum, a poucos palmos da superfície, os corpos dos "pretos novos", assim chamados por serem africanos e africanas que, trazidos ao Brasil como escravos, morriam logo após o desembarque ou enquanto à venda nos mercados. A descoberta do cemitério ocorreu em 2018, em consequência das escavações realizadas para instalação dos trilhos do

VLT (Veículo Leve sobre Trilhos, um tipo de bonde moderno que hoje atravessa o Largo), parte do projeto de remodelação urbana *Porto Maravilha*. Após alguma polêmica envolvendo órgãos da prefeitura, arqueólogos e integrantes do movimento negro, ficou acordado que o consórcio público-privado responsável pela obra faria, no local, uma demarcação da área aproximada do sítio arqueológico *Cemitério Largo de Santa Rita*, com a representação de rosas negras no chão, em pedras portuguesas, e um totem contendo informações sobre sua história.[82] Um acordo que até hoje não foi cumprido.

O descaso da prefeitura com a memória do lugar se tornou ainda mais inquietante para mim, quando, ao invés do memorial esperado, lá encontrei mais uma daquelas grandes falhas no calçamento, objeto da minha série de intervenções urbanas. Bem no meio do Largo – local onde movimentadas ruas da região se cruzam – havia um enorme buraco. Reativei meu programa performativo motivada por um sentimento misto de denúncia e respeito a uma parte da história da formação da cidade que, a julgar pelo poder público, está fadada ao esquecimento. Ajoelhei-me à beira do buraco e fixei a fita adesiva larga e vermelha em toda a sua volta, demarcando o seu contorno.

Retornei ao Largo algumas vezes depois deste dia. Um mês depois, a fita continuava lá bem nítida. Decidida a problematizar a necropolítica instituída pelo colonialismo que segue estruturando sociedades pós-coloniais (MBEMBE, 2018), como a nossa, acrescentei uma nova ação ao programa. Recolhi algumas pedras portuguesas soltas, espalhadas pelo local; com tinta preta, escrevi em cada pedra uma letra; em seguida, as depositei, uma a uma, dentro do buraco, formando as palavras: “A S P R E T A S O S P R E T O S”.

A performance fez parte do evento de encerramento de uma disciplina do mestrado, razão pela qual eu estava acompanhada de colegas e professores no momento que ele chegou – a única pessoa negra ali, conosco,

[82] Conforme declarações veiculadas no Jornal O Globo, em 07/12/2018. Disponível em https://blogs.oglobo.globo.com/marina-caruso/post/novas-paradas-do-vlt-farao-homenagens-cultura-africana.html. Acesso em 12 jun. de 2019.

em volta do buraco. Suas palavras continuam ressoando: *“Mas aqui não tem nenhum preto”, ele disse. “Você é branca. Por que está fazendo isso?” – eu ouvi (sem ele falar).*

Branquitude e lugar de fala

Ver-se racializada não é algo que ocorre com frequência às pessoas brancas, ao contrário do que acontece com as pessoas negras, constantemente sobredeterminadas pela cor da pele. Frantz Fanon, psiquiatra e escritor negro, nascido na Martinica, narra, no livro *Peles negras, máscaras brancas* (1952), a experiência de chegar à França, nos anos 50, e sentir-se dissecado pelos olhares brancos, sendo por vezes apontado nas ruas e atingido por um cortante estímulo exterior: *“– Olhe, um preto!”*

> (...) eis que me descubro objeto em meio a outros objetos. [...] o outro, através de seus gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exigi explicações... Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu (FANON, 2008, p.103).

Fanon revela a difícil tarefa de elaborar um esquema corporal próprio, em uma sociedade onde o olhar do outro fixa e oprime o corpo negro. Um dos precursores dos estudos pós-coloniais, o autor assinala como o “eu” branco hegemônico é constituído às custas da atribuição do papel do “outro”, o de “fora”, ao negro. Tais reflexões remetem às iniquidades que estruturam a modernidade ocidental, inaugurada no século XIV com a expansão colonial europeia e o consequente avanço do capitalismo. Além das evidentes vantagens financeiras obtidas pela Europa, Boaventura de Sousa Santos ressalta que o caráter constitutivo do colonialismo para a modernidade ocidental consolidou, ao longo dos séculos, a hegemonia de seu paradigma social-cultural sobre grande parte do mundo (SANTOS, 2007).

Desde os primeiros contatos entre brancos europeus e negros africanos, um vasto imaginário baseado na marcação da diferença racial foi originado. Pensadores iluministas classificavam as sociedades em uma escala

evolutiva que ia da “barbárie” à “civilização”. A África, assim como as Américas, era identificada com o primitivo, o selvagem, em contraste com a Europa, elevada à categoria de mundo civilizado (HALL, 2016). A maquinaria de invenção do negro (e do índio, diga-se) como “o outro”, para a construção do “eu” europeu superior, trouxe implicações que se estendem até os dias de hoje. A Europa ergueu seu projeto colonial europeu a partir do não reconhecimento da humanidade daqueles que viviam nos territórios conquistados. Do mesmo modo, o pensamento moderno ocidental foi forjado pela exploração, subjugação e objetificação do “não igual”, ao fixá-lo “do outro lado” da linha abissal traçada pelo colonialismo (SANTOS, 2007).

> O outro lado da linha abissal é um universo que se estende para além da legalidade e da ilegalidade e para além da verdade e da falsidade. Juntas, essas formas de negação radical produzem uma ausência radical: a ausência de humanidade, a subumanidade moderna. [...] A humanidade moderna não se concebe sem uma subumanidade moderna. A negação de uma parte da humanidade é sacrificial, na medida em que constitui a condição para que a outra parte da humanidade se afirme como universal (SANTOS, 2007, p.76).

A condição de existência de um lado da linha é o exercício permanente de exclusão do outro. Sua cultura, seu modo de vida, seu direito, sua ciência e sua humanidade devem ser continuamente superadas para que o pensamento moderno ocidental prevaleça. É evidente que, hoje, tal ideologia persiste, ainda que a linha abissal entre a metrópole e a colônia tenha se deslocado, “transformando o colonial numa dimensão interna do metropolitano” como sustenta Santos (2007, p. 83).

O fim do colonialismo enquanto relação política não significou o fim do colonialismo enquanto relação social que, como nos lembra Santos, segue discriminatória e desigual (SANTOS, 2007). Os sistemas de poder deflagrados no período colonial podem ser observados nas linhas abissais que dividem as cidades contemporâneas, assim como na dominação que o pensamento moderno ocidental exerce no mundo. De que forma nossa herança colonial se organiza dentro dessas fronteiras? Como articulamos os princípios e as práticas hegemônicas que se perpetuam com a diversidade de posições que

coexistem para além deles? Quem estabelece os limites? Quais modos de subalternização e de discriminação estão em curso hoje?

Sabemos que as marcas da colonização continuam atuando estruturalmente e cotidianamente, de maneira desigual e injusta, mas poucas vezes o sujeito branco se coloca como parte dessa trama. Talvez o homem com quem eu conversei desconhecesse a história do Largo de Santa Rita, mas provavelmente sentia na pele, no dia-a-dia, o legado da escravidão. Reconhecer que vivemos em uma sociedade racialmente hierarquizada e problematizar o protagonismo branco dentro desta hierarquia são atitudes essenciais para o desmonte do racismo – compromisso que minha pesquisa assumiu a partir da experiência ativada no Largo de Santa Rita e dos debates por ela engendrados.

A materialidade da ação – corpo, fita adesiva, buraco, pedras portuguesas (rastro do império português que não deve ser ignorado) – afirma o propósito de se contrapor à monumentalidade das construções do *Porto Maravilha*. Enquanto estas moldam o urbano de modo espetacular, a ação-instalação que performei se aproxima do conceito de contramonumento (ROSARIO, 2013). Construído por materiais precários e efêmeros, o contramonumento remete a noções como falta, vazio e ausência, e traz à cena o Outro, cuja memória foi reprimida, manipulada ou eliminada; o Outro, cuja história a lógica colonial quer apagar.

A performatividade de meu corpo ao ativar essa ação, dentro do contexto racial brasileiro e naquele lugar específico, evidenciou conteúdos relacionados à nossa herança colonial. Conteúdos que problematizo, no âmbito da linha de pesquisa Performance e Performatividades da Dança, no PPGDan/ UFRJ, na medida em que reconheço e complexifico o protagonismo que meu corpo branco representa em uma ação de reivindicação de visibilidade e de reparação para a memória de um território de matriz histórica e cultural negra, cotejando-o com a pretensa autorização que pessoas de pele clara têm para atuar em determinados espaços – marcas da colonização que seguem regendo a construção de epistemologias e relações. Em diálogo com estudos decoloniais, busco abordar criticamente minha própria prática de

pesquisa desde as discussões sobre *lugar de fala* e *branquitude*, que diversos/as autores/as têm apontado como crucialmente relevantes para o desmonte do racismo (KILOMBA, 2019; MOMBAÇA, 2017; SOVIK, 2009). Raça é pensada, nesse contexto, não como identidade fixa, mas como historicamente, socialmente e cotidianamente performada, por meio de atos que se repetem e se diferem, ao longo do tempo e em correlação com os espaços que ocupam (BUTLER, 2018; SOVIK, 2019). O desafio que venho assumindo desde minha performance situada, entre a academia e o chão da cidade, tem sido não somente teorizar sobre tais questões, mas sobretudo redimensionar os próprios modos de fazer a pesquisa e as coreografias do meu próprio corpo na cidade, nas instituições e na vida cotidiana.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas:** notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v. 8, p. 235-246, 28 nov, 2008.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O Corpo-Em-Experiência. **Revista do Lume.** Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. Unicamp. N. 4, dez 2013, p. 4.

FOSTER, Hal. **O retorno do real.** A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora Apicuri/Editora PUC Rio, 2016.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes**. Do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In: **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento** PPGAC/USP. v.3.1, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro**: anotações sobre site-specifity. *Revista Arte& Ensaios*, n. 17, Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, EBA-UFRJ, 2008.

LARANGEIRA, Lidia Costa. **Coreografias e contracoreografias de levante**: engajando dança, grafias e feminilidade. Tese de Doutorado – UERJ. Rio de Janeiro, 2019.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **ILHA** – Revista de Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) v.13, n.1, 2012.

MOMBAÇA, Jota. Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala. **Buala**. 19/07/2017. Disponível em: https://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala. Acesso em 14 dez. 2019.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Com os olhos no passado**: a cidade como palimpsesto. In: Revista Esboços v. 11, 2004.

ROSARIO, Domingo Martínez. **La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporâneo**. Tese de Doutorado. Universidad Politécnica De Valencia, Facultad de Bellas Artes. Valencia, 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal.** Novos Estudos 79. Novembro 2007, pp. 71-94.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

_____. Branquidade e Racialização: qual é o lugar da educação? **Geledes**. 13/08/2019. Disponível em: https://www.geledes.org.br/branquidade-e-racializacao-qual-e-o-lugar-da-educacao/. Acesso em 14 dez. 2019.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

KETTLY NOËL:
PENSAMENTO ARTÍSTICO QUE DESARTICULA A NECROESTÉTICA

Adriana Perrella Matos - Adriana Banana (USP)
Maria Helena Franco de Araujo Bastos - Helena Bastos (USP)

Uma das dificuldades produzida pela brutalidade do colonialismo diz respeito à comunicação daquilo que não circula em certos eixos, ou que parta de lá, como Rio-São Paulo, no Brasil, EUA, Europa e China. Dedicadas à difusão internacional de certos valores nacionais, como suas línguas oficiais, as agências de Diplomacia Cultural como o *British Council* (com início em 1934), a Aliança Francesa (desde o séc. XVIII), a Rede Brasil Cultural (iniciada em 1940) e o Instituto Camões (a partir de 1929) visam a produção de lucro financeiro, geração de empregos e renda através da comercialização de bens culturais, patentes, recolhimento de *royalties*, apesar dos discursos decorativos de promoção da paz, de redes de trocas e de aproximação dos povos e de suas culturas. Quando não se trata de lucro econômico de forma direta, tais agências vêm exercendo a função estratégica de uma forma de dominação cognitiva, poderosa e eficiente, uma vez que não se verificam nem reciprocidades, nem promoção da diversidade, nas alusões de equidade nas trocas entre os povos. Cristiane Oliveira explica este fenômeno chamado poder brando - *soft power* - como “a capacidade para moldar crenças, percepções e preferências das populações, inclusive no que consiste aos hábitos de consumo” (2019, p. 239).

Uma provável cartografia dos fluxos estéticos que circulam no planeta na área das artes, em particular no da dança, indica que estes fluxos estão sendo dominados e controlados, ao menos nas duas últimas décadas, sobretudo no Brasil, pela França, Alemanha, Reino Unido, Espanha e Suíça. Esta situação pode ser constatada sem muito esforço, bastando acessar as programações de instituições como o SESC-SP, festivais e mostras de dança no Brasil. A política de subsídios para custear a circulação internacional da produção de artistas no referido eixo ainda continua aprofundando as desigualdades neste domínio. E, enfatizamos, os custos para apresentar nossos próprios artistas e de países fora dos eixos dominantes são

expressivamente mais elevados, o que torna essa circulação inexistente ou escassa, o que não é difícil de se entender porque segue a lógica comercial de protecionismos através de taxas, dificuldades alfandegárias e burocráticas e, sobretudo, por meio de fomentos e subsídios públicos, a exemplo da agricultura. Como consequência, artistas e produções, que apartados destes eixos de domínio, permanecem desconhecidos e, portanto, deixam de existir para quem não tem acesso a estas proposições artísticas.

Levando em conta os processos de aprendizagem e, particularmente, as Teorias da Aprendizagem Significativa de Paul Ausubel (1918-2008) (AUSUBEL, 1982; 2003), sabe-se que quando os novos conhecimentos se relacionam com os que já existem no aprendiz, há mais chances da mesma se consolidar. A seleção das informações e conhecimentos que vão chegando ocorre como uma espécie de âncora emocional através de um conjunto de operações, como a familiaridade com conhecimentos e informações já existentes no aprendiz juntamente com a satisfação de necessidades do indivíduo em estar inserido e ser estimado (como na comunidade de uma sala de aula). Processos descritos como este último, o da Teoria das Necessidades de Abraham Maslow (1908-1970) e de Ausubel, relacionam-se com a produção da dopamina - liberada quando há motivação e quando um objetivo é alcançado, é uma sensação de prazer - e a endorfina - ligada a um estado de euforia versus a apatia, que por sua vez, são neurotransmissores necessários para a consolidação das memórias de longa duração realizada no sistema límbico, área responsável pelo processamento emocional nos mamíferos. Ou seja, quanto maior a frequência e regularidade que circulam, são transmitidos e se replicam certas informações, experiências, atitudes, comportamentos, conhecimentos, mais provável será o processo de familiarização com estas e, consequentemente, a facilitação da consolidação de memórias de longa duração. Neste processo, a regularidade dos fenômenos, das experiências humanas, das informações, se tornam tão familiares que tendem a convicção de serem tipos de essências naturais. Desse modo surgem os hábitos, as crenças que configuram os indivíduos e as sociedades, que são os próprios corpos.

Por outro lado, quanto menor é a frequência com a qual nos expomos a certas informações, menor será a probabilidade em permanecer, se fixar, tornar-se corpo. Expressões como “não gostei” e "gosto não se discute” indicam reações de pouca ou nenhuma familiaridade, bem como a dificuldade e aversão em se relacionar com o que se desconhece. É da natureza da aprendizagem processos vinculados à geração das sensações de prazer e desprazer, assim como não se trata somente da apreensão de conteúdos, axiomas, mas de modos de relacionamentos. Neste sentido, quanto mais diverso o aprendizado, há mais facilidade em lidar com situações diferentes, que provoquem estranhamentos e, portanto, mais provável a elaboração de mundos plurais. Todavia, vale lembrar que a hegemonia de culturas operacionalizadas pela lógica do prazer imediato e eterno criaram um estado profundo de alienação como se o mundo funcionasse como e em função de um grande shopping center de e para zumbis. Aliás, a questão da zumbificação está até no título de uma das obras de Noël, *Zombification* (2017).

Desenhado esse painel, no qual a cultura e as artes possuem um viés estratégico explicitamente político e econômico muito mais profundo do que lhes comumente são aferidos, torna-se ainda mais necessário trazer para nossa convivência conhecimentos que não circulam facilmente como o de Kettly Noël. Desde aqui enfatizamos a enorme adversidade em acessar sua produção, pois as informações aparecem como estilhaços. Por exemplo, na *web* encontram-se disponíveis entrevistas em áudio, texto e vídeos, mas não vídeos integrais de seus trabalhos, apenas pequenos trechos. Vale lembrar que Noël não possui uma estrutura que lhe disponha nem estrutura, nem condições para a função arquivista de seus documentos. Descrevemos como estilhaçadas as informações para destacadamente lembrar das bombas metafóricas que estilhaçam corpos também na infosfera. Isso se dá não porque a artista não queira juntar e organizar suas informações, mas porque as condições materiais para organizar e mantê-las consolidadas como um corpo são dispostas de forma a manter certos sistemas, como os artísticos, desintegrados mesmo.

Kettly Noël nasceu em 1965 em Porto Príncipe, capital do Haiti. Com o desejo de continuar uma investigação artística convergente à sua potencialidade em resolver problemas sociais, muda-se para o Benin na década de 1990 e, logo depois, para o Mali, onde acaba se estabelecendo em Bamako, capital. Lá constitui a sede do Centro Cultural Donko Seko, onde acontecem suas atividades de formação, apresentações, laboratórios e outras atividades relacionadas às práticas da *Compagnie Kettly Noël*. Em 2018, estende suas atividades à Porto Príncipe como um modo de retorno ao seu país de nascimento, através dos projetos *Port-au-Prince Art Performance* - PAPAP e o Kettly Noël LAB - KN LAB. A produção artística de Noëlengloba mais de quinze peças para palco, museus, galerias de arte e rua, três atuações em cinema, sendo uma como atriz e as outras duas como fundadora e curadora do festival Dense Bamako Danse (que faz 20 anos em 2020) e da bienal PAPAP, criada em 2017. A artista vive entre Mali, França e Haiti.

Dentre suas obras estão *Tchèlbè* (2002), acerca do chauvinismo masculino nas relações entre mulheres e homens, criada a partir de sua observação da violência nessas relações, onde haveria ausência de comunicação e de atenção. *Correspondances* (2007), coreografado com Nelisiwe Xaba, artista nascida em Soweto, na África do Sul, é um diálogo acerca da vida e das questões que as perpassam como duas mulheres artistas da dança, residentes em países africanos, mas com suas produções transitando sobretudo na Europa. Nestas peças, questões muito sérias são trazidas com bastante ironia, doçura, dor e paródia por meio de uma atmosfera de reciprocidade e respeito entre as artistas. No cinema, destacamos sua atuação no papel de *Zabou* no premiado filme *Timbuktu* de Abderrahmane Sissako (ano), onde Noël aparece como uma espécie de operador lógico, a partir do que ela representa na realidade embaralhada com a personagem do filme, que, por sua vez, se dá a partir da sua situação de mulher e de enfrentamento das forças fundamentalistas jihadistas que existem naquele contexto.

Uma possível leitura da obra de Noël, a que nos atrevemos, como um pensamento em dança consolidado, está como enunciado na aposta de que a artista desarticula o que chamamos de necroestética, formulada a partir da

noção de necropolítica desenvolvida pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (1957-). Acreditamos que um dos motivos é o fato de que um KettlyNoëlpensamento tem em sua medula as características constituintes do Haiti, no que mais o singulariza. Diz respeito ao seu povo, da colônia mais rica da França, ter insurgido, derrotado e expulsado as forças opressoras da metrópole francesa sob o governo de Napoleão, e dessa vitória ter sido do primeiro país do hemisfério sul que proclama uma libertação dupla, independência e abolição da escravatura. Emblemática para o mundo todo, a revolução foi feita pelas pessoas que foram traficadas da África e escravizadas para trabalhar sob condições desumanas nas *plantations*. Junto aos nativos "indígenas", foram lideradas por Toussaint Louverture, também uma pessoa que foi escravizada, quando aboliram a escravatura, expulsando os colonizadores e declarando sua independência, através das lutas brutais e sangrentas que aconteceram de 1791 a 1808 no Haiti. Retaliações posteriores ao país, como todas as formas de insurreição a poderes hegemônicos, seguidos da tentativa de se apagar da memória histórica uma derrota como a que se deu com significações que abalam as fundações de uma cosmogonia agônica conhecida por eurocentrismo, tornam o estudo sobre a obra de Noël ainda mais relevante.

> Em 1803-1804, derrotando as tropas de Napoleão Bonaparte, os haitianos formaram a primeira nação livre das Américas, pois apesar de os EUA terem conquistado sua independência antes, ainda conviviam com a escravidão em boa parte do seu território. **Para os europeus a Revolução Haitiana representou uma humilhação imperdoável.** Os ex-escravizados da colônia francesa demonstraram na prática o que era apenas o discurso de liberdade, igualdade e fraternidade da burguesia da França (DURANS & SANTOS, 2016, p. 130, grifo nosso).

O legado de libertação haitiano abalou alguns preceitos constituintes do eurocentrismo em plena construção da ciência moderna, mecanicista, pautada pela previsibilidade e certezas absolutas, preceitos que edificaram uma cosmovisão hegemônica, sustentada pela exploração de suas colônias. Tal legado em forma de dança, da força coletiva e insubmissa de libertação da lógica colonial, constituidora motriz do pensamento artístico de

Noël, através de uma sólida trajetória como artista da dança, atriz, curadora, ativista social e professora.

Desde já compartilhamos a suspeita da existência de convergências entre as trajetórias de Noël (e, claro, sua produção artística) e o desenvolvimento do capitalismo, desde sua fase colonial. A partir da obra de Noël, de certos aspectos ou de um certo recorte, é possível e prolífico produzir um pensamento às avessas, que concerne a um estado de mundo cuja trajetória inicia no século XV, com os regimes coloniais, até as atuais democracias contemporâneas. Neste 2020, em pleno século XXI, a governabilidade das ditas democracias vêm sendo mais e mais questionadas por serem constituintes de governos indiretos de corporações neoliberais, visando, em último grau, o acúmulo desproporcionado de lucros obtidos pela exploração tirânica de todas as formas de vidas, incluindo a de seres humanos, pondo em risco a diversidade das vidas no planeta e mesmo a uma extinção, temporalmente próxima, da espécie humana. Vale citar suas peças: *Errance*, de 2004, revisitada em 2017, pode ser lida como uma crítica radical ao racismo; e a performance *Panser la Planète*, também intitulada *Panser les Forêts* e *Panser les Arbres*, de 2017. Há um jogo sonoro e de significação dos verbos, em francês, "*panser*", curar e tratar, e "*penser*", de pensar. A proposta da instalação era trabalhar com uma árvore preparada para o ambiente da galeria e, nas palavras de Noël:

> Lembro-me de um lugarzinho no Haiti onde todos os coqueiros estavam morrendo, estavam doentes e precisavam ser cuidados, então isso é curar no sentido de cuidar. Mas também podemos entender o pensamento no sentido espiritual: com o que sonha a floresta? O que as árvores estão pensando hoje? Esta é uma questão que tem seu lugar quando vemos o que está acontecendo atualmente no planeta... Pensar em árvores é também apreciá-las… (NINI, 2017)[83].

A promessa dessa pesquisa traz, em sua proposição, dois enunciados que merecem ser minimamente abordados agora. O primeiro diz respeito ao

[83] Do original: "Je me souviens d'un petit endroit en Haïti où tous les cocotiers étaient en train de mourir, ils étaient malades et avaient besoin d'être soignés, donc c'est panser au sens de soin. Mais on peut aussi comprendre penser au sens spirituel à quoi rêve la forêt? À quoi pensent les arbres aujourd'hui? C'est une question qui a toute sa place quand on voit ce qui se passe actuellement sur la planète... Penser les arbres c'est aussi les chérir…"

que se entende por pensamento artístico. O segundo relaciona-se ao conceito de necroestética.

Pensamento Artístico, Estética.

Pensamento artístico informa que há uma atividade neurofisiológica que permite a atividade de produzir pensamentos, os quais são os resultados do pensar. O termo artístico refere-se ao domínio das elaborações de Noël em artes, ou seja, suas danças, instalações cênicas, coreografias, performances e também suas atuações pedagógicas como professora de dança, curadora e diretora artística de festivais e centros de artes. Cabe destacar que sua atuação como artista da cena, dançarina e propositora de obras cênicas, ao longo do tempo, produziram um corpo que deve ser considerado uma formulação de dança enquanto pensamento do corpo tal como na teoria formulada por Helena Katz (2005). Conforme o enunciado “a dança é o pensamento do corpo”, a dança enquanto contínua operação neuromotora, ao longo do tempo vai se estabilizando e se generalizando neurológica, fisiológica e anatomicamente, assim resultando em um tipo de inferência que tem a característica de generalidade.

O termo artístico enquanto estética aqui empregado, refere-se ao entendimento do termo *aísthēsis*, trazido pela filosofia grega clássica, denominando sensação e percepção. Portanto, estética não diz respeito direto à teoria das artes, como passa a ser largamente compreendida a partir do século XVIII, a contar da proposta de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) em pensá-la como retórica acerca do belo. De outro modo, partindo do reconhecimento de que “existem limites na nossa capacidade de colocar em forma discursiva certos conhecimentos, como no caso do reconhecimento de formas” (VIEIRA, 2006, p. 52), pensamento estético aqui diz respeito ao conhecimento tácito “que não pode ser reduzido ao discurso” (Ibid.). Em diálogo com o filósofo Michael Pollany, Vieira explica que a dimensão tácita do conhecimento, embora não seja exclusividade da atividade artística, “encara mais de frente as questões tácitas, sem a resistência que a maioria dos cientistas apresenta diante dela” (Ibid., p. 53). Ainda, seguindo a linha

argumentativa apresentada pelo autor, pensamento artístico pode ser definido como a exploração e proposição de possibilidades do real, formulada em forma de artes como a dança, a pintura, a performance, o teatro. É como uma hipótese sobre a realidade que é configurada em forma de arte e em termos lógicos pertencente à modalidade da possibilidade e não da necessidade.

Como exemplo de hipóteses acerca da realidade formuladas em termos de artes, tomamos a dança e o salto que parece vencer a força da gravidade como se habitássemos um mundo com a gravidade zero. É como se o corpo perguntasse como seria este mundo sem gravidade. Só que a pergunta não é nem oral, nem escrita, é uma pergunta que existe enquanto corpo. Sem o treinamento, sem a musculatura, sem as habilidades e condições corpóreas para saltar de tal forma, não haveria tal conhecimento e, por isso, a dança é enunciada como pensamento do corpo. Partindo da proposição de Vieira, na qual o artista teria mais liberdade que o cientista para explorar a realidade, o artista poderia ser considerado como um formulador de “possibilidades do real” ou de “mundos possíveis”. Não é exagero dizer, sem querer afirmar qualquer equivalência ou reducionismo, que aquele salto do balé, sustentando-se no ar como se não existisse gravidade, formulou um espaço de gravidade zero produzindo anacronicamente um astronauta séculos antes do ser humano ter ido à lua. Antes de passar ao próximo termo, reforçamos nossa hipótese apresentada no início do artigo:

> A questão do real é que arte é forma de conhecimento e todo conhecimento é função vital, todo conhecimento garante vida e complexidade. Desvalorizar o artístico é matar, em altos níveis de complexidade, nossa Humanidade. Insistimos aqui: a Arte é o tipo de conhecimento que explora as possibilidades do real. Não nos basta acreditar em uma certa realidade, temos que aprender os caminhos complexos para tentar atingi-la, e temos que fazer isso para sobreviver, não só em corpo, mas nos signos que somos capazes de produzir e extrasomatizar; além das necessidades biológicas (Ibid., p. 83).

Necropolítica

“Necropolítica”, título do ensaio originalmente publicado em 2003, é uma proposta de Achille Mbembe em compreender as formas contemporâneas de subjugação da vida pelo poder da morte, baseada nos conceitos de biopoder junto às noções de soberania, na qual o matar ou o deixar viver são seus atributos fundamentais, e ao estado de exceção. Preocupado com as formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas “a instrumentação generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (Castoriadis *apud* Mbembe, 2018, p. 10-11). Na proposta da necropolítica, a concepção de biopolítica formulada por Michel Foucault seria insuficiente para lidar com fenômenos contemporâneos como, por exemplo, o regime de Apartheid na África do Sul, os assentamentos da faixa de Gaza e Cisjordânia. De origem etimológica no grego antigo, os prefixos “bio”, indicando vida, e “necro” denominando morte, já dão o tom do escopo de cada teoria. Não seria exagero dizer que, a partir da leitura de Mbembe, a necropolítica refere-se aos fenômenos políticos centrados na atividade da morte, sendo uma das características da governança da morte não estar organizada necessariamente enquanto Estado - como na forma de governo soberano surgido na modernidade que resultou em territórios chamados por países:

> As armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de “mundos de morte”, formas novas e únicas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de “mortos-vivos” (MBEMBE, 2006, p. 146).

É importante lembrar que Mbembe é tributário do filósofo e médico martinicano Frantz Fanon (1925-1961), autor de “Os condenados da Terra” (1961): “enquanto leitura advinda de contribuições fanonianas, o necropoder é justamente a recomendação de agir sobre a população estabelecendo uma política de morte” (NOGUEIRA, 2018, p. 66). Fanon e Mbembe estão a reagir ao necropoder que, embora não possua fronteiras geopolíticas, está muito bem definido, particularmente quanto às “populações negras, árabes, indígenas” (Ibid., p. 67). No ventre da necropolítica estaria a crítica reativa à disposição mortal de um “eurocentrismo e seu racismo anti-negro” (Ibid.).

Se o pensamento artístico “Kettly Noël” passa pela desarticulação da necropolítica e sua dimensão necroestética, isso significa que há um desarme das noções que o eurocentrismo produziu e naturalizou como o universalismo, a crença de que existem verdades válidas em todo tempo e espaço; o historicismo, crença de que a história começa com a cultura grega; o culturalismo, crença que sustenta a civilidade do europeu contra a selvageria dos povos colonizados, especialmente dos africanos e ameríndios; racionalismo, crença baseada na também criação da noção de raça, de que, ao existir um sujeito, que é branco e europeu, possua capacidades cognitivas superiores aos outros povos (sobretudo africanos e ameríndios), que seria a capacidade de produzir juízos e pensar categorias universais; o logocentrismo, a partir da oposição entre *logos* e *mytos,* ou *episteme* x *doxa,* ou conhecimento e opinião, haveria a crença de que conhecimento verdadeiro e confiável é baseado no *logos* (grego). Também são subsidiários ao poder e sustentação necropolíticas a concepção de gênero e de raça, que, de tão utilizadas sem questionamentos, foram parecendo naturais.

Necroestética

A necroestética é convergente à necropolítica, pois a política (e a moralidade, a ética) é inerentemente estética. Política é uma constituição visceral, em movimento e embebida espaçotemporalmente. A complexidade denominada por política só é possível porque é necessariamente biologicamente humana. Essa é a base da tese que o linguista Mark Johnson e seus parceiros de inúmeras áreas como a matemática e a filosofia vêm desenvolvendo há mais de 20 anos. Recentemente, em 2018, Johnson publicou “A Estética da Significação e do Pensamento”[84], onde se dedica atentamente a pensar a arte e a estética: “Humanos são *homo aestheticus* —

[84] O título original é “The Aesthetics of Meaning and Thought: the bodily roots of philosophy, science, morality and art”. Embora seja mais comum a tradução de “meaning” por “significado”, optamos por “significação” objetivando enfatizar o caráter ativo guardado na partícula nominal “-ação”. Dessa forma, sugerindo “significação” como processo de produção de “significados”, embora não tenhamos nenhuma pretensão de discutir aqui o mérito de “significado” enquanto objeto x processualidade.

criaturas da carne, que vivem, pensam e agem em virtude das dimensões estéticas da experiência e do entendimento" (Ibid., p. 2)[85].

A dificuldade é mais em juntar as duas categorias, política e estética, do que em explicar como são juntas, em compreender como são aspectos da realidade que nossos cérebros conseguem abstrair, diferenciar. Uma das dificuldades em compreender como estas duas categorias estão intrincadas, sem haver traços de valoração hierarquicamente constituintes, advém do que falamos no início, que é da ordem do aprendizado. Entendendo que, por séculos, persistentemente e ostensivamente, replica-se o ponto de vista que distingue ontológica e hierarquicamente estética e políticas, é mais fácil compreender por que estamos condicionados a pensar desse modo e como nossos corpos se configuraram, seja como se adaptaram, modificaram e lidaram com essa cosmogonia eurocêntrica. Uma visita aos filósofos gregos antigos ajuda a nos lembrar da extensão temporal com que essa pedagogia vem sendo empreendida, a de um conhecimento mais seguro, verdadeiro e, portanto, válido. Excludente por princípio, a verdade praticada acerca da realidade tem sido implantada no jogo entre o que é enquanto aparência do real e o que é verdadeiramente real. Em Platão, esse dualismo aparece na tese do Mundo das Ideias versus Mundo Sensível. Em Descartes, enuncia-se na coisa pensante (*res cogitans*) e a coisa extensa (*res extensa*).

Um vez constatado que há um poder a serviço de práticas de extermínio seletivo e em grande escala e que também se aplica à produção de pensamento como a filosofia, a cultura e as artes, a necroestética se realiza na forma de elaborações, pedagogias, curadorias, eventos culturais, bem como na formulação (ou ausência) de políticas institucionais para o setor cultural e das artes (afirmando-a e fortalecendo-a ou denunciando-a e desmantelando-a). É imprescindível e inadiável dar o devido tratamento amplo e inclusivo às artes, estética, percepção e sensações em sua justa equidade e importância. Contudo resguardando suas especificidades, sem desqualificar, rebaixar e inferiorizar estas categorias a favor daquelas que vêm sendo tratadas como seus pares opostos, a exemplo das ciências exatas. Não

[85] Do original: "Humans are *homo aestheticus* — creatures of the flesh, who live, think, and act by virtue of the aesthetic dimensions of experience and understanding".

reputar às artes e à cultura o mesmo status de produtora de conhecimento, isto é, não admitir sua aptidão em produzir hipóteses, negar que as artes também se configurem como um tipo de saber é promover não apenas o epistemicídio, mas em última instância o suicídio da espécie humana, pois nega sua natureza.

A necroestética opera na dimensão do extermínio da percepção e por extensão dos imaginários. Desde o período colonial, pinturas, objetos artísticos e outros artefatos vêm sendo destruídos e saqueados, corpos forçosamente vestidos por um Deus cristão, comportamentos domesticados em nome de uma pretensa humanidade. Hoje continuamos a verificar tal destruição, inclusive no impedimento ao acesso ao trânsito cultural e artístico de pensamentos. É isso o que a obra de Noël desarticula, que seu corpodança questiona, desmantela.

O pensamento KettlyNoël opera às avessas da necropolítica. Inclusive este parece ser um de seus operadores artísticos. Em Z*ombification* (2017), peça que denuncia que os seres humanos estão mergulhados em um estado de alienação generalizada, Noël está vestida com uma camisola de cetim longa e com parte do tronco de renda, de cor rosa claro, ao avesso e por cima de blusa e calça preta. A artista afirmou (quando perguntei a ela via mensagem de whatsapp) que é proposital ter colocado a camisola desse jeito.

Errance (2007), solo dançado por Nöel que foi remontado em 2017 a pedido da Bienal de Kassel e realizada em Atenas, pode ser pensada como uma peça anti-racista. A musculatura dos órgãos viscerais é engajada por Noël como uma das principais atividades de seu dançar. A movimentação da obra se dá literalmente como um vômito, a dançarina coloca a mão dentro da garganta, há exteriorização de saliva e líquidos de suas vísceras em um esforço frenético de vomitar todos os males e feitos horríveis dos seres humanos. Os movimentos se dão em um contínuo desdobrar do dentro para fora, remetendo à geometria da fita de Moëbius. Ora, a construção do sujeito racial, no período colonial, não foi a negação da humanidade através da operação de coisificação da pessoa, arrancando sua interioridade, que por sua vez era considerado espaço de reflexão e pensamento? A exterioridade

da pele classificada como negra produziria um constante estado espaçotemporal de fronteira, como se os corpos negros estivessem em permanente estado de exceção, corpos em estado de sítio ininterrupto. Não seriam essas as leituras de Fanon (2010), Mbembe (2018) e Nogueira (2018)? O procedimento desarticulador da necroestética de *Errance* não estaria justamente no movimento de exteriorizar a interioridade por Noël, de derramar sua intimidade no mundo?

REFERÊNCIAS

AUSUBEL, David P. **A aprendizagem significativa**: a teoria de David Ausubel. São Paulo: Moraes, 1982.

_____. **Aquisição e Retenção de Conhecimentos:** Uma perspectiva cognitiva. Trad.: Lígia Teopisto. Lisboa: Plátano Edições Técnicas, 2003.

FANON, Frantz. Os condenados da terra. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010 [1961]. GRUPO Latinoamericano de Estudios Subalternos. Manifiesto inaugural. *In*: Santiago Castro-Gómez; Eduardo Mendieta (Orgs.). **Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate.** México: Miguel Angel Porrúa, 1998.

KATZ, Helena. **Um, Dois, Três. A dança é o Pensamento do Corpo.** Belo Horizonte: edição do autor/FID Editorial, 2005.

JONHSON, Mark. **The aesthetics of meaning and thought:** the bodily roots of philosophy, science, morality, and art. Chicago: The University of Chicago Press. 2018. doi: https://doi.org/10.7208/chicago/9780226539133.001.0001 Acesso em: 10 set. 2020.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** São Paulo: N-1 Edições, 2018.

_____. **Crítica da razão negra.** São Paulo: N-1 Edições, 2018.

_____. **Políticas da Inimizade.** Lisboa: Antígona, 2017.

_____. **Sair da Grande Noite. Ensaio sobre a África descolonizada**. Angola, Luanda: Edições Mulemba, 2014.

NINI, Claire. Kettly Noël: la performance comme space d´exposition du corps et des sentiments. *In*: **Intense art magazine**, 2017. Disponível em: http://www.iam-africa.com/kettly-noel-la-performance-comme-espace-dexposition-du-corps-et-des-sentiments/ Acesso em: 20 out. 2019.

NOGUEIRA, Renato. Dos condenados da terra à necropolítica: Diálogos filosóficos entre Frantz Fanon e Achille Mbembe. *In*: **Revista Latinoamericana del Colegio Internacional de Filosofía** / Revista Latinoamericana do Colégio Internacional de Filosofia n. 3, Enero 2018.

OLIVEIRA, Cristiane. **As redes das agências de difusão artístico-culturais e o mercado cultural global**: um enfoque Ibero-americano. In: Iberografias 36: cooperação e desenvolvimento territorial. Centro de Estudos Ibéricos (CEI). Guarda: Âncora, 2019. p. 237-251. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/419821731/Iberografias-36 Acesso em: 10 set. 2020.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte**: formas de conhecimento - arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

COREOGRAFIAS COLETIVAS PARA GRUPOS INEXISTENTES

Vanilto Alves de Freitas (UFU)

Esta pesquisa versa sobre um fenômeno que atinge o entendimento e prática do processo coreográfico no círculo da comunidade da Dança Contemporânea, na medida em que parte da constatação de que, no Brasil, um número crescente de coreógrafos, festivais e intérpretes tem operado através de projetos coreográficos elaborados para grupos, mas para grupos não estáveis, ou seja, que se formam através de residências artistas ou oficinas promovidas por festivais ou instituições como centros culturais, são coletivos que se desfazem logo após a experiência/evento. Aplica-se também a artistas que mantêm propostas coreográficas caracterizadas pela mobilidade de elenco, de modo que a substituição não seja um entrave.

O modo e as estratégias aplicados por diferentes artistas em seu processo de criação, assim como seus procedimentos coreográficos e conceitos operativos se diferem e marcam a identidade de cada coreógrafo. Portanto, não há nesse texto a pretensão de afirmar que há um padrão que aglutina todos, ou um grande número de coreógrafos. No entanto, reconheço que há um contexto que tem balizado as decisões e procedimentos encampadas pelos agentes que, por vezes, geram formatos coreográficos, assim como procedimentos e estratégias aproximadas que manifestam regularidades e que podem ser utilizadas para detectar uma espécie de modelo praticado por alguns agentes.

O foco portanto, é abordar o modelo de coreografia praticado por artistas da dança na contemporaneidade com ênfase no Brasil, marcada por características como: projetos que se materializam eminentemente em apresentações coletivas, mas que não se sustentem em grupos ou companhias estáveis; ou mesmo com indivíduos não vivendo geograficamente no mesmo lugar; ou ainda não tendo intérpretes com formação técnica ou de linguagem idêntica; e possibilidade de ser remontada a partir de pouco tempo de trabalho presencial, geralmente através de recurso como residência

artística, ou algum tempo curto de trabalho coletivo presencial. Sendo assim, a questão central que esse texto apresenta é: Quais características estruturais estas coreografias possuem que as possibilita existir e se propagarem? Por consequência, quais procedimentos são aplicados no ato da remontagem em grupos instáveis com pouco tempo de convivência presencial.

Coreografia como momento prévio

Antes de adentrar na discussão acerca das coreografias coletivas para grupos instáveis, se faz necessário localizar o entendimento de coreografia no qual este texto se apoia. Para tal, informo que compactuo com os apontamentos identificados pela pesquisadora brasileira Beatriz Adeodato Souza a partir da obra Objetos Coreográficos do coreógrafo estadunidense William Forsythe (1949-) e das posições do próprio coreógrafo sobre coreografia.

> [...] coreografias são esquemas constituídos a partir de certos procedimentos e condições que tornam possível a produção, a manifestação e a percepção de conhecimentos da ordem da ação motora intencional (FORSYTHE, 2018).

> Ao deslocar o fenômeno coreografia do palco para outros espaços, assim como dos corpos dos bailarinos profissionais para os cidadãos comuns, Forsythe lança duas perguntas fundamentais: o que permanece enquanto elemento coreográfico? Em que medida essas obras atendem aos critérios do que pode ser considerado coreográfico? E aqui se faz crucial observar que os movimentos empreendidos por cada corpo para lidar com os objetos coreográficos são improvisados, uma vez que essa escritura se dá em tempo real e nunca antes. Ainda assim, Forsythe compreende isso como coreográfico, considerando que ao formular as situações problema e ao apresentar as respectivas instruções para cada obra, ele desenha uma estratégia organizativa, mantendo seu papel de diretor – orientando, delimitando, editando os encontros performances. (SOUZA, 2019, p. 57).

É comum olharmos para o binômio coreografia-dança versus dança-improvisada, enquanto uma contradição estrutural na dança cênica, no entanto, assim como SOUZA (2019) reconhece em Willian Forsythe, compreendo que esse entendimento não é uma questão neste estudo. Já que, o uso de sequências ou frases de movimento predeterminada não é sinônimo de coreografia, assim como o uso de Improvisação em uma obra de dança

cênica, ou a implantação de uma composição que se assemelha a uma instalação, não impede a aplicação do termo coreografia.

Parto do pressuposto de que, o que define o uso do termo coreografia é a existência de um projeto que antecede a experiência da atuação do intérprete. Nesse sentido, a composição do projeto com recursos como frases de movimento, uma ação improvisada, um jogo, ou mesmo a mistura entre várias estruturas coreográficas em uma mesma obra, não altera a existência de um projeto, que continua sendo um projeto coreográfico - por mais que requisitem habilidades distintas dos intérpretes.

Improvisação, Jogos, Tarefas ou mesmo o uso de sequências fechadas, organizadas previamente para serem executadas de forma linear, são mecanismos coreográficos estruturais que norteiam a ação do intérprete em cena e viabilizam a execução da obra. O coreógrafo ou o coletivo de coreógrafos que desenha o projeto coreográfico, lança mão destes elementos na medida que lhe convém, seja pela afinidade que possui como elemento estrutural, ou pela intimidade que os intérpretes possuem com o recurso, ou mesmo o potencial que o elemento estrutural oferece em auxiliar no desenvolvimento do tema ou discussão escolhida pelo coreógrafo.

Portanto, mantenho como referência para a compreensão e continuidade do uso do termo coreografia nesta pesquisa, a pré-existência de um projeto, ou melhor, de um projeto coreográfico. Ou seja, a noção de coreografia aplicada aqui, considera mais o momento prévio, e menos o momento presente a execução da obra.

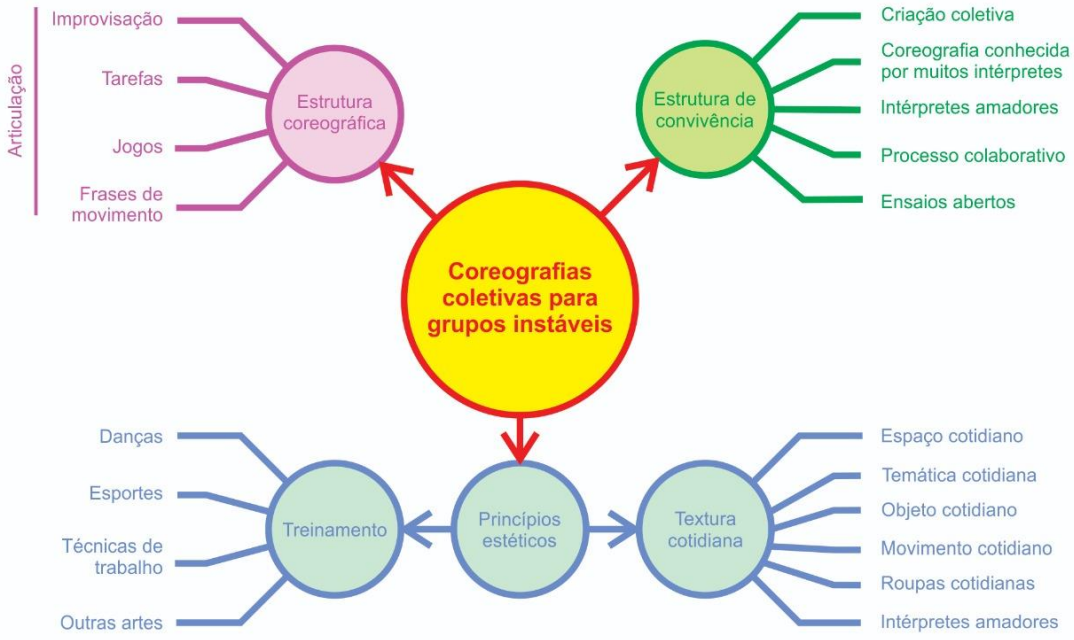
Reconheço ainda que esse tipo de entendimento de coreografia tem como ponto de partida as contribuições ocorridas no século XX, sobretudo, a partir da década de 1960, com os acréscimos dos artistas que fizeram parte da Judson Dance Theater e a Dança Pós-Moderna Norte Americana. Coreógrafos como Trisha Brown (1936-2017), Simone Forti (1935-), Robert Dunn (1928-1996), Lucinda Childs (1940-), Yvonne Rainer (1943-) e Steve Paxton (1931-). Segundo a crítica americana Deborah Jowitt (1999, p. 06) estes artistas ampliaram a noção de coreografia ao acrescentarem elementos como improvisação, movimentos cotidianos, metodologias colaborativas,

danças estruturas a partir de tarefas, intérpretes amadores, espaços alternativos, treinamento em técnicas variadas e uso de jogos.

Posteriormente artistas que se identificaram como Dança Contemporânea na Europa e demais países, dentre eles o Brasil, herdaram de algum modo o entendimento, propostas e métodos elaborados nesse período. Estas perspectivas são fundamentais para compreender o modo como se dá a elaboração de trabalhos coletivos para grupos inexistentes ou no mínimo provisórios.

Somando esse histórico, a abordagem defendida neste texto privilegia a ideia de projeto coreográfico. Busco reconhecer elementos que balizam o modelo de coreografia alvo deste texto. Para tal, foco em três grandes tópicos: Estrutura Coreográfica, Princípios Estéticos e Estrutura de Convivência.

Figura 1 – Esquema desenvolvido pelo autor



Créditos design gráfico Eduardo Bernanrd

Cada tópico abordado irá ocupar uma função, e possibilitará em maior ou menor grau, interferir no tempo de trabalho presencial entre os intérpretes,

ou seja, viabilizar a elaboração e difusão de um projeto coreográfico que não é dependente de um grupo estável.

Estruturas Coreográficas como improvisação, tarefas e jogos são de uma ordem. A busca por um aspecto cotidiano, o uso de indivíduos amadores e sem um treinamento em dança (mesmo que seja um treinamento inicial), o rompimento com movimentos virtuosos e com o Dramático, são de outra ordem, os denomino como Princípios Estéticos. Por fim, um terceiro conjunto de elementos de ordem político organizativo, são as Estruturas de Convivência entre os indivíduos, elas interferem na hierarquia e na tomada de decisão, e podem ser identificadas em processos de criação, como criação coletiva e processo colaborativo, e também no surgimento de funções como diretor coreográfico, dramaturgista da dança e em procedimentos como os ensaios abertos.

Cada grupo de elementos destes irá ocupar um lugar e possibilitará em maior ou menor grau interferir no tempo de trabalho presencial com os intérpretes.

O conjunto de Estruturas Coreográficas improvisação, tarefas e jogos, possibilita uma articulação rápida entre os intérpretes, em contraposição a uma estrutura de coreografia sustentada pela aprendizagem de sequências lineares de movimentos predeterminados, que em geral exigem mais tempo de contato presencial entre os artistas. Estes elementos compõem a espinha dorsal do modelo de coreografia estudado nesta pesquisa e seu o uso à viabiliza, gerando arranjos que se adequam a condições de produção marcadas por pouco tempo de interação presencial.

O conjunto composto por Princípios Estéticos, ocupa um papel ideológico na medida em que a busca por uma menor distância entre a arte e a vida, e nesse sentido a procura por uma textura cotidiana, não virtuosa, sem treinamento específico e sem carga Dramática. Coincide com uma certa simplicidade técnica, no sentido de domínio de técnicas corporais que requisitariam uma grande demanda de treinamento. Mas também, não exige uma produção complexa com estruturas de iluminação, cenografia ou

sonoplastia. Por fim, cumpre uma função de identificação entre os intérpretes e os projetos coreográficos, o que muitas vezes pode ser mais relevante do que uma afinidade técnica ou um componente financeiro.

Por fim, o modo como os artistas se organizam nas Estruturas de Convivência rompendo com estruturas hierárquicas, na busca por formas mais horizontais de tomada de decisão, cumpre a função de cimentar a relação entre os artistas. Estabelecer relações presenciais ou à distância interfere em noções como autoria, autonomia, subjetividade e o protagonismo em tomadas de decisão durante o processo.

Entendo que há uma relação basilar entre a Estrutura de Coreográfica e a Estrutura de Convivência, já que a quantidade de trabalho presencial será definida pela flexibilidade oferecida pelo projeto coreográfico. No entanto, os Princípios Estéticos terão uma responsabilidade fundamental, na medida em que são responsáveis por mediar o contato entre os elementos da Estrutura Coreográfica utilizado, e a Estrutura de Convivência implementada. Já que as pessoas/intérpretes se aproximam do projeto coreográfico em grande medida pela identificação, que é em grande medida uma identificação de cunho estética e ideológica, a partir de princípios que regem o projeto coreográfico.

A fim de discutir esse contexto, exponho a seguir trabalhos coreográficos de artistas que operam com procedimentos de composição e que lidam com o contexto exposto, são eles: Batucada de Marcelo Evelin e GRU- Gentleman de Rua.

Batucada/ Marcelo Evelin e Demolition incorporada

Figura 2 - Residência Batucada em São Paulo.

Créditos Sergio Caddah

Batuca foi criada em 2014 em parceria com o Kunsten Festival des Arts sediado em Bruxelas/Bélgica, segundo o coreógrafo Marcelo Evelin, Batucada é uma espécie de acontecimento, que oscila entre um protesto e um carnaval. Para o coreógrafo, Batucada se distancia de um espetáculo, já que ele acontece entre as pessoas e não é algo para ser visto, mas para ser vivenciado.

Participam cidadãos comuns, artistas ou não, que são selecionados mediante convocatória pública para participarem de uma residência com média de 04 (quatro) dias que, por fim, culmina em uma apresentação composta por 50 (cinquenta) cidadãos-artistas.

> Mais nova criação de Marcelo Evelin/demolition Inc., Batucada foi concebida para o Kunsten Festival des Arts, de Bruxelas. Apresenta-se como uma intervenção político-alegórica em que mascarados batucam panelas, frigideiras e latas, numa espécie de desfile apoteótico e revolucionário. O grupo é diverso e vibrante, com integrantes selecionados para residência artística realizada dentro do Panorama durante quatro dias. O ritmo transita entre a festa e o protesto, num ritual que expõe a relação conflitante entre uma

> coletividade quase tribal e as subjetividades individuais. Todos se misturam, envolvendo o público numa coreografia[86].

Batucada se apoia no procedimento residência artística, que no Festival Panorama-RJ, aconteceu em 04 (quatro) dias. Além disso, participam 50 (cinquenta) pessoas, ou corpos como sugere Marcelo Evelin, a partir de uma ideia de "massa de corpos humanos" que é socializada entre os intérpretes. Para conseguir mover 50 (cinquenta) pessoas não especializadas em qualquer técnica específica, a coreografia lança mão de movimentos simples, e de alguns outros procedimentos de composição de organização espacial, o que dá o tom da dinâmica entre os participantes.

> Partindo de tarefas simples como se posicionar em relação a uma pessoa "lado a lado" ou segui-la, ou ainda se concentrar na ideia de "ser o outro" e do "não-protagonismo", onde o grupo resolve juntos, deixando de lado o ego e a criatividade, mas atento a energia colocada na execução de cada tarefa. (PINTO, 2019, no prelo).

Considera-se ainda como procedimento estratégico, a utilização da marcação sonora realizada a partir de panelas, baldes, frigideiras, paus e baquetas PINTO (2019) que gera e auxilia a unidade do trabalho, gerando aglomerações, mas também momentos de individualidade.

Pinto (2019) chama a atenção para a importância da existência de convocatória pública para Batucada, informando que não há necessidade de nenhuma habilidade específica, mas disponibilidade e comprometimento com o processo. Além disso há um recorte ideológico que ocupa um papel central na mobilização dos indivíduos até a obra e, nesse sentido, a convocatória ou chamada pública constitui um importante procedimento para fazer o projeto acontecer.

> Aberto a dançarinos profissionais e pessoas comuns, corpos de todas as formas e gêneros são convocados: "Cidadãos, Artistas, Ativistas, Mulheres, Homens, Gays, Lésbicas, Travestis, Trans. Com ou Sem nenhuma Experiência em Arte Contemporânea. De qualquer Grupo Étnico ou Classe Social. Que tenham de 18 a 90 Anos. Que queiram Batucar em Panelas e Latas. Que queiram trazer seus Corpos para a Luta. Que queiram Performar uma Ficção". (PINTO, 2019).

[86] Fonte 25° Edição Panorama 2016 http://panoramafestival.com/2016/batucada/ última visita 21/10/2019.

A obra Batucada surge dentro da organização Demolition Incorporada, definida como uma plataforma.

> A plataforma Demolition Inc. surge com a proposta de não se estabelecer como um grupo ou uma companhia fixa, nos moldes tradicionais vigentes, mas sim como uma plataforma de atuação capaz de agregar artistas e outros colaboradores em torno de uma forma horizontal e interdisciplinar de existir. Outra característica essencial da plataforma, sempre foi a de ser e estar móvel, atuando em diferentes lugares do mundo e sempre em parceria, com companhias, escolas, centros culturais comunitários e fundações ligadas a arte contemporânea.
> Demolition Incorporada surgiu como Demolition Inc., referindo-se à palavra inglesa incorporated, e nesse momento passa a utilizar definitivamente a palavra de língua portuguesa “incorporada”, que se relaciona diretamente com corpo e com tornar-se corpo, mas também com a tradição afro-brasileira de caráter ritualístico e popular.[87]

É relevante analisar como a estrutura da obra, de algum modo, dialoga com a forma de convivência que rege a Demolition Incorporada. Segundo Evelin, ela é uma plataforma de criação que pode ser classificada como lugar-situação-de-trabalho, o seu surgimento se dá a partir do processo de criação do solo Ai, Ai, Ai (1995), criado na cidade de Nova York em colaboração com o criador de arte John Murphy, da bailarina Anat Geiger e do técnico de som Jaap Lindijer.

Chama a atenção o paralelo entre o modo de convivência previsto na plataforma Demolition Inc. e a estrutura coreográfica observada em obras como Batucada. Demolition Inc. surge a partir da experiência de uma obra Solo e em colaboração entre artistas espalhados em várias partes do mundo e atuantes em áreas e linguagens distintas, e seus propositores não se veem como um grupo ou Companhia, mas como um lugar/situação/plataforma. Já batucada incorpora indivíduos locais, não depende (ou depende pouco) de um grupo estável, e seus propositores não a estabelecem como uma coreografia, mas como um acontecimento.

---

[87] Publicado em na revista CLICKONDANCE "A Invenção da Maldade" Marcelo Evelin / Demolition Incorporada – PI. In https://clickondance.com/novidades/novidade/6548?p=10 última visita 24/10/2019

Gru – gentleman de rua

Figura 3 - Apresentação Corpos de Passagem Gru – Gentleman de Rua

Créditos Osmar Zampieri

GRUA existe desde 2002, ou seja, há mais de 18 (dezoito) anos, segundo relatos de seus diretores e intérpretes. Inicialmente, a proposta era fazer uma espécie de pelada de futebol na Avenida Paulista, assim como jogadores profissionais de futebol fazem no seu tempo livre, priorizando o prazer e a diversão, na tentativa de relaxar das tensões da atividade que se tornou profissão para estes indivíduos, a dança profissional.

Com a exceção do lugar, a metáfora se apresenta coerente na medida em que os propositores iniciais de GRUA eram todos bailarinos de uma companhia oficial, o Balé da Cidade de São Paulo. A pelada inicialmente era executada com roupas comuns, o que com alguma frequência causava reação das autoridades, que não raramente culminava com os *grueiros* assumindo a posição de revista, com pernas abertas e mãos atrás da cabeça (FREITAS, 2015).

A frequência das investidas policiais levou os *grueiros* a trocarem de estratégia, ou melhor, de roupa: deixaram de lado as vestimentas comuns e assumiram um elegante e imponente terno escuro e respeitosos sapatos pretos. A nova roupa/estratégia não só mudou a postura que policiais e transeuntes tinham com relação aos *grueiros*, mas além disso, inaugurou algo na soma rua + terno + comportamento.

> GRUA – Gentleman de Rua é um grupo de artistas que, desde 2002, desbrava o encontro entre Dança e Espaços Urbanos em um afinado jogo de improviso entre os intérpretes e os fluxos dos locais onde atuam. Dirigido por Jorge Garcia, Willy Helm e Osmar Zampieri, o grupo traz em seu nome e proposta um pensamento sobre relação com a cidade: são homens gentis que se colocam no espaço urbano, como observadores acompanhando todos os acontecimentos em seu entorno através de suas ações, criando uma dança torrencial, feita de nexos de conexão com o lugar. Tal qual o equipamento cinematográfico, também chamado grua, permitindo às câmeras de filmagem se deslocarem com agilidade, varrendo a extensão de cenários em sobrevoo, os grueiros se situam nos espaços de modo sensível e, ao mesmo tempo, implicados. O refinado jogo de percepção e escuta do grupo alcançam tamanho sinergismo que estruturam um modo de improvisar com características próprias de cooperação, de ocupação e uso dos lugares e de ressignificação dos paradigmas do humano urbano. (FREITAS, 2015)

Grua é dirigido por três artistas, Jorge Garcia, Willy Helm e Osmar Zampieri, o restante do elenco é móvel, e apesar de existir alguma estabilidade com um núcleo que se formou em São Paulo ao longo dos anos, esse núcleo também é móvel. Além disso, com frequência são convidados artistas de outros lugares para participar pontualmente das apresentações.

A mobilidade em Grua se dá a partir da formação em improvisação. Essa característica está em todas as apresentações. Dessa forma, são convidados artistas que tenham alguma noção de improvisação, no entanto, a improvisação não é uma improvisação livre, mas possui regras que são disponibilizadas aos participantes. Esse é o caso do trabalho Corpos de Passagem, o trabalho mais antigo de Grua, segundo Jorge Garcia, a composição parte da improvisação associado a algumas regras.

> Sobre as regras do Corpos de Passagem, são muito básicas, da própria técnica do improviso, como a escuta, o grupo sempre conectado evitando um trabalho muito individualista, que o jogo começa geralmente com quem já faz e os outros observam (iniciantes), parte-se do princípio de observar o que os outros fazem

> [...] se a gente sente que a pessoa não está entendendo muito, a gente dá um toque muito tranquilo. E a coisa da passagem, a gente não fica performando muito tempo no mesmo lugar, a ideia é sempre estar em movimento com o espaço, com a arquitetura, com os lugares que a gente vai, a gente sobe em uma árvore depois sai e continua andando, isso motiva o grupo a experimentar coisas novas[88].

Percebe-se no relato de Jorge Garcia os parâmetros presentes na performance, alguns relativos as habilidades presentes na formação em improvisação, como experimentação, escuta e percepção do outro e do grupo, mas também procedimentos coreográficos restritos à coreografia, como o trânsito constante pela arquitetura e o incentivo da manutenção da unidade do grupo.

Raramente grupos no Brasil ultrapassam 10 (dez) anos de existência, Grua com seu jeito de existir alcançou uma longa vida, e tudo indica que para alcançar esse número, Grua se valeu de alguns pilares. O primeiro, a convivência flexível, não exigindo que todos estivessem o tempo todo juntos; segundo, um treinamento comum, no caso a Improvisação, visando atenuar a pouca intimidade entre os intérpretes pelo pouco tempo de convivência; e por fim, apresentações no formato de intervenções urbanas, exigindo sempre pouquíssima estrutura para produção, inclusive logística de transporte, estadia e alimentação, já que com frequência eram incorporados artistas locais, minimizando dessa forma estes custos.

CONVERGÊNCIAS

Como visto, artistas da Dança Pós-Moderna Norte Americana, utilizavam mecanismos como Improvisação, Tarefas e Jogos, dentre outros, objetivando elaborar composições a partir de parâmetros distintos dos utilizados pelos artistas da Dança Moderna Norte Americana. Desse modo a recusa no uso de estruturas lineares caracterizadas pelo encadeamento de movimentos norteou em grande medida a produção destes artistas e também

[88] Entrevista com Jorge Garcia realizada em 22/10/2019

as gerações subsequentes que mantiveram afinidade com essas escolhas estéticas.

Esse é o caso de Marcelo Evelin em Batucada, ao usar mecanismos como tarefas simples, para organizar os corpos no espaço.

Por um lado, havia engajamento político, comprometidos por exemplo com inclusão e diversidade. Por outro lado, havia uma dimensão relacionada a praticidade, já que mecanismos como improvisação, tarefas e jogos se mostram mais acessíveis a um grande número de pessoas, assim como a absorção rápida de um grande número de intérpretes. A obra Batucada de Marcelo Evelin pode ser usada como exemplo, na medida que opera com 50 intérpretes em média, sendo que 80% tomam contato com a proposta através da residência artística que ocorre em 05 (cinco) dias de trabalho.

Em contraposição, exigências como um treinamento em uma técnica corporal específica como o Ballet, Capoeira ou Sapateado Americano, implicam em uma seleção mais restrita, exigindo maior tempo de trabalho presencial e de treinamento acumulado no histórico dos intérpretes.

Já GRU- Gentlemen de Rua opera em uma posição no entre o não-treinado e o treinado. Na medida em que busca um aspecto cotidiano, mas se sustenta em conhecimentos provindos de uma formação em Improvisação, implicando em habilidades como, a escuta e percepção do outro e do grupo, mas também procedimentos coreográficos de composição em tempo real, como a manipulação da velocidade, exploração de níveis espaciais, o trânsito constante pela arquitetura e o incentivo da manutenção da unidade do grupo. Mas guarda margem para intérpretes com outras formações, em apresentações ocorridas em Londres alguns intérpretes não possuíam formação em Improvisação em dança, mas eram praticantes de Dança Afro-brasileira como Irineu Nogueira e Parkour Bruno Peixoto.

As discussões sobre as formas de associação entre os artistas da Judson Dance Theater, o qual reconheço como Princípios de Convivência, era uma constante, e o desejo por formações comunitárias alternativas como a família estava presente no período. Estas questões interferiam nos processos criativos, e nas tomadas de decisão durante a elaboração dos projetos coreográficos.

Por outro lado, nos coreógrafos levantados, a fuga por nomes como grupo ou companhia, e a escolha por nomenclaturas como plataforma, coletivo ou outras fica evidente. É o caso de Marcelo/Demolition que se define como uma plataforma

Nota-se também, um tipo de dispersão espacial entre os artistas participantes, e a distribuição a um grande número de potenciais intérpretes. Em contraponto a essas características há o uso de um núcleo de intérpretes mais estável, a fim de garantir a existência e continuidade do projeto coreográfico. Marcelo Evelin e Demolition Incorporada possui membros em Nova York, Amsterdã e Teresina. GRUA-Gentleman de Rua, utiliza residências artísticas com o propósito de absorver artistas locais.

Há o uso de processos de criação coletiva e o compartilhado da autoria. GRUA-Genteleman de Rua compartilha a concepção entre 03 (três) coreógrafos, há, portanto, uma distribuição de decisões referentes a composição e a direção.

ESTRUTURAS E PROCEDIMENTOS

A partir das referências detectadas é possível apontar que coreografias coletivas elaboradas para grupos não estáveis fazem o uso com frequência de estruturas não lineares como jogos, improvisações, tarefas, instruções e comandos, ou mesmo frases de movimento usadas de forma descontínuas. Este tipo de estruturação gera um organismo que possibilita a rápida reposição de intérpretes, a seleção de artistas sem e com treinamento específico em técnicas de dança, além da absorvição de artistas locais e de intérpretes amadores.

Por sua vez, projetos coreográficos desta natureza utilizam procedimentos de difusão tais como: convocatórias para selecionar artistas locais, aplicação de residência artística ou um pequeno período de trabalho presencial, formação de um pequeno núcleo estável de intérpretes que sustenta a coreografia em seu processo de circulação, outras vezes fazem uso de apenas um único intérprete que possui a função de organizar a coletividade. É possível ainda, sinalizar procedimentos de difusão tais como o

uso de trocas de informação a distância (imagens, esquemas e/ou vídeos), configurando uma espécie de residência virtual, que logo pode se converter em presencial.

A junção entre estruturas coreográficas móveis e procedimentos de difusão tem sido capaz de sustentar projetos coreográficos de artistas da dança, gerando circulação, manutenção, e um tempo maior de sobrevida a estas obras. Pois, há um impacto monetário na medida em que viabiliza experiências coletivas em dança com baixo custo, já que a circulação de grandes grupos tem se tornado inviável. Mas também é necessário considerar a existência de motivações que vão além do dado econômico, já que há também o interesse de artistas em encontrar outros modos de convivência, se distanciando de estruturas como grandes companhias ou grupos.

REFERÊNCIAS

FORSYTHE, William; Neri, Louise. Unhoused and unsustainable: choreography in and beyond dance – William Forsythe in dialogue with Louise Neri. In: NERI, Louise; RESPINI, Eva (Orgs.). **William Forsythe: Choreographic Objects**. New York: Prestel Publishing, 2018.

JOWITT, Deborah. **Introdução** In: BREMSER, Martha. Fifty Contemporary Choreographerns. Published by Routledge London and Now York, 1999.

FREITAS, Vanito. Fluxo + imagem em GRUA. In: **acervo de dança Modos de Existir**. SESC/SP http://modosdeexistir.sescsp.org.br/objeto/fluxo-imagem-em-grua/ última visita 13/11/2019.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança: Performance e a política do movimento**. São Paulo: Annablume, 2017.

PINTO, Erivelto Viana. **BATUCADA: MOVENDO CORPOS, DESCOLONIZANDO A DANÇA.** No prelo.

SOUZA, Beatriz Adeodato. **Ao rés do chão: uma poética materialista de dança nos Objetos Coreográficos de William Forsythe**. In: Revista GAMA, Estudos Artísticos Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. julho–dezembro 2019. issn 2182-8539 | e-issn 2182-8725

A DANÇA TRIBAL FUSION NA REGIÃO NORDESTE DO BRASIL:
ENTENDIMENTOS NAS RELAÇÕES ENTRE MOVERES DA DANÇAS ÉTNICAS

Caíque Silva Melo (UFBA)
Márcia Virgínia Mignac da Silva (UFBA)

Introdução

A ideia da dança *Tribal Fusion* na contemporaneidade que trato, parte de questões oriundas da minha atuação há onze anos na área da Dança, me dedicando a nove anos em estudos de Fusão. Minha relação com essa arte tem uma movência constante, começando desde criança, dançando forró nos salões de festa, passando pela aprendizagem de balé e orientais árabes, em Vitória da Conquista/BA e o contato acadêmico no curso de Educação Profissional Técnico Nível Médio em Dança da FUNCEB[89] e nos cursos de Nível Superior – Licenciatura, Bacharelado e Mestrado – em Dança da Universidade Federal da Bahia[90].

Durante meu percurso acadêmico tive contato com uma diversidade multicultural e de metodologias em danças étnicas e contemporâneas, citando como exemplos: afro-brasileira, populares brasileiras (frevo, samba de roda, maculelê e capoeira), dança moderna e balé clássico; além de propostas experimentais, de criação e inclusive com outras artes, como: fotografia, vídeo-dança, *jam session*, improvisação, habilidades ou processos criativos; além de outras experiências vivenciadas em escolas de danças não formais, como: dança flamenca, danças do oriente médio (*raqs el sharq, dabke, saidi, khaleege*), danças norte-americanas (*voguing, waacking, popping, funk style*); e por vezes conhecendo outras danças pela internet. É esse ambiente com diversas propostas estéticas, técnicas e de conhecimentos culturais que o interesse em pesquisar a fusão entre danças foi gestado.

[89] Site da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB): http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=10520.
[90] Site da Escola de Dança da UFBA: http://www.danca.ufba.br/.

Acompanhando a cena da dança *Tribal Fusion* a nível mundial através de observações das apresentações artísticas compartilhadas na internet, desde os anos 2000 até atualmente, em 2020, evidenciam-se transformações e inovações na feitura dessa dança, em atendimento ao mercado do entretenimento e da hiper-exibição através das redes sociais. O que em certa medida confirma o entretenimento como um novo paradigma, a ditar o que é possível de pertencer ao mundo, como propõe o filósofo sul-coreano Byung-Chul-Han (2019).

Entretanto a evidenciação das transformações e a proliferação da dança *Tribal Fusion* na cena artística mundial, parecem não encontrar sedimentação necessária no favorecimento de um campo de pesquisa no Brasil. Uma vez que, nos espaços acadêmicos ainda é incipiente a produção de conhecimento com essa temática. Em recente pesquisa no BDTD – Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações[91], encontrei apenas seis trabalhos sobre a dança *Tribal Fusion*, entre os anos de 2017 e 2019. Constatação que aponta um terreno favorável para a investigação de pesquisas inaugurais e convoca os artistas para tal tarefa. Pois ao "abordar o universo da Dança Tribal, ainda tão pouco explorado no âmbito acadêmico, requer um misto de cautela e ousadia na pesquisa em Dança" (OLIVEIRA, 2019, p. 452).

Uma questão que me parece central, nessa minha trajetória em estudos de Fusão é a escolha de uma nomeação para designar a dança *Tribal Fusion*. Principalmente quando se entende que o "significado de um nome, não é uma descrição nem uma definição, mas um indicador de uma coisa no mundo" (PINKER, 2008, p. 329). Logo se a referida dança é atravessada por tantas transformações e modos de feituras, como encontrar um indicador que dê conta da sua descrição? E me parece que a Dança de Fusão segue movendo-se despreocupada em atender um indicador fixo.

Não à toa a dança *Tribal Fusion*, também é intitulada como "*Fusion Belly Dance"* ou "Dança do Ventre Tribal" ou "Dança Tribal" ou "Dança Fusão".

[91]Site: https://bdtd.ibict.br/vufind/.

Aqui no Brasil, os modos tão variados de denominar essa dança se dão pela percepção em como algumas artistas da cena brasileira usam os termos em português, a exemplo de Kilma Bezerra Farias e Ana Clara Oliveira, aproximando também as nossas localidades e aos nossos entendimentos da concepção dessa dança aqui no país, que está muito recente, tendo menos de vinte anos desde sua primeira apresentação, em 2003.

Deixando de lado as implicações práticas de como resolver a complexidade que se dá aos possíveis indicadores ou designadores da dança *Tribal Fusion*, penso que iremos esbarrar também na complexidade para explicar o que essa dança se propõe quando entendemos que as “palavras estão atadas as coisas reais” (PINKER, 2008, p. 333). Afinal, qualquer tentativa de definição terá que dar conta dentro do possível não somente das referências no mundo, aqui entendidas a partir das configurações técnica-estéticas que a compõem, como também do sentido que as palavras carregam, mesmo que sejam as infinitas possibilidades de escolhas.

Perceber as variações de nomes e de configurações estéticas da Dança Fusão, me fez perguntar como essas informações são lidas pelo público e como nós, dançarinos, professores e estudantes da cena lidamos com as diferentes culturas locais e estrangeiras no processo de criação, visto que essa dança tem em sua principal proposição artística a de experimentar multiplicidades de danças culturais de diversas etnias.

> Cabe expor que a Dança Tribal, derivada da Dança do Ventre, propõe a diversidade cultural a partir das técnicas corporais e da mesclagem estética de diferentes culturas, como os elementos das Danças Indianas e de variadas manifestações, a exemplo da Dança Flamenca, das Danças Urbanas, das Danças Populares Brasileiras e outras configurações que ressaltam a complexidade do seu fazer. Certamente, abriga processos tradutórios com o fito de atualizar uma outra dança, ora com signos identificáveis, ora com possibilidades híbridas que ultrapassam os variados códigos das danças que ancora. (OLIVEIRA, 2019, p. 453).

Parto do pressuposto de que a característica mais enfática na construção da dança *Tribal Fusion* é da intencionalidade de experimentar fusionar estéticas de diversas danças étnicas e contemporâneas, tendo a

dança *Raqs El Sharq*[92] como ligação. Analiso que essa característica de experimentar fusionar se abrange não somente as fusões ocorridas na Dança Tribal, mas também entre outras fusões que propõe misturar danças para além da *Raqs El Sharq*, como por exemplo, a Dança Fusão *Bollywaack* (entre elementos do *bollywood*[93] e dança norte-americana *waacking*[94], proposta criada pela dançarina Kumari Suraj/EUA).

Talvez, a característica da Dança Fusão, a de experimentar misturas estéticas, possa ser reflexo de um fenômeno da contemporaneidade, mas que vem desde a modernidade. O corpo que dança, em nosso tempo de agora, contemporâneo midiático, hipercultural[95] e rizomático[96], se faz corpo a partir de atravessamentos de informações de modo inestancável. E ao constituir no fluxo das informações, corpa e comunica modos de ser, existir e resistir diante do mundo colapsado.

Mas, para chegarmos aqui, é importante compreender que a possibilidade de experimentar misturas estéticas surge da condição híbrida da cultura (HAN, 2019). E que talvez, a hibridicidade tenha sido elevada em decorrência da hiperculturalidade e da diversidade de modos de existir em recusa a ideia de pureza ou homogeinização. Logo o corpo que dança, se abre para o outro em conjunção e se hifeniza (HAN, 2019). Pois, “os hífens operam também sem relação “profunda”, “interior”, se ligando e se reconciliando” (HAN, 2019, p. 58).

---

[92] Termo originário aos povos do Oriente Médio quanto ao que é apresentado por Dança do Ventre. Este último é uma palavra inventada pelos franceses ao denominar as danças daquelas localidades. Busco utilizar o termo originário a fim de descolonizar os pensamentos, ao mesmo tempo em que entendo que após séculos, o termo Dança do Ventre se tornou também uma visão e até mesmo uma adaptação ao que é apresentado quanto tal no ocidente.

[93] Nome composto da palavra Bombain, antigo nome da região onde concentra a indústria cinematográfica indiana e da palavra Hollywood. Caracteriza a produção do cinema indiano.

[94] Caracterizada como dança urbana, tem sua propulsão nos Estados Unidos durante a era disco dos anos 1970. Dançada nos clubes LGBTQI+. Também conhecida como “punk”, ressignificando o termo ofensivo que era direcionado às pessoas da comunidade.

[95] Conceito proposto por Byung-ChulHan para explanar a cultura nos tempos de agora, conectado a todo o momento.

[96] Conceito proposto por Deleuze e Guattari em que o conhecimento se faz por espalhamento, por conexões horizontais, distanciando de uma metáfora de construção de conhecimento arbórea e verticalizada.

> Por acaso, hífen (hifa, em português), significa também filamentos dos fungos. Originalmente, significava hyphé, do grego, tecido. É também uma rede, web. Por meio de uma fusão, hífen ou hifa forma uma malha enredada. A malha do hífen ou da hifa não tem centro. Não é exatamente enraizada. Pode apenas deslizar pelo chão ou crescer no vento (hífen ou hifa área). (HAN, 2019, p. 57-58).

Essas colocações tendem pensar o corpo que dança a *Tribal Fusion* em uma relação rizomática com a cultura a partir de justaposições, por paisagens rizomáticas “entre margens e centros, entre concentrações provisórias e dispersões renovadas” (HAN, 2019, p.54). Ligando assim, culturas, costumes, estéticas, moveres e modos de ser.

Moveres iniciais da dança *Tribal Fusion* no mundo

O processo histórico que origina os entendimentos sobre a *TribalFusion* se dá muito anteriormente ao que é concebido quanto ao surgimento dessa dança, através de povos nômades e/ou colonizações na antiguidade, passando pela modernidade, chegando a sua eclosão na atual contemporaneidade, usufruindo de informações diversas com o uso da internet.

Contextualizando o cenário que estimulou a produção da dança *Tribal Fusion*, a sua concepção acontece em meados dos anos de 1960, com a dançarina Jamila Salimpour. Juntamente com o seu grupo, *Bal Anat*, apresentaram-se em feiras, praças e parques da Califórnia, em São Francisco nos Estados Unidos. (SALIMPOUR, 1999).

Uma das principais características do grupo *Bal Anat* eram as suas vestimentas, que traziam referências étnicas do oriente médio. Os shows continham danças de outras regiões do mundo, desde *Ouled Nail* da Argélia até dança *Karsilama* da Turquia (SALIMPOUR, 1999). A diversidade dentro dos shows propostos pela Jamila Salimpour torna-se o chão experimental para as propostas estéticas de hibridações entre danças.

Em meio à difusão do modo Salimpour de dançar a *Raqs El Sharq* na região estadunidense, uma das suas estudantes, a artista Marsha Archer(EUA), junto ao seu grupo *San Francisco Classic Dance* passam a

apresentar em outros espaços para além das feiras e a constituir formatos de apresentações em palcos, buscando também apresentar suas habilidades artísticas e criativas, como destaca Vasconcelos:

> A artista Masha Archer segue o formato de Jamila, acrescentando suas visões e habilidades enquanto artista visual, no entanto, nem Jamila Salimpour nem Masha Archer reivindicaram para si a criação de um novo estilo, denominando seus formatos simplesmente como Dança do Ventre. (VASCONCELOS, p. 82).

O caráter experimental dessa Dança do Ventre Ocidental, no contexto cultural pós-moderno a qual havia um ímpeto de revolução dos paradigmas da modernidade, marca o tempo em que Carolena Nericcio, que foi estudante de Masha, consolida um repertório de movimentos fusionados pelas estéticas das danças *Raqs El Sharq*, *Kathak*[97] e Flamenca[98], em meados dos anos 1980. Tendo em sua estética a fusão de vestimentas e movimentos entre essas três danças étnicas, Carolena sistematiza a dança de fusão ATS (*American Tribal Style*)[99] – o Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre – e difunde essa prática com seu grupo, o *Fat Chance Belly Dance*.

A dança *FatChanceBellyDanceStyle* é constituída por apresentações em improviso coordenado, sempre dançada em grupo e com o repertório de movimentos já fusionados. O improviso se dá a partir de uma líder que é rotativa durante a apresentação e as demais dançarinas ficam atentas na liderança para acompanharem os códigos que identificam os próximos repertórios de movimentos. As dançarinas também tocam os *snujs*[100].

> A improvisação, repetição e reprodução de movimentos, utilização de senhas, colagem com outras linguagens e técnicas foram métodos de criação coreográfica que se incorporaram ao Estilo

[97] Uma das oito danças indianas clássicas, originada no Norte da Índia.
[98] Dança, música e canto originária da Andaluzia, Espanha.
[99] Em 2020, a Carolena Nericcio anuncia por meios das redes sociais a atualização do nome dessa dança para o mesmo nome do grupo, passando a denominar o método por *Fat Chance Belly Dance Style (FCBDStyle)*. Ao abordar sobre o método de dança ATS, passarei a denominar pela atualização em respeito às escolhas da patente. Contudo, problematizo essa atualização para pensar se é uma co-evolução com as insurgências contemporâneas ou, para minimizar essas insurgências, apenas a retirada do termo "tribal americano" é uma estratégia para manter-se em detrimento do mercado mundial já consolidado pelo método sem necessidades crítico-reflexivas, que é o que proponho para artistas da *Tribal Fusion*.
[100] Instrumento musical tocado no Oriente Médio. São dois pares de címbalos de metal usados um par em cada mão. Seu som é agudo e geralmente são tocados alternadamente ou em conjunto.

> Tribal Americano de Dança do Ventre. (VASCONCELOS, 2019, p. 69).

Assim, a dança *FCDBStyle* passa a identificar as suas referências de danças étnicas e apresenta-se em uma outra estética visual, filosófica e política do que era apresentado à época como *Raqs El Sharq* nos formatos tradicionais da cultura oriental e das antecessoras à Carolena.

Diferindo a *FCBDStyle* do que vem a ser apresentado enquanto *Tribal Fusion*, ao fim dos anos 1990, a dançarina Jill Parker (EUA), junto com o seu grupo *Ultra Gypsy*, passam a apresentar fusões com as danças *jazz* e balé, utilizando de músicas eletrônicas. Com princípios de códigos da dança *FCBDStyle* e estimulada pela proposta de fusão e criação, Amy Sigil (EUA) propõe uma nova formatação, chamada de *ITS (Improvisation Tribal Style)*. A diferença entre a *ATS/FCDBStyle* e *ITS* é de que a primeira pode ser dançada por qualquer dançarina que estude o método. A segunda, o método compartilhado é diferente em cada grupo (ROANITA, 2017, p. 26). Com isso, outras influências estéticas e de composição passaram a integrar a *ITS* e para além dos grupos, dançarinas solistas passam a expressar suas próprias experimentações em fusão.

> Através da influência da cultura underground e do bodyart, o *tribal fusion* foi segmentado em subestilos dentre eles o g*ypsy, cyber, dark, burlesque, vintage, steampunk, liquid, industrial, urban, ITS* (Improvisation Tribal Style) e outras tantas denominações. (ANDRADE, 2011, p. 20).

Com propostas de novos intercambiamentos culturais de movimentos para a construção de apresentações cênicas, tendo a dança *Raqs El Sharq* como a principal estética de movimentos na fusão, as apresentações artísticas passam a ser nomeadas por dança *Tribal Fusion* a partir dos anos 2000.

O uso da internet passa a ter maior expansão e o compartilhamento de conteúdos sobre a dança *Tribal Fusion* também começa a ganhar rápida adesão pelo caráter inovador com os traços estéticos da *Raqs El Sharq* e da possibilidade de usar outras músicas nas apresentações, para além das étnicas do Oriente Médio.

Moveres da dança *Tribal Fusion* no nordeste do Brasil - Por outras movências artístico-políticas

O “ideário de liberdade” presente nos moveres iniciais da dança *Tribal Fusion*, no Brasil se potencializa na medida em que encontra um campo fértil para novas estéticas serem fusionadas. Também, diante da cultura do nosso país que teve uma miscigenação de etnias, talvez, essa feitura criativa da hibridação já esteja intrínseca em nossa formação social e ancestral.

No Brasil, as dançarinas de *Tribal Fusion* sentem-se estimuladas pela possibilidade de misturar referências étnicas diversas, ao mesmo tempo em que replica algumas estéticas do que as norte-americanas produziram e produzem.

Contudo, buscando fusionar as referências estéticas da *Tribal Fusion* com nossa cultura local, começam a ser apresentadas coreografias com músicas nacionais, figurinos com materiais regionais junto a movimentos característicos da *Raqs El Sharq*, da dança *FCBDStyle* e de danças nacionais como maracatu, caboclinho, da diáspora afro-brasileira e outras. Surgindo assim juntamente com essas propostas de fusões étnicas e contemporâneas, uma outra possibilidade de fusão em dança denominada por Tribal Brasil. A Kilma Farias, que é dançarina, difusora e pesquisadora desse modo de fusão identifica que:

> O estilo Tribal Brasil surge em 2003 como resposta orgânica ao estilo Tribal Americano (*American Tribal Style-ATS*) e *Tribal Fusion* e que vem sendo construído por diversas bailarinas e grupos de dança através de experimentações em aulas e seminários em todo país e exterior, articulando diversas culturas e em especial a popular do Nordeste brasileiro e afro-brasileiras. (BEZERRA, 2017, p. 9).

Moveres que ajudam a compreender o que já está estabelecido nos modos de feitura da dança *Tribal Fusion* na cena artística nacional. Pois aqui, a dança *Raqs El Sharq* continua sendo uma base para a concepção de tradição, associada as músicas árabes e trajes característicos das culturas populares orientais. Entretanto, reinventa-se em outras existências entendidas como paisagens rizomáticas, onde mistura as tradições não só do Oriente,

mas também do Ocidente e apresenta em novas estéticas contemporâneas, como argumenta a pesquisadora Jamila Gontijo Piffer:

> Ao contrário da Dança do Ventre, muitas vezes apresentada como uma prática de perpetuação de tradições dos povos árabes, o *Tribal Fusion* se posiciona no contexto da globalização, assumindo-se como uma manifestação intercultural criada no Ocidente. (PIFFER, 2019, p. 14).

Para seguir com o objetivo de entender a fusão estética entre as danças étnicas na concepção da dança *Tribal Fusion*, observo a região nordeste do Brasil, em específico o evento "Caravana Tribal Nordeste". A CTN é um evento produzido de modo independente e possui um caráter itinerante. É co-dirigido por dançarinas que pesquisam criações em Dança Tribal e que ocorre desde 2009 em diferentes cidades da região. O intuito é investigar o modo como as artistas entendem a fusão entre as danças étnicas na concepção da dança *Tribal Fusion* e da Tribal Brasil.

A Tribal Brasil e a continuidade da CTN, por se tratar de um exemplo que destoa do que está posto habitualmente, uma vez que tende a romper com os padrões hegemônicos e colonizadores produzidos mundialmente por dançarinas estrangeiras e replicados entre as brasileiras, de partida abre brechas para outras movências, com diálogo para outras insurgências, até mesmo artístico-políticas e de militâncias contra o sistema no mundo colonial capitalista.

Avançando na reflexão, trago a Teoria Corpomídia (KATZ & GREINER, 2005) buscando perceber as relações estabelecidas no diálogo das práticas da Dança de Fusão com os seus tempos e espaços de criação. Uma vez que o corpo passa a ser compreendido na co-dependência com o ambiente, razão pela qual ele não está pronto, como imaginávamos. Pois,

> Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente, o que impede a noção do corpo recipiente. (KATZ & GREINER, 2005, p. 130).

Entendendo assim, que o ato de fusionar se expande a partir da Teoria Corpomídia, com o interesse de ressaltar a característica processual do corpo, enquanto mídia de si mesmo, como um sistema vivo e em trânsito contínuo de trocas de informações com o ambiente. Visto que, “[...] a mídia à qual o Corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão se constituindo corpo. A informação se transmite em processo de contaminação” (KATZ & GREINER, 2005, p. 130).

Diante disso, o corpo em relação com o ambiente a partir da Teoria Corpomídia rescinde com o entendimento de corpo como recipiente, onde haveria um mundo a ser descoberto por quem o observa e o que chega é armazenado no corpo. O corpo como mídia do seu tempo é o resultado de atravessamentos com o ambiente em que se relaciona, contaminando e sendo contaminado, de modo processual e ininterrupto, estando o corpo em constante movência.

O corpomídia relacionado aos entendimentos do que é a dança *Tribal Fusion* e suas variáveis, tem buscado se diversificar e se abrir para possíveis mudanças quer sejam em suas estéticas apresentadas ou em suas nomenclaturas. Em uma tentativa de assumir a responsabilidade pelas suas feituras e o que comunica/devolve ao mundo. Justamente porque as informações que foram selecionadas não corpam apenas um modo de dançar, mas também o ambiente em que o fazer artístico é gestado.

Percebo ainda que na atualidade, a dança *Tribal Fusion* acompanha uma repetição de movimentos e de sequências coreografadas que são executadas e aprendidas como características dela, servindo uma diversidade de nomes, como um cardápio para os diversos interesses. Isso faz refletir e perceber a tendência quanto a um empobrecimento de criação em Dança Fusão.

Ao observar a dança Tribal Brasil relacionado à Teoria Corpomídia, noto uma contra-hegemonia ao que é apresentado esteticamente por *Tribal Fusion* a nível mundial. No documentário “Tribal Brasil, construindo um estilo

de dança” [101] (2011), a Kilma Farias apresenta a ideia por detrás dessa fusão e o estímulo na criação da Caravana Tribal Nordeste como um ponto de encontro onde através de aulas, apresentações e conversas, passam a apresentar e fortalecer um estilo brasileiro de dançar a *Tribal Fusion*.

Diante de um mundo globalizado e interconectado, questiono como que é pensar a relação de intercâmbio cultural do indivíduo com outras culturas, sejam elas locais ou não. Para assim repensar o meu compromisso político e a reponsabilidade implicada nas escolhas que faço na Dança de Fusão. Assim, repensar minhas próprias produções ajudou a corpar respostas dançantes mais coerentes com o tipo de mundo que estamos vivendo.

Nesse sentido, uma dessas produções foi meu trabalho artístico “Homem com H” (2017)[102], a qual implico rupturas com as normas postas, tanto das estéticas na Dança Tribal quanto ao que é comunicado na obra. Esse trabalho que apresenta a estética da dança Vogue[103] em junção a *Raqs El Sharq*, narra o tratamento violento e homicida da homofobia a partir da imagem de um homem cis militar. Uma testagem artística, como uma denúncia do ambiente hostil para fazeres que rompam com a hetero-cis-normatividade.

É com esse interesse de dialogar com pautas insurgentes no mundo de agora que ao tratar sobre criatividade, sigo problematizando a partir das contribuições de Pascal Gielen (2015), ao discutir o processo criativo e a virada exibicionista em um mundo interconectado, onde tudo é “cada vez menos sobre criação e mais sobre exibição” (GIELEN, 2015, p. 34).

Nessa relação com as novas tecnologias da comunicação, a facilidade de acesso as técnicas-estéticas de danças étnicas e à própria produção de dança digital, fez trazer uma nova concepção de produções e difusões dessa

[101] Link: https://www.youtube.com/watch?v=PszKX0fts1U&list=PL2YI_2p16dOHKFK1E7C7CgzHx_wMt6I7N&index=5

[102] Link de vídeo da apresentação: https://www.youtube.com/watch?v=-cNtl4ppQfE.

[103] Ou *voguing*, é uma dança estadunidense criada na cultura *ballroom*, por pessoas transexuais e homossexuais, em sua maioria pretas e latino-americanas, residentes das periferias das grandes capitais do país. Atualmente é reconhecida mundialmente e sustenta a manutenção de *houses* como prática de acolhimento à comunidade LGBTQIA+.

arte. A criatividade que nessa geração é posta como ferramenta fundamental para a ascensão, respinga na dança que também sofre com a massificação dessa arte.

O que parece interessar é o destaque de estéticas mais aceitas no mercado, com fins de “tribalização” e consumo. Nesse sentido, uma colonização é limitadora e no que diz quanto ao processo de criação em dança, replicadora de estética, de forma e de comunicação. Entretanto, percebe-se também que o fazer dessa dança se abre para a manutenção de fazeres e moveres estéticos das mais diversas culturas tradicionais e pode ser potente para uma comunicação análoga ao nosso tempo e ao ambiente em que essas criações em fusão são gestadas.

Considerações finais

O processo histórico que se constitui a compreensão por dança *Tribal Fusion* atualmente, estabeleceu relações com seus espaços e períodos devidos. Os destaques históricos que são atribuídos às pessoas como Jamila Salimpour, Masha Archer, Carolena Nericcio, Jill Parker, Amy Sigil, Rachel Brice, Kilma Farias e tantas outras artistas da cena de fusão, são cada uma em sua movência pessoal, raízes rizomáticas que se expandem horizontalmente e se esparramam em diversas direções. Moveres que tentam romper com as hierarquias e apostam corpos em comunicação com seus tempos e suas próprias insurgências.

Diante das insurgências sociais que estão implodindo no século vigente, torna-se urgente pensar que tipo de dança vamos gestar, comunicar e devolver ao mundo. Problematizar assim, o papel da dança nos tempos de agora. Ainda mais com uma indústria cultural que se apropria também das mídias sociais, onde cada vez mais estar *online* e “*selfie*-exibindo” se fazem necessários para a sobrevivência na ausência de políticas públicas para as Artes e a Cultura.

Aqui, faço do meu corpo uma possibilidade de enfrentamento ao que está desenhado no mundo. O meu corpomídia que luta contra: a homofobia,

as crenças por uma alta performatividade na Dança, a interminável produtividade acadêmica, a necessidade de viver *online* e sobreviver trabalhando com Arte, no contexto do Brasil, na região nordeste e do interior da Bahia. E como bom nordestino, pergunto: “Existimos, a que será que se destina”[104]?

Existir assim na perspectiva da Dança Fusão, a Tribal Brasil é também buscar representatividades, na promoção de intercâmbios culturais que não invisibilize os fazeres locais e regionais. Nessa perspectiva, a Caravana Tribal Nordeste se consolida na cena da Dança Tribal, promovendo a visibilidade e o fortalecimento das artistas da região nordestina, bem como se constitui como um espaço para compartilhamentos artísticos e pedagógicos quanto ao que é concebido por essa dança.

Movências na Dança Tribal que promovem questionamentos e transformações principalmente no modo de ser enunciada e nomeada. Favorecendo assim ressignificações ou reposições singulares, no qual cada artista em seus determinados contextos/falas sociais, de classe, de cor, de gênero, etc., se vê implicado no que comunica/devolve ao mundo.

Penso que talvez o papel da Dança atualmente seja cada vez mais o de questionar. Pois de acordo com a pesquisadora Helena Katz, “o importante é não parar de perguntar – único antídoto eficiente contra os preconceitos e a superstição que a ignorância produz” (KATZ, 2010, p. 122). Não à toa, na cena da dança de fusão brasileira tem ocorrido um movimento de diálogos com debates, fóruns e congressos a fim de problematizar o que é essa dança e dos papéis das artistas que a apresentam.

O convite com esse artigo é para corparmos uma comunidade de Dança Tribal em que além da liberdade de expressão na criação e nas produções artísticas, sejamos com nosso corpomídia, também corpopolítico, corpopresente, corpovivo na luta contra as opressões que o mundo colapsado impõe.

[104]Trecho da música “Cajuína”, composta por Caetano Veloso.

Referências

ANDRADE, Joline Teixeira Araújo. **Processos de hibridação na dança tribal fusion:** estratégias de transgressões em tempos de globalização contra hegemônica. Trabalho apresentado como requisito para avaliação do curso de Especialização em Estudos Contemporâneos. Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia – Salvador, 2011.

BEZERRA, Kilma Farias. **Arte de si na dança tribal:** narrativas entre espiritualidades e corpo cênico. Dissertação de mestrado, Ciências Sociais das Religiões, Educação e Saúde; Programa de Pós-Graduação em Ciência das Religiões/Centro de Educação, Universidade Federal da Paraíba – João Pessoa, 2017.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte; tradução de Myriam Ávila. Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves – Belo Horizonte. Ed. Universidade Federal de Minas Gerais, 1998.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança:** parâmetros para uma história contemporânea. 1 Ed. Belo Horizonte: Fabiana Dultra Britto, 2008.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas:** Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. 4. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. (6ª reimpressão)

DJOUMAHNA, Kajira. **The Tribal Bible**: Exploring the Phenomenon that is American Tribal Style Bellydance.1. Ed versão e-book Kindle. BlackSheepBellyDance, 2003.

GIELEN, Pascal. **Criatividade & outros fundamentalismos** – São Paulo: Annablume, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HAN, Byung-Chul. **Hiperculturalidade:** cultura e globalização. Tradução de Gabriel SalviPhilipson. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

KATZ, Helena. **O corpo como mídia de seu tempo.** CD-ROM Rumos Itaú Cultural Dança. Itaú Cultural: São Paulo, 2004.

_____ O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. In: GREINER, Christine. **O corpo em crise:** novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Por uma teoria corpomídia**. O Corpo. Pistas para Estudos Indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

KEALIINOHOMOKU, Joann. **Uma antropóloga olha o Ballet Clássico como uma forma de dança étnica**. In: **Antropologia da dança I** – Tradução Gisele Guilhon Antunes Camargo. Florianópolis: Insular, 2013.

OLIVEIRA, Ana Clara Santos. **Dança tribal como campo de conhecimento:** perspectivas epistemológicas em dança. In: Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA. Salvador: ANDA, 2019. p. 451-465.

PIFFER, Jamila Gontijo. **Poéticas de um ventre antropofágico:** um olhar simbólico sobre a dança tribal fusion. Dissertação de mestrado, Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2018.

ROANITA, Carla. **Des/configurando para processar:** um estudo sobre o Tribal Fusion Dance. 1. Ed. Versão e-book. Edição do Autor: Salvador, 2017.

VASCONCELOS, Maria Beatriz Ferreira. **Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre:** algumas questões e princípios estéticos, técnicos e composicionais. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia – Salvador, 2019.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural** – São Paulo: Pólen, 2019. 176 p (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro).

LINHA DURA E AS DERIVAS FASCISTAS:
ESTRATÉGIAS CONTRA-COREOGRÁFICAS

Deisilaine Gonçalves de Souza (UFRJ)
Dr. Felipe Kremer Ribeiro (UFRJ)

Se há uma relação efetivamente possível entre dança e teoria política, talvez, seja a capacidade observativa da dança - de profundo refinamento - de identificar a cinética nas relações do biopoder, posta como modelo da modernidade e suas marcas coloniais-civilizatórias; e que, em um exercício intenso e estratégico, poderia fazer escapar e expor de modo vertiginoso as interfaces do horror através de alguns sinais políticos. Este ensaio, de caráter combinatório de pesquisa-criação, é um recorte da pesquisa de mestrado em desenvolvimento no PPGDan/UFRJ, e pretende pensar, a partir de algumas evidências discursivas da política nacional, cruzamentos para a produção de um pensamento de trepidação do comum, comungando corpo e teoria crítica. Chamo a busca destas variações prático-políticas de contra-coreográfico.

Para além de um interesse direto no desenvolvimento de poéticas da colisão, me dedico nesta pesquisa, ainda, em perceber o coreográfico a partir de uma abordagem do corpo que considera - e se dedica a reinscrever - teorias políticas contemporâneas como vetores enunciativos de criação e movimento. Busco, portanto, compreender como no interior produtivo e material dessas forças ordinárias que não se cansam de legislar, regular e recriar corporeidades da destruição - reencenando gestos compulsivos pelo poder, pelo controle, pela força e pelo aniquilamento – a ideia ontológica de dança, como uma correspondência entre escrita e movimento aparece, de modo tautológico, como uma espécie de efetivo, de realização.

Pretende-se com este estudo redesenhar, continuamente, a dança em termos críticos de velocidade, deslize, fluidez, disposição de corpos, solos, onipresenças, virtualização e guerra, a fim de remover os vestígios de inocência imperativa que, por vezes, pensar o corpo em dança pode significar. Penso o coreográfico no interior do duplo atração-repulsa, que, exaustivamente, negocia interesses e esquivas sistêmicas. Para isso, utilizo

alguns vetores de pensamento que aqui, neste breve artigo, serão apenas indicativos: o militarismo como regimento, a tecnologia como circulação e o neofascismo como um projeto transpolítico.

Deriva 1: A experiência exaustiva da janela.

Paro de frente ao computador. Conecto-me a um serviço de vídeo chamada da Google. Acesso o sistema com um endereço eletrônico que uso há mais de 10 anos - de domínio da mesma empresa - que se tornou uma espécie de acesso magma a qualquer experiência online identificada.

"I'm not a robot!"

Um click, e um sistema de reconhecimento lógico diferencia meu programa mental de uma inteligência artificial. Assumo, diante de mais uma admissão autorizada, que já perdi o critério para permitir acesso aos dados que cultivo no ciberespaço, justamente por acreditar que nunca serão tidos como alvos de *hackeamento* sigiloso. Testo som, câmeras, caixa amplificadora; conectados via *bluetooth*, posso, ainda, ter uma experiência de autonomia no espaço de 2x2 que me resta para circular no cômodo-quarto que chamo mundo nos últimos seis meses[105]. A reincidência de encontros na megalópole cibernética aumentou de modo vertiginoso, e constato, enquanto escrevo, que novas tolerâncias de controle cibernético estão, neste momento, sendo assimiladas numa proporção irreversível.

Realizo a ordenação mecânica de soldadinhos de chumbo (materialmente traduzido em bolas de gude) frente à tela de um celular duramente geométrico, na tentativa de elaborar alguma dimensão performativa desta pesquisa que pretende esgaçar, em termos de dança, indícios de um desejo neofascista nacional e uma memória colonial que percorre categorias coreográficas. Repasso planos b e c, caso a tecnologia

[105] Me refiro à pandemia do COVID-19, e o sexto mês de "isolamento social" que vivemos no Brasil. Enquanto este artigo é escrito e apresentado via vídeo conferência no 6º Congresso ANDA – Edição Virtual, somamos mais de 140.000 mortos pela doença no Brasil. Impossível ignorar o vácuo que se abre na experiência de mundo dos sobreviventes dessa catástrofe.

faça meu programa fracassar. Penso como computadores, caixas amplificadoras, webcams, soldados de chumbo, robôs, textos e danças podem todos, a seu modo, serem próteses que aceleram o corpo em direção às suas ausências, às suas falhas, ao seu desaparecimento. Toda vez que o corpo fracassa e desliza à norma, as próteses aceleram o corpo em busca da reparação, utilizando imersões intensivas para que encontre uma nova forma de perversão. O corpo, num processo perceptivo sem igual, insiste em encontrar linhas moles, flexíveis. O corpo escapa! Posto lado a lado, penso que tanto o escape, quanto as próteses, operam por subestimar a (re)-ação do corpo à violência.

Este programa é, portanto, meu motor de experimentação. Reencenar imagens de vigor e motilidade, destreza e obediência, unidade e conformidade agem sob uma teimosia inesgotável do coreográfico de se efetuar como efeito inconsciente de movimento, escrita e tirania, e que me interpelam como aquilo que Agamben (2009), em seu já clássico escrito sobre o contemporâneo, revela ser a condição anacrônica do sujeito que se choca com o seu tempo: um certo interesse subversivo de experimentar o escuro. *"Todos os tempos para quem experimenta a contemporaneidade são obscuros. E a escuridão aqui é equivalente a neutralizar a luz para conseguir fazer surgir as trevas*.[106]"

Uso a análise da Ordem Unida como o programa de adestramento punitivo e violento que habita a memória somatopolítica militar e outorga, se não a principal, a mais importante ficção do campo: a ideia de uma constante missão a ser cumprida, um estado contínuo de fiscalização e um corpo que encarna o ímpeto e o direito imaginário da morte.

A Ordem Unida é uma formação habitual de marcha e reunião dos componentes de uma tropa, que prevê uma movimentação cadenciada e absolutamente rigorosa. É a base do treinamento utilizado pelo Exército, pois contém em sua lógica, táticas de organização coletiva de grande complexidade. É na Ordem Unida que todos os valores de submissão e controle são absorvidos e exercitados. Essa obstinação do poder assimilado

[106] AGAMBEN, GIORGIO. "O que é o Contemporâneo?" In: O que é o Contemporâneo? e outros ensaios; [tradutor Vinícius Nicastro Honesko]. — Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 63.

pelo militar, traduz uma ideia de gestão técnica da realidade que pensa corpos como engrenagens, sejam eles orgânicos ou não. O corpo vivo é o objeto central de toda política. A obliteração do corpo falho, habita o núcleo bruto das relações discursivas de poder que o campo militar conserva há milênios e, nessa pesquisa aparecem, justamente, numa condição protocoreográfica, visto sua capacidade de controle e leitura sobre o movimento conferir - muito antes do desenvolvimento do conceito de coreografia pela dança europeia – habilidades requintadas de coesão e mobilização.

Me interesso por alguns princípios enunciativos que estão postos nos efeitos da Ordem Unida, como o duplo vigília e vigor, por edificarem uma experiência intuitiva que opera, pela contenção do ímpeto do corpo do soldado, o direito e o prazer de matar, construindo um enigma político do masculino como o agente reparador e restaurados das condutas desviantes, alimentando a ficção de que há um corpo em que a violência circula de modo genuíno. E como, em uma experiência sobreposta - e também se valendo do mesmo duplo comando-obediência - a dança se edificará enquanto campo científico no século XVI, justamente, quando - decidida em impedir a insistente relação de desaparecimento do movimento, traça um plano de controle e contenção espaço-temporal do corpo, vigiando seus vícios de escape e alimentando o desejo por uma motilidade vigorosa, racional e determinada do corpo. Convoco, portanto, alguns teóricos do campo da filosofia política e da teoria da dança para pensar as linhas de força desta pesquisa, a fim de encontrar relações cinéticas que façam da dança uma ferramenta de análise e de infiltração política.

Deriva 2: O duplo velocidade-violência.

Paul Virilio é um importante filósofo e urbanista francês para ler o advento da revolução política contemporânea como uma disputa desenfreada pela velocidade. Profundamente conectado à análise discursiva da guerra, a militarização do cotidiano, e os efeitos de desaparição e invisibilidade que servem aos procedimentos contínuos de destruição, Virílio (1996;1984;) irá

redesenhar o espaço-tempo político tomando a lógica da corrida como o estímulo de um estado de emergência contínuo.

No início do século XX, o nascimento de um novo modelo de gestão da cidade burguesa irá protagonizar a interiorização de uma classe militar permanente. No centro das capacidades produtivas do estado, meios simultâneos de produção e destruição das riquezas serão acionados de modo paradoxal. Este efeito suicida irá, a partir de um culto à imobilidade produtiva, sustentar o estado de sítio e a incorporação cada vez mais arbitrária de lógicas militares no território civil das cidades, sob o signo do desenvolvimento ininterrupto de estratégias de Defesa Nacional.

O ímpeto da expansão militar será introjetado nas relações de circulação da cidade, impulsionando o controle vital das massas e o projeto logístico moderno de fortaleza urbana. Nessa análise político-militar, interessa que a cidade seja pensada sob efeitos de transparência para a ação policial, deste modo, o ordenamento público gere o espaço e o tempo urbano, mas também controla severamente o trânsito. O território da cidade é pensado, portanto, em termos de plano, aniquilando qualquer experiência de ruína e destroços que atrapalhem o fluxo ágil e deslizante militar.

Para o autor, a cidade é a preparação para a guerra. É pensada a partir de estratégias táticas de deslocamento e ataque. A experiência e o desejo de circulação e a auto mobilidade do sujeito moderno sublinham a imagem do solo colonial anunciada por Fanon (1961)[107]. Esta é a transição cinética que será responsável pela combinação velocidade-violência das comunidades

[107] O contexto colonial é uma realidade fraccionada que permite acesso irrestrito a uns e limita a circulação de outros. É o colono que delimita os valores éticos, morais e religiosos do mundo; é ele quem desenha os deslocamentos e pilhagens da cidade, pois sua presença é um prolongamento dos hábitos da civilidade experimentados na metrópole. A cidade do colono é uma cidade sólida - e recuperando a imagem utilizada por Lepecki (2017), além de sólida, é uma cidade terraplana, escorregadia e de alta velocidade. Sendo assim, é apenas sob a experiência da radicalidade que o colonizado faria o mundo do colono desabar em um exercício autêntico de revolta e de retorno à nação. A descolonização necessita, então, de um programa de desordem absoluta e inegociável. Destruir o mundo colonial significa, invariavelmente, destecer as malhas do império, desterritorializa-las. (FANON, 1961).

dromológicas[108] contemporâneas, conceito fundado pelo autor, e que irá protagonizar o cerne de sua análise política. Repensar o político inclui, portanto, um processo de politização da velocidade.

O estudo de Virílio (1961) concentra análises de profundo refinamento crítico acerca da exploração permanente do movimento. Esta aptidão à sincronia, sustenta uma nova imagem do devir-guerra e do proletariado militar, que segue em marcha em direção à morte, e assimila, em sua dinâmica própria coletiva, novas funções de vigília às posturas e movimentos não adequados ao corpo social, resultando numa redistribuição do poder de polícia.

Deriva 3 ou Um corte brusco para pensar experiências políticas genocidas no Hemisfério Sul.

A excessiva velocidade, a abstração do espaço terrestre e sua codificação até o virtual, recolocaram a democracia contemporânea enquanto um novo sistema de ruptura política, transformando-a numa experiência de guerra suspensa, em que estado de direito e estado de exceção vivem sob a ótica de um híbrido que alimenta o maquinário capitalista. A especialização contínua deste substrato logístico militar, configurou um novo interesse de gerenciamento do movimento, amplamente requintado em estratégias neoliberais de produção e destruição de mundo. A circulação (do dinheiro, do homem, da informação) se tornou mais importante do que a produção em si, modelando uma nova economia da capacidade de se mover. Em termos militares: não há mais o desenvolvimento tático do conflito e o enfrentamento direto; o que há é um racionamento dinâmico do inimigo, onde a violência age na redução do movimento do outro, a partir da construção de um repositório imaginário e uma gestão pelo medo.

[108] A ciência ou a lógica da velocidade. Termo criado por Paul Virilio (1932-2019); baseia-se no fato de que todo acontecimento sofre alterações na sua própria estrutura, dependendo da velocidade que adquire ou que se dá a ele.

> *De* fato, a guerra popular não é mais *no* território. Ela preconiza a dispersão dos corpos militares na própria sociedade (o soldado novo estará ali "como um peixe n'água" - a alusão a um elemento líquido não está aí por acaso). Tal como a guerra marítima, a guerra popular é uma guerra de encontros marcados de corpos dinâmicos ... Ela se reporta, além disso, "aos excessos consagrados pela prática do mar", à violência absoluta, ao desaparecimento da moral e das leis anteriores. A guerra popular é total![109]

Há um conjunto de novas práticas no Brasil que escancara certa aderência ao conceito de guerra pura exposto por Virílio (1984), e nos ajuda a estabelecer os vetores, sempre em colisão, que erguem os novos traços fascistas como prática política do capital na América Latina. De modo nítido, Bolsonaro investe na manutenção discursiva de que há uma guerra sempre em curso no Brasil. Uma mudança paradigmática parece transformar-nos em uma paisagem reiteradamente ameaçada, da qual só poderia ser salva sob o estatuto de um semideus.

Estes inimigos estão em toda partes: infiltrados, insurgentes, comunistas, reformadores sexuais; um sistema de inteligência e monitoramento autônomo - e paramilitar - emerge do núcleo desta poderosa organização “pró-governo” em que, ao mesmo tempo que desenvolve e multiplica pistas falsas fazendo do espaço cibernético um novo campo de “conflito de baixa intensidade”, expande de maneira (in)visível um sentimento de subserviência que pretendem reconstruir um ideal de masculinidade desonrado.

Deste modo, há uma correspondência enunciativa na relação corpo-imagem-cinética reformadora, que está no centro simbólico dessa revisão de reconstrução do sujeito hegemônico brasileiro (pai de família, homem religioso temente à Deus, cidadão de bem incorruptível) sob a orientação de um chefe de estado que não é apenas um representante legítimo da disciplina - um capitão reformado do exército - como um exemplo performativo da imagem do masculino como um sujeito desobediente, insubmisso, vigoroso e impossível de mediação. Me interesso como essa figura emerge, socialmente, de um processo associativo grotesco que sobrepõe a imagem de um messias, um herói e um militar – parecendo devolver certa ordem para o núcleo

[109] VIRILIO, Paul. **Velocidade e política**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996, p.55.

fundamental da sociedade, enquanto combina os paradigmas que sustenta o capitalismo e sua expansão, no desejo, enfim, de pensar a construção de um corpo-feminino-em-dança que ofereça uma ameaça dispersiva, ao se propor a pensar os aspectos da violência e do movimento como um duplo fundamental de ser, continuamente, reenquadrado.

Tomo de assalto uma síntese do pensamento de Barthes (2001) acerca da ação semiótica dos mitos. Para o autor, o mito é uma forma de linguagem, um sistema de comunicação, de fala; por oferecer uma mensagem codificada, o mito age por um sistema próprio de significação. O mito não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como faz uma determinada coisa circular de modo alienante e despolitizado. O mito atua, portanto, por metalinguagem, como uma segunda língua que opera a partir de uma outra língua e de seus sistemas próprios de representação. Barthes se refere à sociedade francesa burguesa para esquadrinhar seu conceito sobre essa figura política, mas gostaria de utilizá-la como contraste à imagem fictícia do mito bolsonarista, que emerge como uma imagem fixa, despolitizada e arbitrária; que ao suspender qualquer aliança ética discursiva da prática política nacional, autoriza um tipo de embrutecimento perceptivo singular e, principalmente, produz um abismo lógico no que entendemos como democracia. Assumindo a imagem da soberania grotesca, ou ainda ubuesca[110], que Foucault (2001) irá se referenciar como a potência máxima dos efeitos do poder e da sujeição presente nessa insistente figura odiosa e desqualificada do representante político, penso como o resgate do biopoder militar, e sua interferência coreográfica repressiva e de infinito movimento, funcionam como engrenagem fundamental para o laboratório colonial neoliberal, e que no Brasil, resgatam uma memória muito especifica e eficaz de ameaça simbólica e real. De que maneira a dança oferece ferramentas epistemológicas para pensar o que acontece no interior de nossas práticas políticas?

[110] Foucault rememora a imagem grotesca da peça francesa Ubu Rei (1896) de Alfred Jarry. Ubu assassina o rei Venceslau e usurpa o trono da Polónia. Ao longo de uma sucessão de episódios absurdos, exerce o seu reinado de forma brutal e sanguinária, deixando o país na miséria. Figura monstruosa e corrupta, mas acima de tudo, covarde, estúpida e ridícula, Ubu pratica uma política catastrófica em seu próprio interesse, arruinando todo o território à sua volta. Uma metáfora assustadora que, ciclicamente, vai encontrando ecos na realidade política internacional.

Deriva 4: Estudo para práticas de dispersão.

A relação paralisante entre escritura e movimento anuncia um insistente desenvolvimento do coreográfico como instrumento que impede, e ao mesmo tempo repele, a dança de ser compreendida dentro do regime de efemeridade e duração que lhe é próprio. Essa dupla função da escrita de conter a dimensão indisciplinada da dança - esta qualidade que parece intrínseca do corpo de insubmissão à norma, de desobediência - e que pode ser compreendida facilmente como a relação própria do movimento e sua impossibilidade de estabelecer uma presença que não esteja aliada à sua consequente desaparição, é o objetivo central do coreográfico, desde o século XVI, com os projetos de Arbeau e, posteriormente - mesmo que em outra dimensão - de Noverre e suas tentativas de edificação de um sistema capaz de gerar uma compatibilidade simétrica entre dançar e escrever (Lepecki, 2017, p.39).

> Para Arbeau, a lamentável efemeridade da dança pode ser superada pela escrita, dançando o suplemento feliz. Porém, notemos como essa força arquival não comanda apenas os corpos vivos, presentificando a dança, mas também os espíritos dos mortos. A narrativa de Arbeau começa pela proposição de como o enlace entre a masculinidade e a lei é a primeira condição para a re/presentação da dança num corpo pronto para ser preenchido com os passos dos mortos. Seu interlocutor e estudante, o jovem advogado Capriol, responde à lamentação de Arbeau (1968, p. 15), apelando: "Não permita que isso [a desaparição da dança] aconteça, Monsieur Arbeau, uma vez que é de seu poder impedi-la. Marque essas coisas por escrito para possibilitar-me aprender esta arte e, ao fazê-lo, você parecerá estar junto aos companheiros de sua juventude". Colocando-se diante da dança, escrita emerge com a função dupla: ela torna o corpo do dançarino um veículo para o intercâmbio temporal; ela cura o embaraçoso dilema da dança de sempre perder-se assim que performada. No diálogo homossocial retratado no livro de Arbeau, essa dupla função da escrita lança a dança como indisciplinada, tonta, escorregadia – os atributos negativos de que a feminilidade é acusada.[111]

[111] LEPECKI, André. Inscrever a Dança. Escrito por André Lepecki, ***Inscribing Dance***, traduzido por Sérgio Andrade e Lidia Larangeira, publicado por Revista Vazantes – UFC, v. 1, n.1, 2017, p. 38.

O que me interessa marcar é como, de certo modo, é possível ler a Ordem Unida pelo mesmo desejo reparativo em inscrever caminhos reconhecíveis da norma, com um objetivo político explícito, no qual é possível, não apenas conter o desaparecimento do mover, mas extinguir toda capacidade subjetiva e simbólica do corpo, internalizando estratégia de aniquilamento e violência que o impedem– pelo desejo do poder - de deserção. Ou seja, como esse corpo disciplinado, submisso e silencioso é também um corpo orgulhoso de si e do açoite, exatamente, por resistir à morte. Resistente, este corpo, portanto, está apto a matar - física e simbolicamente - corpos que ofereçam qualquer ameaça de colapso ao sujeito edificado sob categorias gerais. Comumente, na Ordem Unida, as instruções são aplicadas por comandantes ou oficiais mais graduados em tom firme, enérgico e que inspire respeito – e anseio - à figura da autoridade presente. Essa imagem do coreógrafo-mestre é um ponto importante de ser analisado, ao considerar que os anseios de submissão e controle, intrínseca às práticas militares, passam por visitar uma espécie de recompensa vingativa. Estas relações de tirania – e amizade, visto os soldados em formação, e fora dela, serem um único corpo - se dão como um enigma performativo militar, heterossexual e masculino. Não apenas o sistema em si, mas seus fenômenos somatopolíticos, contribuem na edificação do sujeito jurídico universal.

Creio que haja dois conceitos de Deleuze e Guatarri que, neste momento, podem nos ajudar a pensar as possibilidades deste performativo opressor, de um lado, como uma tradução fundamental para a efetivação do fascismo - para além de uma coexistência política conservadora – e, de outro, como parte da forma-estado que, ao demandar uma interioridade, não cessa de incorporar os corpos que escapam, a fim de que os limites se imponham de modo tênue e passível de simulação. A primeira é o duplo instinto e instituição, desenvolvido por Deleuze no livro *"A Ilha deserta e outros textos"* (1953-1974), e a segunda imagem seria o momento em que a dupla, em *"Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2- Vol.3"* (2012), compreendendo o CsO[112] em termos de intensidade, identifica o limite, intrínseco ao desejo, de um

[112] Corpo sem órgãos.

possível desvio negativo da potência positiva revolucionária para, o que seria, o desejo fascista.

Em “Instinto e Instituições” (1955), Deleuze pensará como a compreensão do instinto humano, e sua correspondente imagem da natureza, é na realidade, fruto dos efeitos das instituições que operam como meios artificiais, entranhando padrões norteadores que liberam o corpo de suas necessidades naturais variantes. A criação de meios originais de satisfação é, portanto, a chave motriz das instituições e seu processo para: 1. reconhecer tendências; 2. gerar modalidades de agenciamento do desejo que antecipam o instinto à sua necessidade, como uma reação programada no interior de um organismo sólido.

> Qual é o sentido do social com relação às tendências? Integrar as circunstâncias em um sistema de antecipação, e integrar os fatores internos em um sistema que regra sua aparição, substituindo a espécie. É bem este o caso da instituição. É noite porque a gente se deita; almoça-se porque é meio-dia. Não há tendências sociais, mas somente meios sociais de satisfazer as tendências, meios que são originais porque eles são sociais. Toda instituição impõe ao nosso corpo, mesmo em suas estruturas involuntárias, uma série de modelos, e dão à nossa inteligência um saber, uma possibilidade de prever e de projetar. Reencontramos a seguinte conclusão: o homem não tem instintos, ele faz instituições. O homem é um animal em vias de despojar-se da espécie. Do mesmo modo, o instinto traduziria as urgências do animal, e a instituição as exigências do homem: no homem, a urgência da fome devém reivindicação de ter pão.[113]

Para a superfície do corpo compreendido em sua singularidade - em oposição ao corpo maquínico, organizado, útil e produtor - a dupla usará o CsO como o lugar em que a concepção do múltiplo se realiza, justamente, pelo conjunto de forças que não cessam de fazê-lo vibrar e produzir escapes. Mesmo o CsO pode esquivar para um desejo fascista, caso capturado pelo fenômeno acumulativo da organização, que lhe impõe formas, funções, ligações, identidade, sujeito, representações; o limite do CsO, portanto, está na interrupção da experimentação, visto que não se para nunca de chegar

[113] DELEUZE, Gilles. “Instintos e instituições” In:_____. **A ilha deserta: e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

nele. Esvaziado do desejo, perverte sua potência revolucionária para um desejo fascista. Não me deterei tanto nestes cruzamentos - digo, em sua potência de relações com as vias de leitura para o contra-coreográfico - mas as marco como uma importante ressalva - ou aquilo que a dupla coloca em termos de prudência - para uma ideia não-alienante da livre experimentação, visto que o contra-coreográfico não se trata de um elogio ao caos, mas um estado (des)-contínuo que faça o corpo - e suas variantes - perceber-se imerso em relações constantes de produção de poder. Deleuze e Guatarri me parecem potentes para pensar tal ficção pactual militar que está sempre em defesa prévia à própria ameaça, como uma condição de ataque desproporcional aos corpos desviantes, produzindo uma confusa tradução entre instinto - e a máxima de que a virilidade é uma condição intrínseca ao corpo masculino e, portanto, é reservado ao corpo masculino um acesso legítimo à violência - e a instituição militar como a entidade responsável por dar contorno e disciplina à estes corpos violentos, direcionando a capacidade produtiva do medo para os modos de defesa da nação, mantendo o monopólio da atuação jurídica da morte; As instituições de defesa detém, portanto, o aparato logístico e material da guerra, mas também os limites de definição discursiva dos corpos que, ao padecerem da violência, não geram horror à normalidade social, pois já são lidos em dimensões abjetas de existência. Há, portanto, uma condição teológica-militar que opera, de modo invisível e transcendental, um projeto de poder anexado a uma heterossexualidade-masculina-branca-cis-gênero, e que em termos político de um Brasil contemporâneo, resgatam uma memória colonial específica de especialização e ataque à corpos marcados pela raça, pela classe e pelo sexo.

Encaminho este breve ensaio para suas considerações finais, considerando primordial para o enfraquecimento da alegoria do masculino, como tais contra-estratégias atuam, dentro de muitas outras possibilidade de linhas flexíveis, na presença de um feminino que encarne um potencial performativo da violência e da desordem - interrompendo a dicotomia entre presença-desaparição que está no cerne do programa militar - na medida em que se oferece como uma condição política radicalmente crítica. Quais corpos se inscrevem na ordem do poder e quem os inscreve?

Tomo, portanto, parte dos estudos da teoria feminista contemporânea sob a ótica de Paul Preciado (2018), Judith Butler (1993), Sayak Valencia (2010), Silvia Federici (2017), Donna Haraway (1985), entre outras, buscando, justamente, impedir que se repita a reincidente perspectiva conceitual do "universal fundante", que edifica a dimensão compulsória do masculino, a fim de pensar os atravessamentos que alimentam o cerne da revisão política acerca do desenvolvimento de categorias sexuais como uma correspondência alienante entre sexo (natural) e gênero (cultural) - justamente por direcionar o problema como uma disputa de ordem epistemológica que envolve a manutenção de instrumentos e dispositivos de análise. Deste modo, a prática desta pesquisa aparece como uma inseparável plataforma de pensamento-criação.

Referências

AGAMBEN, GIORGIO. **"O que é o Contemporâneo?"** In: O que é o Contemporâneo? e outros ensaios; [tradutor Vinícius Nicastro Honesko]. — Chapecó, SC: Argos, 2009.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de janeiro: Bertand Brasil, 2001.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão**. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

CENTELHA**. Ruptura.** São Paulo: Ed n-1 edições, 2019.

DELEUZE, Gilles. "Instintos e instituições" In:_____. **A ilha deserta: e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. ***Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2***, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

FOUCAULT, Michel**. Os anormais.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

FANON, Frantz**. Os condenados da terra**. Juiz de fora: Ed. UFJF, 2005.

FEDERICI, Silvia**. O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. São Paulo: Ed. Elefante, 2019.

GRAHAM, Stephen. **Cidades Sitiadas: o novo urbanismo militar**. São Paulo: Ed, Boitempo, 2016.

HARAWAY, D. **O Manifesto Ciborgue.** ***in: Antropologia do Ciborgue: as Vertigens do Pós-Humano****.* Belo Horizonte: Ed Autêntica, 2009.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança: performance e a política do movimento**. São Paulo: Ed Annablume, 2017.

_____. **Inscrever a Dança.** Escrito por André Lepecki, ***Inscribing Dance***, traduzido por Sérgio Andrade e Lidia Larangeira, publicado por Revista Vazantes – UFC, v. 1, n.1, 2017.

PRECIADO, P. **Texto Jukie**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

VIRILIO, Paul. **Estética da desaparição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____**. Velocidade e política**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. **Guerra pura: a militarização do cotidiano**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

CORPO DE QUE-M? A DANÇA COMO AÇÃO POLÍTICA EM SUAS RELAÇÕES MULTIESPÉCIES

Iara Costa de Melo (UFBA)
Adriana Bittencourt Machado (UFBA)

Introdução

Esse artigo pretende tensionar o antropocentrismo e a banalização do especismo especialmente na arte e na dança, sendo este último um campo que apesar de problematizar a dicotomia entre natureza e cultura, ainda resvala em epistemes pautadas no exclusivismo humano. Sendo assim, começamos com a pergunta: por que relacionar a dança com o especismo e com o antropocentrismo?

Vivemos em comunidades com organismos heterogêneos e os nossos corpos estão em constante co-adaptação, não vivemos de forma isolada, somos e nos tornamos nossas relações. Então, para analisar criticamente nossas composições em dança e com dança é imprescindível que nos debrucemos nas análises destas teias multiespécies que compõem as nossas sociedades.

Pesquisadores dos estudos multiespécies e dos estudos críticos em animais analisam o especismo e o antropocentrismo como dispositivos que traçam fronteiras entre os corpos, categorizando-os em humanos e não-humanos, e à cada classificação social atribui-se um valor diferente para suas vidas. Estes dispositivos constroem sistemas de crenças pautadas no exclusivismo humano. De um lado temos o humano, razão, linguagem, cultura, complexo, plural e do outro lado, o animal, irracional, instintivo, homogêneo, natureza. Sabendo que o antropocentrismo e o especismo delineiam a nossa compreensão de animalidade e de corpo e que o dispositivo antropocêntrico pode levar a crer que as relações estéticas e políticas das criações em arte contemporânea estão relacionadas exclusivamente às interrelações entre seres humanos, é que pretendemos propor reflexões acerca do nosso entendimento de corpo humano e de seus

fazeres artísticos contemporâneos, através da análise de nossas relações multiespécies.

O artigo divide-se em duas partes. Na primeira contextualizamos o antropocentrismo e o seu entrelaçamento ao especismo e como ambos são constituintes dos nossos modos de ser e estar, estando presente em todas as nossas relações sociais, desde os projetos de nossas habitações aos nossos discursos orais e escritos. Ambos, antropocentrismo e especismo, materializam-se e acontecem no corpo, com o corpo. A contextualização da extensão e profundidade do especismo e antropocentrismo são importantes devido ao ofuscamento ocasionado pelas suas banalizações que delineiam as nossas percepções e, portanto, nossas dramaturgias e composições coreográficas. Na segunda parte do artigo adentramos no tensionamento corpo de que-m? Estabelecendo uma relação entre matrizes de opressão que apagam sujeitos e singularidades, concomitante à análise de diferentes níveis de violência interespécie nas tessituras das artes do corpo.

Antropocentrismo e especismo

O antropocentrismo é uma estrutura colonial de relações sociais centradas no humano. Segundo Rosi Braidotti (2013) a noção de humano e o próprio termo em si nunca foram neutros e para além de serem fortes constituintes das nossas relações sociais são também alicerces da nossa compreensão de si e do outro. O Homem Vitruviano (1492) de Leonardo da Vinci é um exemplo da exclusão proporcionada pelo termo humano. O homem branco, europeu e bípede está simbolizando o centro de tudo e medida para todas as coisas, este é o humano do antropocentrismo. Junto com este humano também estão centrados os seus modos de ser e estar, as suas culturas e relações normativas, como heteronormatividade, cisnormatividade, monogamia, religiões, ciência e alimentação. A definição de humano é constituinte de um projeto civilizatório no qual o outro é o selvagem, o animal.

Ao tomar o homem como medida mais importante para todas as coisas instaura-se o dualismo homem *x* resto do mundo que se desdobra e manifesta

em diversos dualismos hierárquicos como homem *x* animal, natureza *x* cultura, mente *x* corpo, razão *x* emoção, racionalidade *x* instinto. Junto ao dualismo homem *x* animal são organizados mecanismos de controle de corpos, dentre eles o discurso animalizador tem servido como uma importante ferramenta de opressão ao longo da história da humanidade.

Carol J. Adams (2018) apresenta que segundo Cary Wolf, pela tradição ocidental, não deveríamos discutir apenas em termos de humano/animal mas também em termos de humano humanizado, humano animalizado, animal humanizado e animal animalizado, ou seja, através do discurso animalizador criam-se complexas camadas de hierarquização, linhas abissais como expõe Jacques Derrida (2002) na sua obra *O animal que logo sou*.

O livro é referente a uma aula proferida pelo filosofo em 1997 no terceiro colóquio de Cerisy (FRA). O tensionamento inicia-se com o título que evidencia que o humano também é animal, mesmo com toda a estrutura sociopolítica que o separa dos demais. A aula gira em torno de um acontecimento: Derrida se vê visto nu pelo seu gatinho e sente vergonha, mais ainda, sente vergonha de ter sentido vergonha.

Com este acontecimento o filósofo adentra na complexidade da estrutura antropocêntrica. Primeiro, que o gato de Derrida não é dele, pois o gato mesmo morando com ele não o pertence, não é sua propriedade. Segundo que o gatinho é um gato real e não uma metáfora ou “exemplar da espécie ‘gato’, ainda menos de um gênero ou de um reino ‘animal’.” (DERRIDA, 2002, p.26). Terceiro, Jacques Derrida critica avidamente o termo animal, no singular, no geral, para definir toda a multiplicidade e pluralidade de viventes animais para além dos humanos.

Isto significa a utilização da generalização como mecanismo de dominação e apagamento. Mais ainda, significa um reforço de todos os dualismos que foram mencionados alguns parágrafos acima. Infelizmente, depois que começamos a exercitar a crítica ao antropocentrismo podemos encontrar a generalização do animal e o dualismo homem *x* animal em

diversos textos científicos, os fazeres em dança não constituem uma exceção mesmo dentre aqueles que criticam a perspectiva dualista colonial.

Ao enfatizar que o “seu” gato não é um representante de todos os gatos e que a universalização através da categoria animal, no singular, é problemática, Derrida afirma que “se digo ‘é um gato real’ que me vê nu, é para assinalar sua insubstituível singularidade.” (DERRIDA, 2002, p.26). Ou seja, as singularidades dos sujeitos para além dos humanos são negadas, recaindo em teóricos, que apesar dos seus discursos profundos “faziam do animal um *teorema*, uma coisa vista mas que não vê” (DERRIDA, 2002, p.33).

Desta forma os animais são feitos de teoremas para definir o humano, o que seria próprio e exclusivo do humano. Estas qualificações são pressupostas a partir de generalizações e afirmações sobre o desconhecido. Sobre o desconhecido, pois não conhecemos todas as espécies que coabitam o planeta e nem mesmo todas as espécies que foram extintas pela ação da humanidade, como também não conhecemos estes seres que denominamos de animal.

Pois o animal é o outro, são outras nações, outras culturas, outros corpos com diversos modos de ser e estar que insistimos em assujeitar, eles são o “completamente outro, mais outro que qualquer outro e que eles chamam um animal” (DERRIDA, 2002, p.29). E podemos estender essa relação de opressão a todos os outros corpos bióticos e abióticos para além dos humanos.

Na busca do que seja próprio do homem institui-se múltiplas linhas para separar o humano do animal e para utilizar a definição eurocentrada de humano como ferramenta de opressão entre a própria humanidade. Se aos seres vivos para além de humanos estão resguardadas as mais tenebrosas atrocidades que são inclusive permitidas por lei, que são autorizadas pelas instituições, o que acontece com os seres humanos que são expulsos diariamente da humanidade? Que sofrem em seus corpos e por seus corpos as consequências de serem lançados no limbo entre o humano e o animal.

O antropocentrismo se materializa em nossos corpos através de fazeres artísticos, discursos, alimentação, cárcere, dos espaços acadêmicos, genocídio e superpopulação de espécies. Fiona Probyn-Rapsey (2018) relaciona o antropocentrismo ao racismo e ao sexismo através do questionamento “quem é o *anthropos* do antropocentrismo?”, observando que este se constitui em um problema presente em todos os lugares e em todo momento. Para exemplificar ela utiliza o seu escritório, mas podemos constatar nas nossas casas, nos projetos de urbanização, nas nossas construções. Pode-se notar que tudo foi projetado e executado tomando como escala e proporção a espécie humana. Espaços delineados em uma busca de excluir outras relações e nos levando a crer que estamos desconectados da natureza. Sendo que “estas estruturas não são estritamente arquitetônicas, elas também são manifestações culturais das nossas crenças em relação aos outros animais, que eles se adequam a nós e não o contrário” (PROBYN-RAPSEY, 2018, p.47, tradução nossa).[114]

A crença de que estamos desconectados é extremamente perigosa, nos leva a crer que nossas ações, nossas micropolíticas diárias não afetam os outros seres para além de humanos, nos fazem crer que as nossas relações sociais são exclusivamente humanas e que a natureza e a humanidade são elementos apartados um do outro.

O círculo traçado no Homem Vitruviano delimita fronteiras fortalecendo o dualismo homem *x* animal e excluindo da humanidade todos os corpos que não atendem as características eurocêntricas do Homem Vitruviano. Esta centralização em um corpo específico reverbera em relações de poder, hierarquizações de vidas, compõem estruturas que abrangem absolutamente todas as esferas das relações humanas dentro do capitalismo, como os racismos, o patriarcado e o especismo.

O especismo foi definido em 1970 por Richard D. Ryder, em um panfleto ativista contra a experimentação em animais, como sendo a

[114] “These structures are not just architectural in the strict sense, they are also manifestations of cultural beliefs about our place in relation to the other animals, that they fit with us and not the other way around” (PROBYN-RAPSEY, 2018, p.47).

discriminação entre as espécies, funcionando como uma estrutura análoga ao racismo e ao sexismo. O especismo, portanto, é uma estrutura multifacetada que permite rotulações as outras espécies estabelecendo o que pode ser feito com o corpo de um ser não humano.

Definimo-nos enquanto humanos a partir da nossa definição abstrata dos outros seres, mais ainda, a partir do nosso desconhecimento sobre esses seres, suas nações, suas culturas, suas sociabilidades. As violências especistas são banalizadas, são imbricadas no nosso cotidiano e abrangem diversos aspectos de nossas sociabilizações. Nos atreveríamos a dizer que todos os aspectos desde as placas que proíbem a entrada de animais (como se não fossemos animais) às experiências nos laboratórios para fins científicos e acadêmicos. O especismo possibilita que o estupro que fazemos aos animais não seja visto como estupro, faz com que possamos escravizá-los, proibir suas movimentações, seus deslocamentos,

i so la - los

so ci al mente

ou submetê-los a superlotações, permite que possamos esquartejá-los e colocá-los em prateleiras de supermercado com códigos de barra. Não se trata de cadeia alimentar, na realidade, o especismo se esconde atrás desta justificativa, ou até mesmo atrás da justificativa da função divina de cada ser de servir ao homem, àquele Homem Vitruviano. Trata-se de relações de poder e de acúmulo de capital à custa da mercantilização de corpos de nações humanas e para além de humanas.

O especismo é um delimitador das nossas relações sociais, sejam elas intraespécies ou inter-espécies, o modo como olhamos e definimos o outro, os outros, em um ininterrupto co-tornar-se. O antropocentrismo e o especismo delineiam a nossa compreensão de animalidade e de corpo. O dispositivo antropocêntrico pode levar a crer que as relações estéticas e políticas das criações em arte contemporânea estão relacionadas exclusivamente às interrelações entre seres humanos. Contudo, ao exercitarmos reflexões sobre nosso entendimento de corpo humano e de seus fazeres artísticos

contemporâneos considerando os outros animais para além de humanos enquanto sujeitos nos deparamos com práticas artísticas antropocêntricas e especistas em diversos níveis, desde a nossa compreensão de si até a compreensão do outro. André Lepecki (2016) observa esta relação na história da dança ocidental.

> Thoinot Arbeau (1519–1595), Jean-Georges Noverre (1727–1810), Carlo Blasis (1797–1878), Isadora Duncan (1877–1927), Rudolph von Laban (1879–1958), Martha Graham (1894–1991), e o crítico de dança John Martin (1893–1985), entre todos eles nós vemos se desdobrando a mesma linha de argumento, sobre o humano enquanto uma entidade antinatural, como o emblema paradigmático de um ser que perdeu sua natureza. O humano tem sido imaginado pelo bestiário da dança ocidental como o um animal que não é exatamente um animal, sempre tentando encontrar a sua graça (natural) perdida – através de intermináveis esforços de disciplinas (LEPECKI, 2016, p.90, tradução nossa).[115]

Ou seja, se o discurso animalizador é uma ferramenta de opressão o discurso desanimalizador, mesmo que menos abordado, faz parte do mesmo sistema de hierarquização de vidas. Pesquisadores afro diaspóricos, por exemplo, relatam que as pessoas socialmente lidas como brancas não se percebem como racializadas, de forma semelhante, alguns seres humanos não se percebem como desanimalizados, uma vez que para os mesmos o termo humano é suficiente, pois eles não são excluídos da humanidade. Contudo, se temos um sistema que mesmo com todos os seres humanos sendo animais, utiliza-se do discurso animalizador para criar desigualdades, o discurso desanimalizador faz parte do mesmo problema constituindo um elemento tão importante quanto o discurso animalizador. Em consequência de que ambos são constituintes do mesmo dualismo, são elementos do mesmo binômio animalizado – desanimalizado, não existindo um sem o outro, e, portanto, precisamos também tensionar, discutir e esgarçar o discurso

[115] Thoinot Arbeau (1519–1595), Jean-Georges Noverre (1727–1810), Carlo Blasis (1797–1878), Isadora Duncan (1877–1927), Rudolph von Laban (1879–1958), Martha Graham (1894–1991), and the dance critic John Martin (1893–1985)—from all of them we see the same line of argument unfolding, about the human as antinatural entity, as the paradigmatic emblem of a being that has lost its nature.1 The human has been imaged by Western dance's bestiary as that animal that is not quite an animal, forever striving to find its lost (natural) grace—through endless efforts of discipline.

desanimalizador que busca privilegiar alguns poucos membros da humanidade.

Corpo de que-m?

Carol J. Adams (2018) apresenta que os animais são tornados referentes ausentes através de três modos, o primeiro é literalmente, quando os aniquilamos, trancafiamos e os excluímos dos espaços, o segundo é conceitualmente, estão nas nossas narrativas sobre os animais, sobre como os definimos e nomeamos e por fim metaforicamente. Para Adams o "referente ausente nos permite esquecer o animal como uma entidade independente. [...] Deixamos de atribuir a esse referente ausente a sua própria existência" (p.79 a p.80).

Conceitualmente ao nos referirmos a corpo tendemos a generalizar como se a primeira e única referência deste termo fosse o corpo humano. Em diversos discursos orais e escritos de pesquisadores em dança os textos recaem no pressuposto de que o corpo em questão é sempre o humano sem atentar para a multiplicidade dos corpos existentes, recaindo no corpo mais importante na perspectiva antropocêntrica e reforçando o apagamento de outros múltiplos corpos, como os corpos árvores, os corpos rios, os corpos abelhas, os corpos plurais para além dos humanos. Corpos bióticos e abióticos que se movimentam e muitos inclusive dançam.

A violência da massificação e do apagamento das multiplicidades dos corpos aniquila a singularidade daquele corpo e pode levar a crer que se trata de um corpo substituível. Pois os corpos

> [...] não são genéricos e nem inespecíficos e sim locais e singulares, pois se modulam e se modelam em acordos eficientes. Corpo entendido como homogeneidade pertence às estratégias políticas de dominação que se apóiam na formulação para o tipo de corpo a ser massificado. Afinal, um corpo não é igual ao outro" (BITTENCOURT, 2012, p.80).

Existem tipos de corpos que podem ser massificados, logo, abstraídos. Melanie Joy (2014) apresenta o trabalho do psicólogo Paul Slovic para

observar que o processo de desindividualização ocorre quando um indivíduo é tratado apenas em termos de sua identidade de grupo, ou seja, suas singularidades são apagadas, ele é generalizado e atrelado a este processo temos o entorpecimento das violências infringidas à estes corpos massificados.

A massificação dos corpos e inclusive o próprio entendimento de corpo são constantemente atravessados e estruturados pelo especismo e pelo antropocentrismo. Ailton Krenak (2020) observa que não percebe nada que não seja natureza, que absolutamente tudo o que ele consegue pensar é natureza. Krenak evidencia que a humanidade eurocentrada trata a natureza de modo fragmentado, todavia, absolutamente tudo ao nosso entorno é natureza, nem que seja natureza alterada, violentada, natureza-terra coberta com natureza-asfalto. Esta perspectiva sistêmica nos exclui da nossa pseudo-situação de desconexão com a natureza, nos exclui da crença de que nossas ações são inconsequentes, de que estamos apartados: humanidade e a Terra. Esta perspectiva que não separa ambiente e natureza é uma das fundamentações dos estudos multiespécies porque busca trazer à tona a vivacidade do abiótico através de novos materialismos, geologia política e metafísicas indígenas.

Precisamos exercitar a percepção da complexidade da correlação entre o biótico e o abiótico, entre o vivo e o não-vivo, das nossas concepções de corpo e ambiente, ou melhor, de relações entre corpos e suas multiplicidades. Através desta perspectiva, o próprio termo ambiente do binômio corpo-ambiente tão discutidos na dança merece um exame cuidadoso. Pois o que temos são corpos em ininterruptas relações. Thom van Dooren, Eben Kirskey e Ursula Münster (2016) pesquisadores dos estudos multiespécies afirmam que “muitas entidades, de formações geológicas, aos rios e até geleiras, podem ser pensadas como tendo “modos de vida” distintos, histórias e padrões de tornar-se e emaranhar-se; isto é, modos de afetar e ser afetado” (DOOREN; KIRSKEY; MÜNSTER, 2016, p.40).

Estes modos de vida singulares dos corpos são insubstituíveis. Sabendo disto tencionamos: corpo de que-m? Quais os corpos, ou partes de corpos que são colocados em cena sendo completamente abstraídos?

Sujeitos são transformados em objetos para fins estéticos e a notoriedade daquele corpo, ou de suas partes, se torna impossibilitada pela banalidade do especismo.

Maria Izabel de Toledo (2017) apresenta a pesquisa de Talita Ratto que relaciona a banalidade do mal de Hannah Arendt à exploração dos animais, sendo respaldados em dois pilares principais: o comodismo e o respaldo social. Resultando na coisificação dos seres, na ideia de propriedade e na naturalização do mal.

Podemos observar na cena contemporânea que partes de animais são transformados em elementos cênicos, como penas, sangue, leite, pele, couro, podendo ser encontrados no cenário nas formas de figurinos, a exemplo de roupas, botas, cílios e diversas vezes são utilizados de modo incoerente para colocar em choque as relações de poder intra-espécie através do abuso de poder interespécie.

O especismo também pode ser observado nas metáforas construídas para contraditoriamente tratar de questões, aparentemente, de exclusividade humana. Adams (2018) observa que “quando o referente ausente se torna metáfora, seu significado é elevado a uma função ‘mais alta’ ou mais imaginativa do que a sua própria existência poderia merecer ou revelar (ADAMS, 2018, p.79).

> Enquanto as mulheres podem se sentir como pedaços de carne – emocionalmente retalhadas e fisicamente espancadas –, os animais são de fato transformados em pedaços de carne. Na teoria feminista radical, o uso dessas metáforas se alterna entre uma atividade positiva figurativa e uma atividade negativa de oclusão, negação e omissão, em que o destino literal do animal é suprimido. **Poderia a própria metáfora ser a roupa íntima para o traje da opressão?** (ADAMS, 2018, p.86 – grifo nosso).

Construções metafóricas nas obras de arte podem ser capturadas por dispositivos especistas ao transformarem os animais em referentes ausentes. Por mais que a compreensão sistêmica facilite a inter-relação entre matrizes de opressão como o sexismo, classismo, homofobia, racismo, dentre outros, obras como *Limite Zero* (2012) de Berna Reale e *Transmutação da carne* (2000) de Ayrson Heráclito são exemplos de que por mais que exista uma

conexão direta entre as violências, a construção metafórica pode recair no preceito de que o problema ético não está na ação em si, mas em quem sofre e em quem executa aquela ação.

Por exemplo, o problema ético não está em queimar um ser vivo, mas, sim, em qual o corpo que queima e qual o corpo que é queimado, pois as nossas relações culturais valorizam os diversos corpos de acordo com marcadores como racialização, gênero, sexualidade e espécie de formas muito distintas, caindo novamente na categorização do corpo queimado, se este é integrante do *anthropos* do antropocentrismo como abordamos acima. Podemos substituir a ação de queimar por qualquer outra que seja uma imposição ao corpo do outro, como matar, cortar, aprisionar e assim por diante.

Na obra *Limite Zero*, a artista Berna Reale é descarregada nua de um caminhão frigorífico no Belém do Pará, por sua vez, na obra *Transmutação da carne* Ayrson Heráclito marca a ferro com as insígnias de coronéis da Bahia, camisas de carne de charque em corpos de pessoas negras e não negras. Em ambas as obras a potência imagética é forte e as relações entre as violências são diretas, contudo, as situações as quais os animais não humanos são submetidos são resumidas a metáforas para tratar exclusivamente das violências infringidas aos humanos, fortalecendo uma hierarquização e recaindo nos dualismos que apresentamos no início deste artigo. Ao transformar animais em referentes ausentes através de metáforas elucidamos a crença de que o problema não está em subalternizar um corpo, mas qual o corpo que pode ou não ser subalternizado, como se o desejo fosse de expandir o diâmetro do círculo antropocêntrico e não explodir, implodir, desintegrar este círculo de hierarquização de vidas. A ação de transformar o animais em referentes ausentes através de construções artísticas, que tratam das violências que os humanos sofrem, pode levar a crer que a manifestação seja a do desejo de aplicar o discurso desanimalizador a um maior número de pessoas, no entanto, este discurso cria uma distorção da nossa compreensão de si, do outro e das nossas relações.

Outras obras não apenas utilizam as violências que submetemos aos animais não humanos como metáforas, como também literalmente aniquilam em cena a existência daquele indivíduo. Obras como *Helena & El pescador* (2000) de Marco Evaristti[116], um artista chileno que colocou dez liquidificadores, cada um com um peixe dourado vivo que poderiam ser triturados pelo público através do acionamento dos eletrodomésticos, Damien Hirst um artista britânico que utilizou aproximadamente um milhão de animais em suas obras[117], Joseph Beuys que em 1974 sequestrou um coiote selvagem para ficar com ele trancado em uma galeria em Nova Iorque por três dias na obra *I like America and America likes me* (1974), Guillermo Vargas Habacuc um artista costa riquenho que trancou um cachorro em uma galeria de arte, o nomeou de Natividad, o mesmo nome de um imigrante que foi assassinado por seguranças que soltaram cachorros para esquartejá-lo, toda a agressão foi exposta na mídia, o cachorro na galeria estava sem alimento e sem água e até hoje não foi informado se o cachorro morreu de inanição ou fugiu, a obra em questão se chama *Exposición #1* (2007) [118], *Dogs that cannot touch each other*[119] (2001) obra dos artistas chineses Sun Yuan and Peng Yu, que consiste em um vídeo de cachorros pitbulls amarrados em esteiras colocados uns em frente aos outros em uma situação de stress, Wim Delvoye[120] o artista belgo que enriquece as custas de porcos tatuados desde 1997, considerando a sua obra viva e mutável, defendendo que está melhorando a vida destes animais, o trabalho de dança *Skinnerbox*[121] (2005) do Grupo Cena 11 Cia de Dança que encerra com a projeção de dois peixes betas que são colocados para brigar.

A lista de obras de arte que utilizam animais para além dos humanos ou partes de animais outros que não humanos é infinda. Todas estas obras estão diretamente relacionadas à pandemia que estamos vivendo causada

[116] Disponível em <https://www.evaristti.com/helena-el-pescador-1>
[117] Disponível em <https://news.artnet.com/art-world/damien-whats-your-beef-916097>
[118] Disponível em <https://www.idmais.org/pubs/ChuvaVasco/2014/CV_1_14.pdf>
[119] Disponível em <https://publicdelivery.org/sun-yuan-peng-yu-dogs-that-cannot-touch-each-other/>
[120] Disponível em <https://wimdelvoye.be/work/tattoo-works/>
[121] Disponível em <https://www.cena11.com.br/skinnerbox>

pelo coronavírus, pois todas refletem esteticamente a ética das nossas relações multiespécies.

Nossas sociabilidades são mais que humanas, a vida não acontece de forma isolada, somos essas relações e como apresentam Thom van Dooren, Eben Kirskey e Ursula Münster (2016), as relações possuem história. Existe uma complexidade de relações emaranhadas entre os seres vivos que se constituem a "partir de ricos processos de co-tornar-se. Este co-tornar-se envolve o intercâmbio e o aparecimento de significados, a imersão em teias de significação que podem ser linguísticas, gestuais, bioquímicas e muito mais" (DOOREN; KIRSKEY; MÜNSTER, 2016, p.39)

Alguns de nós vive um isolamento social, o país está em luto e os nossos fazeres artísticos fazem parte das nossas relações multiespécies. Considerando as múltiplas possibilidades de criações artísticas, precisaríamos recorrer a violação de outros corpos para potencializar as imagens construídas nos trabalhos artísticos?

Considerações finais

A cultura de hierarquizações antropocêntricas e especistas que estruturam as nossas sociedades constituem a causa do surgimento da pandemia pela COVID-19, ocasionando lutos e isolamento social. Alterando diretamente as nossas criações em dança para transposições dos trabalhos que seriam presenciais para as plataformas virtuais, modificando os modos de criação e de captação de recursos. Se a COVID-19 é a causa direta para este VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança ocorrer virtualmente, não devemos esquecer as diversas questões éticas que surgem ao buscarmos compreender a dança através da perspectiva dos estudos multiespécies.

Nesta compreensão não existe vida isolada. A existência só é possível através da coexistência, e esta última só ocorre perante a diversidade. Por enquanto a episteme hegemônica é constituída na negação dos outros para

além dos humanos. Sabendo que os atuais modos de criação e difusão das artes do corpo não estão abstraídos destes sistemas hierárquicos e que eles possuem complexas implicações éticas, esperamos que este artigo possa contribuir com outras perspectivas dentre tantos entorpecimentos especistas e antropocêntricos.

Não podemos desfazer esta organização especista, no sentido que a mesma enquanto uma relação social é um processo irreversível, pois estamos tratando de relações. Contudo, podemos construir outras relações a partir do conhecimento dessas matrizes de opressão, podemos transmutar o nosso imaginário e nossas formas de conviver. O que selecionamos enquanto artistas, pesquisadores, fortalece e propaga modos de ser e estar. Quais danças estão por vir é uma questão em aberto, mas desejamos que estes movimentos não neguem a possibilidade das múltiplas existências para além das humanas.

Referências

ADAMS, Carol J. **A política sexual da carne:** Uma teoria feminista-vegetariana. São Paulo: Alaúde Editorial, 2018.

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos:** dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012.

BRAIDOTTI, Rosi. **The Posthuman**. Cambridge: Polity Press, 2013.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou.** Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

JOY, Melanie. **Por que amamos cachorros, comemos porcos e vestimos vacas:** uma introdução ao canismo. São Paulo: Cultrix, 2014.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está a venda**. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2020.

LEPECKI, André. **Singularities:** Dance in the age of performance. New York: Routledge, 2016.

PROBYN-RAPSEY, Fiona. Anthropocentrism. In: GRUEN, Lori (ed.). **Critical Terms for animal studies.** Chicago: The University of Chicago Press, 2018.

TOLEDO, Maria Izabel. Raízes do especismo: uma análise comparativa entre o racismo e o preconceito interespécies. In: LESSA, Patrícia; GALINDO,

Dolores (orgs.). **Relações Multiespécies em Rede: Feminismos, animalismos e veganismo.** Maringá: Eduem, 2017.

van DOOREN, Thom; KIRSKEY, Eben; MÜNSTER, Ursula. Estudos multiespécies: cultivando artes de atentividade. Tradução de Susana Oliveira Dias. In: **Revista ClimaCom Cultura Científica – pesquisa, jornalismo e arte**, Campinas, Incertezas, ano 3, n.7, pp.39-66, dez. 2016.

NUDEZ MIMETIZADA E DISCURSOS RAIVOSOS NAS REDES DIGITAIS

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque (UESB)

Introdução

> Mas o que é a potência de agir do corpo? (...) A potência de agir não é, portanto, nada outro senão a perfeição ou a realidade de uma coisa, levando em conta as diversas modificações que ela sofre no contato com os modos circundantes. (JAQUET, 2011, p.131)

Segundo Helena Katz (2010) a dança trata-se de uma experiência estética de características singulares no trato do movimento e pode contribuir na disruptura de habitualidades e fisicalidades nas informações no corpo. Sendo assim, é impossível pensar a dança e não olhar o corpo e suas transformações cognitivas da vida e possíveis reverberações, deturpações e prováveis criações de outras narrativas, a partir disso. Passar horas frente às telas, participando ativamente de convocatórias, reuniões de trabalho e chamados para *lives* ratifica o que Byung-Chul Han (2015) descreve como excesso de positividade. Ou seja, o corpo propõe, dispõe, forma e informa, tudo ao mesmo tempo, um tempo acelerado que mesmo nesse atual momento de pandemia, assustados pelo COVID-19, disseminam entendimentos de corpo como recipiente, sem capacidade de selecionar informações que possam se constituir corpo. Nessa direção, Byung-Chul Han (2019, p.142) sugere que: “As mídias podem ser cobradas pela ação no interior de uma estratégia do poder. (...) Por esse motivo, o poder totalitário procura ocupar os espaços midiáticos”, como por exemplo, ao revisitarem uma ação artística numa universidade ocorrida em 2016 e transformarem em manchete em 2019, com o seguinte título: *Balbúrdia nas universidades federais*.

> Estamos acompanhando o ódio xenofóbico se espalhar pelo planeta e a concorrência se naturalizar como se fosse um comportamento a ser praticado por todos. O sucesso pessoal passa a ser o único modo de existir aceitável. Estamos afastados das práticas do convívio. Compartilhar passou a ser sinônimo de reenviar post e ‘memes’ que recebemos nas redes sociais. Manifestar afeto se

> restringe a escolher quais sinais gráficos serão agregados às mensagens que enviamos (KATZ, 2018, p.3).

Entende-se o corpo como *Corpomídia* (Katz & Greiner, 2005) do ambiente em que atua e gera exposição em fluxo contínuo de informações, imposições e a perda de uma relação atenta das implicações políticas geridas e direcionadas nas redes digitais. E por outro lado, segundo Manuel Castells (2013) ao conectar-se, as pessoas podem compartilhar sua indignação, construir projetos alternativos e sentirem-se companheiros, assim desafiar a dominação, sendo assim, localizar os fatos, e descrevê-los nos faz reposicionar o corpo potente e questionador, implicado em produção de conhecimento.

Nesse sentido apresentamos uma performance em dança acontecida no campus da Universidade Estadual de Londrina que envolve nudez, sendo descrita dentre outras coisas, como *Peladões da UEL*, e perversamente mimetizada nas redes digitais. Avançando nessa discussão que vem sendo observada de forma cuidadosa do aspecto ilustrativo às reverberações, devido a forte repercussão pelas imagens utilizadas para problematizar a nudez e outras ações artísticas nas universidades públicas, entende-se que essa estratégia apresenta-se como uma manobra política para desviar a atenção dos problemas de corrupção no Brasil nos últimos tempos.

> (...) o cérebro trabalha como um editor dessas imagens para transformá-las em uma estrutura narrativa. Ele seleciona e ordena na perspectiva da coleção de informações específica de cada corpo. E quando a maior parte dos corpos compartilha certas informações, esse fato tem muita importância na consagração de quais imagens durarão mais ou menos tempo. (KATZ, 2018, p.27).

Chamada de revolução silenciosa, a performance em dança orientada por Aguinaldo Moreira de Souza ocorrida em 2016, faz parte da pesquisa intitulada: “Compreender e imaginar o texto e cena mediados por um estudo estético-politico” como monografia final de sua graduação em filosofia por essa mesma instituição. Essa apresentação faz-se pontual nesse atual momento político para descrever como um processo artístico, a partir de uma discussão advinda de uma exposição de dor, humilhação, morte, massacre do carandiru e o holocausto nazista, viralizam desinformando e desvirtuando o

caráter artístico, como já citado *Peladões da UEL* e *Balbúrdia nas universidades federais*.

Desde o modo de apresentação do trabalho final dessa graduação e enquanto funcionário de uma instituição acadêmica artística, o professor, performer e orientador buscou romper o que Giorgio Agamben (2014) chama de herança teológica desde Adão e Eva, em que a revelação da nudez remete a vergonha e ao debater o modelo hegemônico de apresentação formatado pela academia, propondo virtualmente a chamada para participação. Assim, desde a convocação feita numa rede social, o formato de exposição e a montagem em colaboração, parecem configurar a formas de resistir aos poderes no qual o corpo se encontra exposto, em todas as instâncias. De acordo com Helena Katz (2010, p.78) “quando se instaura o diferente num quadro de banalidades, tende-se a dissolver a sua opacidade, daí a frequência com que se busca localizar o ser humano nos costumes do seu cotidiano”. Pode se refletir com isso, a uma proposição potente para pensar as implicações políticas em um processo de criação, em fluxo contínuo de informações e como os novos hábitos cognitivos se fazem implicados diretamente nas produções em dança. Diante dos entendimentos apresentados, a seguinte questão norteou a escrita: *por que o nu ainda causa tanta indignação*? *E por que teria que ser vestido?*

Ao pensar as implicações dos discursos raivosos publicados nas redes sociais, observa-se que quando existem corpos nus e/ou quase nus, nesse caso em específico, expostos em um gramado, literalmente vestindo essa nudez, alimentados de um processo teórico, partindo da capacidade de seus criadores ao elaborar discursos estéticos, sobre questões pessoais, ligadas a sua realidade política e histórica, a potência do corpo torna-se opaca e equivocada a partir da disseminação de certas frases de efeito nesse ambiente digital. Além do que, como pôde ser observada, por envolver nudez essa performance em dança foi associado a algo negativo, baixaria e perverso, também como uma exaltação aos relacionamentos homoafetivos. De fato, verifica-se um comportamento praticado pelos conservadores, racistas, machistas, homofóbicos, um tipo de neoconservadorismo em escala global, em que a nudez é vilipendiada. Essa recusa nos faz novamente

lembrar nossa herança cristã, e realça a pouca informação que temos do corpo como manifesto e espaço do contramundo segundo Peter Pélbart (2019) e a possibilidade de lançar um olhar dilatado a uma dança que tem nos corpos e na pele seu campo político de atuação. Portanto, confrontar faz parte da postura biopolítica dos artistas envolvidos, uma tentativa de burlar certos discursos conservadores ao corpo apto para performar, constando de determinadas habilidades e competências que incluem dentre outras coisas, certos padrões de beleza, assim “o objetivo é escapar das enunciações viciadas para tentar encontrar outras maneiras de descrever o que se passa” (KATZ, 2014, p. 8).

Essa ação feita por Aguinaldo Souza pode ser definida por uma ação política, que movimenta discursos, ao mesmo tempo instaura micropoderes e constitui um espaço de ocupação a uma visibilidade no qual a sociedade nos faz refém com apagamentos diários quando assunto é arte. Retomando as inquietações/perguntas *Por que o nu ainda causa tanta indignação*? *E por que teria que ser vestido?* Parece que existem dúvidas em relação a potência de visibilidade política, pela provocação gerada e quanto a tornar público enquanto produção dentro da universidade quando se apresenta cenas de nudez.

Inspirada pela reflexão de Byng-Chul Han (2017), em seu livro **Sociedade da Transparência**, no qual ele traz a Teoria da Obscenidade de Sartre para falar da sociedade da aceleração, ao olharmos a performance na perspectiva que “segundo Sartre, o corpo se torna obsceno quando é reduzido a mera facticidade da carne”(HAN, 2017, p.69),entrando na questão da moral, dos bons costumes, do casamento heteronormativo, das relações patriarcais.

> Obsceno é o corpo sem referência, que não está direcionado, que não esta em ação ou em situação. Obscenos são os movimentos do corpo que são execessivamente numerosos e sobrantes. A Teoria da Obscenidade de Sartre pode ser aplicada muito bem ao corpo da sociedade, em seus processos e movimentos. Tornam-se obscenos quando são privados de toda narratividade, de todo direcionamento, de todo sentido. (...) Eles proliferam e crescem sem objetivo, sem forma, e nisso é que reside sua obscenidade. Obscenidade são a hiperatividade, a hiperprodução e a hipercomunicação, que lançam velozmente para além da meta. (HAN, 2017, p.70).

Conferimos a partir da Teoria da Obscenidade o quanto o excesso se dissolve, em seu exagero de movimentos, ou na hiperaceleração de informações. Nesse processo Aguinaldo parecer assumir a ideia e noção de dança como um movimento que contradiz as características da modernidade, e assume nessa proposta também como referências pessoais enquanto *mídia de si mesmo,* buscando outros modos de se mover. Como *Corposmídia* de suas ações, esse corpo que se apresenta em cena rompe com o enquadramento dos limites disciplinares da instituição pública e cria outras possibilidades para se pensar as relações entre corpo, política e movimento. O corpo como é entendido, informa, transforma, aproxima, questiona e principalmente propõe discussões. Segundo Aguinaldo, durante o processo de criação foi sugerido movimentos/ações temáticas na tentativa de ressoar as experiências pessoais e imagéticas como forma de aproximação à política de sobrevivência.

Enquanto diretor, orientou uma proposição que se aproxima do pensamento de André Lepecki (2017, p. 28) em relação à ontologia do movimento, ou seja, a ideia de “ser-para-o-movimento”, em que se “(...) percebe o corpo não como entidade encerrada em si mesma, mas como sistema aberto e dinâmico de trocas, constantemente produzindo modos de sujeição e controle, bem como modos de resistência e devir”. Um deslocamento a se pensar a escuta dos corpos em cena, afinal essa performance sem música, tem na proposta uma ativação a outras possibilidades sensoriais. Sobre todas as declarações e ofensas o diretor da performance desabafa:

> Todos os presentes ficaram com um nó na garganta, por lembrar da chacina do Carandiru, evento recente no Brasil, sobre o qual nós quisemos falar. A nudez é a retirada da dignidade de homens em situação de humilhação. Ver “peladões” na cena, ou ainda tecer comentários sem tê-la visto, é falta de percepção. Mas é comum. Os comentários “sem noção” estão mostrando uma falta de percepção, só isso. Falamos de morte e de violência, não de sexo. (Depoimento de Aguinaldo de Souza, 2016).

Essa recusa realça e relativiza a pouca informação que temos do corpo enquanto campo político de atuação e ao mesmo tempo nos coloca a pensar o quanto o pensamento moderno no ocidente insiste em operar a partir de

práticas coloniais, que se fazem hegemônicas de uma realidade que opera mediante linhas abissais, que tem como característica fundamental a inexistência em um universo como o Brasil, com singularidades locais permeado de questões políticas e desigualdades sociais (SOUSA SANTOS, 2007). Pois,

> Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção de inclusão considera como o "outro". A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. O universo "deste lado da linha" só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante: para além da linha há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética (SOUZA SANTOS, 2007, p.71).

Arte para além de mercado não é balbúrdia

> Afinal, o corpo do dançarino não é justamente um corpo dilatado segundo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior? Peter Pélbart (2019, p.231).

A forte repercussão dessa apresentação, assim como o encharcamento dos discursos postados nas redes sociais mostrando a revolta e a indignação das pessoas, amplificaram o lado moralista e polêmico quando o assunto é nudez em cena. Essa imagem inclusive estampou jornais e redes sociais em 2019, descontextualizada e de forma pejorativa nomeada como "Balbúrdia nas universidades federais", "MEC cortará verba de universidades que fazem "balbúrdia", "Universidades com 'balbúrdia' terão verbas reduzidas". Outras ofensas povoaram as redes como: "(...) isso para mim é uma patifaria, (que comece o mimimi) mas, eu não sou obrigada a ver alguém pelado, é uma tremenda falta de respeito com o próximo, já pararam para pensar que temos crianças, idosos lá...meu se vc quer ser louco, problema é seu, a sua loucura acaba aosnde começa o meu direito, se queria se aparecer, parabéns conseguiu", "Faculdade esquisita", "Cambada de vagabundos", "A UEL deveria manifestar nota de repúdio". Essa repercussão provou o quanto a nudez ainda é vista como tabu, um estado que provoca e aciona discursos mimetizados carregados de palavrões. Estamos vivendo um momento em que além de não sermos ouvidos enquanto mulheres, professores, pesquisadores

e artistas da dança, a vinculação dessa obra ao termo balbúrdia, significa dentre outras coisas, a perseguição aos artistas e a proliferação de compartilhamentos feitos para denegrir a imagem do profissional de artes.

> A criação artística é processual e revela a visão de mundo do artista, em enfrentamento ou na evasão da realidade circunstancial. Um pintor, por exemplo, revela, com seus materiais, modos de se aproximar ou se distanciar da realidade, da memória e da psique. Em sua atitude, mescla objetivos racionais com aspectos tão subjetivos que ele próprio pode se surpreender com o resultado de sua pintura. Os traços e as cores, manipulados pelos impulsos internos e pela técnica, trarão à tona uma obra de arte. Essa não será uma mera abstração ou representação de algo exterior a si, mas um novo objeto da realidade. Um modo pelo qual, deliberadamente ou por acaso, ele irá aparecer no mundo (SOUZA, 2016, p.72).

Após esse processo de enfrentamento, Aguinaldo Moreira de Souza, sofreu uma retaliação não somente do espaço que ocupa como professor, mas da cidade que mora, Londrina no Paraná. Todo público que não esteve presente, e compartilhou as imagens para difamar essa apresentação como algo nocivo, ruim e que deveria ser proibida, realça o que Byung-Chul Han (2015, p.37) apud NIETZSCHE (1967, p.236) nos aponta:

> Por falta de repouso, nossa civilização caminha para uma nova barbárie. Em nenhuma outra época os ativos, isto é, os inquietos, valeram tanto. Assim, pertence às correções necessárias a serem tomadas quanto ao caráter da humanidade fortalecer em grande medida o elemento contemplativo (HAN,2015, p.37).

Entende-se que todo esse movimento nas redes e jornais, foi criado para desestabilizar esses artistas e criar corpos dóceis (FOUCAULT, 2008), pois quanto mais obediente e disciplinado às normas sociais, mais docilizado se torna esse corpo. Esses dispositivos difamatórios insistem em não abrir a novos campos de percepção, e o corpo quando apresentado em seu estado natural, rompe uma ordem social, e acaba sendo visto como afronta para aqueles que são espectadores. Conviver com esses discursos que discriminam e fazem prevalecer essa apresentação como algo pervertido, amplifica o que convivemos diariamente na atual sociedade e nesse momento sobre o que estamos passando com o vírus COVID-19. A ideia não é discorrer sobre esse assunto, mas podemos observar na citação de Achille Mbembe,

em **O direito universal a respiração (2020)**, ou seja, pensarmos o que isso pode vir a ocasionar a nós e aos outros, caso falte ar, utilizo como metáfora para pensar na situação desses artistas perseguidos, odiados e até ameaçados de morte como aconteceu nesse caso, com Aguinaldo.

> Teve a preparação da apresentação, a apresentação e a defesa do tcc, então isso foi muito desgastante, eu fui para casa descansar na intenção de ficar dois, três dias me recompondo do desgaste, mas antes que eu conseguisse relaxar meu corpo da atividade começaram a chegar as notícias, de que fotos haviam sido espalhadas em grupos de whtasapp da cidade e todo mundo achando muito absurdo e o único nome que aparecia como responsabilidade era o meu, e todo mundo achava que um gigantesco atentado ao pudor, por conta da desinformação, e a partir daí as pessoas começaram a usar seus vocabulários, xingamentos, agressões, que vão de acusar pessoas comuns de imoralidade com palavrões, os mais feios que você puder imaginar até a própria instituição achar irresponsabilidade e querer satisfação, então tudo isso foi muito pesado, ter que ficar respondendo imediatamente após ter feito um trabalho difícil desses, tanto do ponto de vista da escrita, da tese, que era um tcc, mas defendi um ponto de vista, e após construção do espetáculo, da performance, não descansei disso, eu já tive que começar a responder tudo isso, sabe, e responder as agressões durante uma semana para depois que o programa, um canal sério do youtube me chamou para conversar, para começar a desmistificar tudo isso, mas passei uma semana sendo enxovalhado, a ponto de ter um ibope dizendo, sai na rua que eu te mato viado do caralho, essa frase não esqueci, ficou na minha cabeça até hoje. (Depoimento de Aguinaldo de Souza, 2020).

Estamos diante de uma sociedade paradoxal. Do mesmo jeito que reprime a sexualidade ela exacerba, haja visto o quanto estamos envoltos em celulares que aqui e acolá enviam nudes. Coloca-se esse corpo que manda e recebe nudes, na mesma organização e lógica de corpo de quem faz uma apresentação artística contextualizada a partir de textos filosóficos, pesquisas imagéticas do holocausto, do massacre do Carandiru, depoimentos pessoais, questionamentos da sociedade, além de inquietações pessoais e questões locais. Como pode ser visto, a própria ação da performance percorre caminhos em que o autor apresenta como: jogo de poder, desigualdade social e as incertezas geridas pela ordem que nos querem impor, social, econômica e política.

> É importante observar que o método tem sempre uma inabilidade para separar, ele mesmo, do contexto onde está, então todo tipo de escolha que fazemos sempre envolve uma tradução, uma estratégia adaptativa que implica na singularidade dos vínculos que criamos com o onde estamos/onde nos formamos (GREINER, p. 39, 2018).

Durante o decorrer dessa escrita, formularam-se outras percepções, inclusive por adentrar em um ambiente que além de mostrar novos jeitos de fazer-fazendo, implicações como a percepção da nudez é entendida e se faz incomodar quando o contexto social não consegue lidar, assim, parece fomentar na criação de um mundo opressor e abissal, descontrolado e descontextualizado, quando fragmenta e repercute de maneira negativa. Olhar esse processo, avançar e trazer questões a partir do que nos foi apresentado, e estar no mundo, compartilhando e se opondo ao que é banalizado enquanto discursos e imagens, vai de encontro a informação veiculada fora do seu contexto real, gerando e incitando movimentos de revolta nas redes

Segundo Bastos (2010) o modelo espectral de comunicação operado por pessoas e grupos, mesmo se movendo em conjunto, processam informações individualmente e de maneira fechada, serializando essas informações por meio de picos de transmissão e pelo desaparecimento dessas mesmas informações. Outra questão para aproximar esses acontecimentos ao funcionamento espectral de comunicação, a partir das informações em trânsito, está na capacidade de desvirtuar e realçar entendimentos com intuitos de fomentar ao invés de agregar.

> No modelo espectral de comunicação, uma mesma mensagem é fragmentada e decodificada repetidas vezes por múltiplos usuários, ou seja, uma mesma mensagem é objeto de seguidas operações de aglomeração de sentido[...]. (BASTOS, 2010, p.240).

Em processos de dança, não existe nada pronto como já fora citado, inclusive por entender o quanto estamos implicados enquanto sujeito político de ações no mundo, sendo provocados e provocando fazeres artísticos. A própria ação de montar uma performance, buscar parceiros para ampliar as discussões, promover debates e usar a própria rede (nesse caso Aguinaldo utilizou o youtube) para combater o ódio, conduz a um comportamento que aciona desafetos. Assim como cita Christine Greiner (2018, p.43) a partir de Boaventura dos Santos Souza em sua Ecologia de Saberes, observa-se esse

acontecimento como “uma rede de singularidades não subservientes aos padrões dados [...]”, assim o objetivo é discorrer sobre essa performance em dança, para além dos procedimentos e metodologias de criação e ampliar os debates sobre nudez em cena, para não correr o risco de tratar sobre um tema de uma determinada obra, a partir de uma esfera pessoal.

A balbúrdia foi gerada pelo discurso moralizante, na tentativa de impor um entendimento descontextualizado, direcionado a determinado público, convocado os atores que estão nas redes, os “amigos”, em geral fictícios e promotores de um pensamento que bloqueia ao invés de expandir e argumentar inquietações, pensamentos e questões.

Considerações em andamento

O discurso enquanto dispositivo de poder que decorre de falas, imagens e escrita apresenta-se como uma das grandes habilidades do ser humano. Assim como evidencia ideologias partidárias e interesses de um determinado grupo, além de ratificar formas de vida da história de um determinado individuo. Assim, ao movimentar essas formas de vida, alavancam a violência e produzem efeitos naqueles a quem se dirigem. Observa-se a partir do livro **A Ordem do Discurso** (2008) de Michel Foucault, que enquanto prática social e produtor de sentidos, o discurso aparece nas diversas formas de poder que permeia as redes sociais.

Segundo suas pesquisas, os discursos produzem verdades de um determinado momento histórico, não somente sobre quem somos nós, seu interesse estava em saber a partir das falas, como essa se organiza, se manifesta e quais frutos podem vir a gerar, além de apontar para o perigo desses discursos e sua proliferação. Ou seja, quem domina os discursos, domina os mecanismos de poder e os corpos, e na continuação, sobre um acontecimento, a partir de uma determinada experiência.

Observar os corpos e seus discursos que circulam nas redes a partir da Teoria *Corpomídia* (2005), constituídos de informações, em constante movimento, ressaltando sua importância e trocas diárias com o ambiente,

nesse espaço, faz do corpo enquanto organismo vivo, principal recurso para lidar com questões sobre gênero, sexualidade, raça, multiplicidade e as muitas diversidades que nos atravessam. Enquanto *mídia de si mesmo* vão se constituindo a partir de informações diárias, em movimento, como formas de ação e luta, fugindo da ideia de enquadramento que algumas culturas praticam de forma autoritária, transformando esse corpo em objeto. Nesses tempos atuais, as várias ferramentas de dominação vão se transformando e o corpo se organiza enquanto possibilidade de resistência, ao assumirmos sentimentos que possam vir a nos causar impotência e perturbação.

Diante dos discursos inflamados e dos dispositivos de poder que nos atravessam diariamente, ambas, a Teoria *Corpomídia* a partir das autoras KATZ&GREINER (2005), centrada na multiplicidade de atravessamentos que se fazem corpo, juntamente com a Ecologia dos Saberes, de Boaventura de Souza Santos, uma epistemologia da luta contra a injustiça, parecem contribuir nesse atual contexto, ao dar visibilidade a precariedade e as formas de dominação que gerem as formas de vida nas redes sociais. A proposta é olhar esse acontecimento difamatório a partir de uma *Ecologia do Corpo* (ALBUQUERQUE, 2016), pois nos capacita a crítica, auto reflexão e o reconhecimento do que, fazemos e somos capazes de produzir e a promover perguntas sem generalizações, a partir das seguintes postulações:

a. Postura crítica e política: quando se faz "*mídia de si mesmo*", e tensiona os espaços que constitui enquanto corpo. Assume de certa forma sua parcialidade, não dá conta de tudo, quando não generaliza suas ações ou mitifica o ideal iluminista de liberdade, igualdade e fraternidade nas redes digitais colaborativas.
b. Em processo: nessa processualidade vivifica as experiências de modo que não existe neutralidade nas práticas de conhecimento e aprendizagem e ratifica a ideia que somos sujeitos de nossas próprias práticas.
c. Como seres midiáticos, vivemos em rede e nas redes, pensar a partir dessa ecologia oferece mecanismos para sobreviver mesmo no "excesso de positividade", que encharca e intoxica nossa forma de vida no ambiente digital na atualidade. *Corpomídias* se formam pela convivência e atuação desenfreada de uso e compartilhamento de opiniões.

d. Como se faz a partir de um sistema de trocas, corpo/contexto/ambiente, se renova constantemente, relativizando as informações que ocorrem como a perda da sensibilidade devido aos comentários diários que são postadas.
e. Partilha da contaminação, contamina e é contaminada, constituindo-se por diferentes informações.
f. Convoca conhecimentos, saberes, relações e convergências múltiplas entre natureza e cultura realçando a característica não abissal entre conhecimentos.

Cada vez mais as tecnologias de informação tem aumentado a vigilância entre as pessoas nas redes sociais a partir de depoimentos e ações da população, tornando-as mediadores de um comportamento invasivo ao compartilhar fotos, comentários e xingamentos, principalmente aos artistas da dança, submetendo-se a um tipo de poder, que gera um procedimento regulador e viciante diante dos fatos e ocorrências do dia a dia. Observa-se que essa pulverização de informações mimetizadas representam um tipo de ação ambivalente, de vigia e vigiado, ambos submetidos a um regime de visibilidade e com perda de credibilidade diante de tanta exposição.

Diante desse processo descrito acima e a partir dos pressupostos da *Ecologia do Corpo* (ALBUQUERQUE, 2016), aproxima-se a possibilidade de realizar práticas de resistência nesse ambiente cotidiano. Nesse aspecto, ao refletir a esse olhar vigilante, hierárquico, racista, abissal e disciplinado, conflui a possibilitar transformações sociais, reflexões críticas sobre a falta de ética e a responsabilidade de uso nas redes sociais. Sugiro continuarmos a realizar práticas de existência, questionamentos e insubmissões, como a performance aqui ilustrada, “Para aqueles que ainda vão nascer” de Aguinaldo Souza, um respiro nesse momento político e de isolamento.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez.** Editora Autêntica, edição 1, 2014.

ALBUQUERQUE, Iara Cerqueira Linhares de**. Deslocar para permanecer:** implicações políticas das redes digitais nos processos criativos colaborativos, 2016. TESE (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - FACULDADE DE FILOSOFIA, COMUNICAÇÃO, LETRAS, E ARTES. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC, São Paulo, 2016.

BASTOS, M.T.A. **Espectral**: sentido e comunicação digital. 2010. TESE (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BYUNG-CHUL, Han**. O que é poder?** Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

_____**Sociedade da transparência.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

_____ **Sociedade do cansaço**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017

CASTELLS**,** Manuel. **Redes de indignação e esperança:** movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

FOUCAULT**,** Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, 2008.

_____**Vigiar e Punir**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

GREINER, Christine. IN: **ANDA: 10 anos de pesquisas em dança** - Salvador / ANDA, 2018.

JAQUET, Chantal. **A unidade do corpo e da mente**: afetos, ações e paixões em Espinosa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p.131.

KATZ, Helena. Repetir, repetir, até ficar diferente (Manoel de Barros, 2008): livrando a dança do (pré)fixo. IN: **ANDA: 10 anos de pesquisas em dança** - Salvador - ANDA, 2018.

_____**O Pensamento crítico no mundo do corpo apps e da lógica do software.** In: III CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA – ANDA. Anais. Salvador, 2014, p. 8.

_____**A Dança e suas epistemologias**. In: 1º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança: Catálogo. Salvador: UFBA, 2010, p. 78.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. In: **O corpo**: pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e a política do movimento Tradução Paulo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

MBEMBE, Achille. **O direito universal a respiração. IN:** Apocalipse neoliberal. Quarentena times. O Jorna llivro da Pandemia, Autonomia Literária e Panaceia Clube de Livros, abril, 2020.

NIETZSCHE, F. *Menschliches, Allzumenschliches* l – Kritische Gesamtausgabe,4ª seção, vol. 2 Berlim, 1967, p.236.

PÉLBART, Peter Pal. **Ensaios do Assombro**. São Paulo: n-1 Edições, 2019.

SOUSA SANTOS, Boaventura. **Para além do pensamento abissal**: das linhas globais a uma ecologia de saberes, 2007. Acesso em 31/08/2020 disponível em https://www.scielo.br/pdf/nec/n79/04.pdf

SANTOS, Boaventura de Sousa (org). **Epistemologias do sul.** São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010.

SOUZA, Aguinaldo Moreira de Souza. **Dor e silêncio:** performance e teatro sobre o holocausto nazista / Aguinaldo 2019 Moreira de Souza. - 1. ed. - Curitiba: Appris, 2019.

DRAMATURGIA EXPANDIDA E CONEXÕES COM A DANÇA: arroboBOI

José Arnaldo Pereira (UFG)
Marlini Dorneles de Lima (UFG)
Sílvia Patrícia Nunes Pardinho

Proponho[122] neste artigo discutir a noção[123] de dramaturgia expandida, bem como, possíveis conexões[124] com discussões da Dança, enfatizando a experiência de arroboBOI. Para realização desta textualidade, tomo por análise, práticas discursivas, inclusive as minhas produções imagéticas, escritas e práticas, e também: ensaios, artigos, dissertações, teses e livros. Esta pesquisa está localizada em um paradigma performativo, em que se inicia com um "mergulho" no conjunto de discursividades e estas vão sendo organizadas, mediante a construção dessa textualidade. A de se considerar que a pesquisa performativa, representa um movimento que se sustenta na prática gerindo todas as etapas da pesquisa. A prática, portanto, se coloca como principal atividade na investigação e fundamental nos resultados materiais desta textualidade como representações significativas da pesquisa (HASEMAN, 2015). É importante ressaltar que o enfoque deste artigo não é saturar um debate com uma revisão de literaturas exaustiva, porém, fomentar, convidar, conectar e visibilizar para/algumas discussões emergentes entre saberes-práticas que por vezes são anunciados como dispares, ou opostos, ou fragmentados.

---

[122] Escrever em primeira pessoa é construir discursos-saberes: práticos, com efeitos/impactos, situados, parciais, ativos, interessados, escolhidos, com circulação em diversas versões e sócio construídos. Bem como, éticos e políticos, postura apresentada pelo Construcionismo Social (HARAWAY, 1995; SPINK, 2000, 2010, 2011; RASERA & JAPUR, 2005; MÉLLO et al, 2007; GERGEN, 2009).

[123] Noções, ou sentidos, ou termos são empreendimentos coletivos, sócio histórico cultural construídos (SPINK, 2000, 2010).

[124] *Rastrear* na Teoria de Ator-Rede (TAR) têm a ver com: seguir as conexões híbridas, através das redes em que elas se transportam, construídas nas interações entre humanos e não humanos, através de diversos regimes políticos, constituindo-se assim o social (GUZZO, 2009). O social e suas diversas formas se estabelecem por meio de suas *conexões heterogêneas*, isto é, elementos diferentes que "podem se encontrar", gerando recombinações de forma inédita dando lugar a novos agrupamentos (LAW, 1992; LATOUR, 2006).

Assim, para iniciar esta discussão trago alguns dos múltiplos sentidos atribuídos ao termo dramaturgia. Primeiro, o sentido clássico do termo pode ser visibilizado, enquanto, técnica ou poética da arte dramática, pressupondo um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la. Esta dramaturgia clássica examina exclusivamente o trabalho do autor e a estrutura narrativa da obra, enfocando-se na realização cênica do espetáculo. O segundo sentido apresentado sobre dramaturgia é o brechtiano que reuni tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados para a encenação. E por último, a dramaturgia enquanto atividade do dramaturgo, consistindo em escolher os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos do texto em interpretação em particular e em orientar o espetáculo a partir dos significados escolhidos. A dramaturgia designaria um conjunto de escolhas estéticas e ideológicas para a realização teatral, abarcando todos os profissionais da área (PAVIS, 2015).

A dramaturgia, portanto, se coloca com enfoque principal em efetuar um ajuste entre texto e cena, como dar ao texto um impulso cênico, que pode discutir determinada época a um determinado público. A relação com o público é o encontro que especifica e determina todos os outros (encontros), desta maneira: devendo entreter ou instruir, confortar ou perturbar, reproduzir ou denunciar, estas podem ser questões/tensões/disputas/negociações que a dramaturgia pode formular na operacionalização de suas análises (PAVIS, 2015).

Tendo em vista, esta breve discussão sobre a multiplicidade de sentidos atribuídos a noção de dramaturgia, sigo para a próxima discussão que colaborará com as possíveis reflexividades e perguntas que este artigo se propõe. Deste modo, a noção de Campo Expandido, ou Ampliado, é evocada primeiro por Rosalind Krauss em 1979 em seu ensaio seminal e posteriormente traduzido para o Brasil em 1984, que discutia este saber-prática, enquanto, categoria analítica das/nas artes, com relação a escultura.

Neste primeiro relato a escultura, enquanto categoria tal qual estabelecida tradicionalmente, foi readequada pela crítica, numa

demonstração extraordinária de flexibilidade e multiplicidade. Assim, uma categoria que era usada para aglutinar uma quantidade de singularidades, passou a abranger características heterogêneas. Bem como, a dinâmica desta noção deve ser considerada por via de um empreendimento sócio-histórico cultural (KRAUSS, 1984).

Seguindo a discussão Quilici (2014, p.12), argumenta que:

> Expressões como “Cena Expandida”, “Campo Expandido” e outras similares têm aparecido com frequência em textos e eventos recentes sobre as artes performativas no Brasil. De modo geral, tais conceitos pretendem nomear proposições que extrapolam uma área artística específica, borrando as fronteiras que separam teatro, performance, artes visuais, dança, vídeo etc. Mais que isso, trata-se de fazer transbordar as práticas artísticas para fora dos circuitos e dos sentidos que lhe são habitualmente atribuídos, inserindo-as em lugares insuspeitos, articulando-as com outras formas de saber e fazer, colocando em cheque categorias que se encarregavam de situar a arte em um campo cultural nitidamente definido (QUILICI, 2014, p.12).

Situadas as noções de Dramaturgia e Campo Expandido, ou Ampliado, torna-se possível formular algumas perguntas, que nutrem este artigo e redirecionar a discussão para possibilidades em conexão a Dança, o (as) corpos (as) em movimento e Performatividades/Performances, assim sendo: [1] Como poderia ser compreendida estas noções de Dança (s) Expandida (s), e/ou Ampliada (s)?; [2] Quais seriam as possibilidades de Dramaturgia Expandida (s), e/ou Ampliada(s) para a(s) Dança (s) e/ou corpos (as) em movimento?; e Como são as dramaturgias dos (das) corpos (as) em movimento de arroboBOI?

: [1] Como poderia ser compreendida estas noções de Dança (s) Expandida (s), e/ou Ampliada (s)?

Acredito que a primeira reflexão, ou um dos pontos de partida para se pensar esta pergunta é a proposição que a pesquisadora, professora e artista, Ileana Diéguez (2014) da Universidade Autônoma Metropolitana propõe. Deste modo, muito antes do teatro se apropriar de outras linguagens, a teatralidade já havia se disseminado, contaminado, infiltrado e expandido nos

territórios fronteiriços entre a vida e as artes. A autora continua, durante o século XX, as artes experimentaram cada vez mais as hibridações e impurezas, de maneira que aquilo sugerido como um teatro vinculado à cena e a plástica, teve o reconhecimento da teatralidade, como um campo expandido.

Por outra discussão, entretanto, concordante com o argumento de Diéguez (2014), a autora, pesquisadora e artista Dudude Herrmann, em sua obra Caderno de Notações: a poética do movimento do espaço de fora (2011), na sua experiência dançada, situa-nos sua discussão na conceituação de uma arte expandida. Que diferente das definições substanciais e puras, nas quais núcleos ou delimitações de cada linguagem artística se constitui, abre-se possibilidades a um paradigma que tenta negociar com áreas de outras linguagens, ou mesmo com suas alteridades.

Já para Ivani Santana (2016) a denominação de “Dança Expandida” é assumida como possibilidade para a identificação encontrada nas discussões e considerações do Cinema Expandido. Porém, trata-se de ampliar e multiplicar essa linguagem para além não apenas do espaço do palco, mas também da materialidade do próprio corpo, em uma fricção com a cultura digital, com utilização da intermidialidade. A interatividade, o acoplamento de sensores, a construção e exibição por suporte audiovisual, a relação com a robótica, dentre outras junções, fazem parte dessa intermidialidade na dança que a torna, assim como o cinema, uma Dança Expandida. Esta proposição de expansão, permitiu explorar por meio de mediações tecnológicas o corpo do bailarino e a dança. Assim, a dança expandida promove processos criativos de outras narrativas e outras formas de configurações de arte vinculadas a cultura digital (SANTANA, 2012; 2016).

E não poderia deixar de citar meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) na Licenciatura em Dança realizado na Universidade Federal de Goiás (UFG), com orientação da Professora Dra. Marlini Dorneles de Lima, que se propõem também a nutrir a noção de Dança Expandida, unindo-a as noções da performática, performatividade e política, por via de um Memorial Escrevivente, esta discussão tentou contemplar as especificidades e possíveis dilatações do campo epistêmico, socio-histórico-cultural, ético, político,

pedagógico, artístico, prático (...) e que por vezes ainda disciplinar, ao qual me encontro: a Dança (PEREIRA, 2019).

: [2] Quais seriam as possibilidades de Dramaturgia (s) Expandida (s), e/ou Ampliada(s) para a(s) Dança (s) e/ou corpos (as) em movimento?

Este tópico é exatamente uma provocação como possibilidade de pensarmos o Campo Expandido, ou Ampliado da dramaturgia desta maneira possibilitando compreender como a dramaturgia expandida contempla e agrega outros saberes-práticas na contemporaneidade.

Para a bailarina, coreógrafa, diretora, pesquisadora e professora Lícia Maria M. Sánchez (2010) a palavra dramaturgia, significa literalmente fazer (drama) e ação (ergon), define-se como composição ou representação de uma peça teatral, porém também como um catálogo de obras dramáticas. Atualmente, as noções de dramaturgo e dramaturgia vivem novas configurações, mediadas pela novidade dos produtos e processos artísticos de nosso tempo. O que gera uma alteridade do real, provocando uma ressonância no criador-plateia que encontra “autenticidade no texto”, na soma das mensagens elaboradas “interpretativas” do criador-executante, que forma um todo orgânico, ou, “tecido cênico” (SANCHEZ, 2010).

O novo paradigma contemporâneo, coloca a dramaturgia como uma expressividade que incorpora uma tessitura autentica e particular não sequencial, de escritura disjuntiva, intermediações de ações, emissão icônica, numa cena de simultaneidades, sincronias, superposições, amplificadora das relações de sentidos, do inesperado que não comporta os gestos e posturas previamente prescritas tanto na dança, como no teatro. Que não tem uma intenção política, mas também é um ato político, na medida que reinventa linguagens e estéticas (SANCHEZ, 2010).

Refletir sobre a dramaturgia mediante este paradigma é, caminhar sobre uma região movediça, na qual as afirmações iniciais esvaem-se perante o texto. Está questão pode ser decorrente da diversidade de trabalhos e múltiplas proposições que cada acolhe em seu processo criativo e no campo

da recepção, assim não havendo regras precisas. E que estão presentes os questionamentos às ordens estabelecidas, às rupturas formais e temáticas que redimensionaram perspectivas sociais e artísticas (PATRIOTA, 2013).

Nesta perspectiva para Patrice Pavis (2013) argumenta que talvez fosse melhor falar de textos nos últimos vinte ou trinta anos, em vez de peças. E ainda considera: existi um novo formato de escritura e para este novo formato, um novo método também é exigido para que suscite outras formas de escrita.

O *performance text* expressão traduzida para “texto performativo” pode ser uma destas outras formas. Assim sendo, um texto performativo é indissociável de sua representação cênica, em que o escrito serve habitualmente de ponto de partida para a encenação, entretanto não dispensa de ter uma existência extracênica. É um texto esburacado, esfacelado, as vezes muito aberto e múltiplo. Ele somente adquire sentido quando inserido nas diferentes redes complexas de sistemas cênicos (FERAL, 2015).

: [3] Como são as dramaturgias dos (das) corpos (as) em movimento de arroboBOI?

arroboBOI é uma construção performática acionada por mim mobilizado por diversas vozes, inicialmente pensada para a “Exposição: Resiliência”, do artista visual uruguaio Jorge Hayek, residente em Goiânia, no estado de Goiás, Brasil. O intuito inicial era trazer uma discussão imagético-sensível cênica em quatro espaços "públicos" de Goiânia, considerando a provocação: “Eu enquanto artista, como estou sendo resiliente no contexto sócio-histórico em que vivo?”. Juntamente a proposição de exposição de fotografias nestes espaços. A questão me levou a pensar quem sou, onde estou e qual é meu projeto de vida, por outra via também, como aciono táticas para superar adversidades, tensões e conflitos.

Assim o projeto sido realizado e finalizado no ano de 2018 com a Lei de Incentivo Municipal de Cultura em Goiânia, juntamente aos artistas Jorge Hayek, Marília Ribeiro, Luís Cláudio (Cia. Novo Ato), Carlos Campos e Warla

Paiva. Vi então como grande possibilidade a ampliação desta produção a tornando protagonista e revisitando algumas noções, mediada pelo edital 2018 de incentivo a Demandas Culturais, no Fundo de Arte e Cultura do Goiás. Após aprovação e repasse do prêmio sua realização está ocorrendo no ano de 2020 em parceria com a professora, artista e pesquisadora Dra. Marlini Dorneles e a artista multimídia Sílvia Patrícia. Bem como, se integra a minha pesquisa no mestrado no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, com orientação do historiador, artista-pesquisador e professor Dr. Rafael Guarato.

O projeto atualmente está sendo realizado com um novo formato, onde busca reafirmar algumas noções e atualizar a discussão, estabelecendo outras conexões. Se a priori o presente trabalho buscava discutir a matriz afro por meio do orixá Oxumaré, a(s) masculinidade (s), o movimento social das (dos) LGBTQIAP+ (Lésbicas, Gays, Bisexuais, Transsexuais, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromântiques/Agênero, Pan/Poli, e mais) e a pecuária.

Neste sentido, é importante advertir, que não existi uma intenção e um compromisso em saturar a possibilidade de significação de modo profundo dos marcadores socio-culturais aqui mencionados, ou mesmo de evidenciar uma arte literal e representacional, todavia, é perceber como o performer lida com os sentidos subjetivos destes marcadores impregnados e inscritos em sua carne. Isto é, como alguns elementos são selecionados do mito e matriz do orixá Oxumaré como a animalidade da cobra, o feminino, o masculino, o circular/aspiral e o arco-íris, podem estar em intersecção estética e reflexiva, ao movimento e bandeira da diversidade LGBTQIAP+. Bem como, o elemento símbolo da pecuária o boi ou gado, seu olhar, sua saliva, seus chifres, seus cascos, suas intenções, sua força e magnitude, podem materializar em plasticidades diversas. O contexto atual sugere um reolhar tanto porque estamos vivenciando uma pandemia evidenciada pelo vírus do COVID – 19, que gera constantemente estados de risco alterando o formato do projeto para uma via digital, a ser acompanhado no site: <https://corpografando.com.br/>.

Desta maneira, o enfoque nesta pesquisa recai nos modos práticos (HASEMAN, 2015) como o corpo, ou o “EU”, se articula. Corpo ou “EU” que fala e age em seu próprio nome, enquanto artista e pessoa. A autobiografia está em cena (GOLDBERG, 2006). Isto é, na configuração de uma performance artística, as questões estruturais e ideológicas atravessam e são o corpo do próprio performer (GLUSBERG, 1987; COHEN, 1989; GONÇALVES, 2004; PALUDO, 2006; PEREIRA, 2015; SCHULZ & HATMANN, 2009; CARLSON, 2011).

Corpografar, corpografando, corpografando-se (...) em questões tensões que são acionadas a partir de um “eu”, entretanto ressoam, impactam e dizem respeito a sociedade que também estou inserido. Isto é, aqui temos uma visão e prática ontológica sistêmica, que ao mesmo instante que ressaltamos uma pessoalidade ela só faz sentido em interação com outras pessoalidades. A produção de sentido proposta por arroboBOI é multidirecional e interseccional, pois, quando falo de mim trago a responsabilidade, peso e vozes de tantas outras pessoas que me compõem e (de)formam meu corpo, bem como, confluência/fricção de diversas temáticas que me performam.

Aqui me valho da estratégia feminista (SCOTT,1990) para demarcar a especificidade de meu corpo, pesquisa e suas tensões, ao ressaltar o sexo, gênero, classe social, geografia e raça. Não havendo modos de descolar tais marcadores de minha produção, ou assumir uma postura neutralizada. Além de declarar, como Nascimento (2011) e outras estudiosas, que a pessoalidade é política, assumindo-as como uma possibilidade de engajamento.

Colaborando e estabelecendo conexões a esta discussão, para a feminista negra, filósofa, colunista e formadora brasileira, Djamila Ribeiro (2019), todos temos um lugar de fala, pois todos falamos a partir de um lugar social (RIBEIRO, 2019a).

> Ao reivindicar os diferentes pontos de análise e a afirmação de que um dos objetivos do feminismo negro é marcar o lugar de fala de quem o propõe, percebemos que essa marcação se torna necessária para entendermos realidades que foram consideradas implícitas dentro da normatização hegemônica (RIBEIRO, 2019b, p.59).

E Djamila Ribeiro continua:

> Quando falamos de pontos de partida, não estamos falando de experiências de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania. (...) mas de entender como o lugar social ocupado por certos grupos restringe oportunidades. O lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. (...) Com isso, pretende também refutar uma pretensa universalidade. Ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se prende ao universal (RIBEIRO, 2019b, p.60-69).

arroboBOI, portanto, é corpografar-se no lugar de fala que ocupo de forma a colocar o corpo em movimento em uma perspectiva entre arte-vida, retomando aos marcadores sociais, bem como, legitimar um ponto de vista dentre tantos outros. É tensionar a linha abissal, enquanto, sistema que separa e distingue, gerando visibilidades e invisibilidades. Este sistema divide a realidade em “deste lado da linha” e o universo “do outro lado da linha”. O que coloca que “do outro lado da linha”, como inexistente, incompreensível, irrelevante e radicalmente excluído. O sociólogo, Boaventura de Souza Santos (2010) chamou este pensamento de abissal. arroboBOI se propõe a emergir do outro lado da linha, tornando-se visível, compreensível, relevante e presente, subvertendo/refutando a pretensa universalidade (RIBEIRO, 2019b), ou mesmo e em consonância ao perigo de uma histórica única que o corpo pode ser fixado (ADICHIE, 2019). Portanto, construo em rede esforços para visibilizar *o substantivo negro* em sua pluralidade, extrapolando/questionando uma *lógica do curral*[125], subvertendo/escapando de *necropolíticas*[126] (MBEMBE, 2019) e substantivando outros marcadores sociais.

---

[125] A *lógica do curral* são formas históricas e materiais de organizar as multiplicidades de corpos, fixando-os, distribuindo-os ao longo de uma ordem e separando-os dentro de espaços mais ou menos isolados. Nesse contexto, os processos de racialização cumpre o objetivo de demarcar esses grupos populacionais, fixando-os os limites que podem circular, os espaços que podem ocupar, em suma, na intenção de assegurar a circulação, afastando quaisquer ameaças que estes corpos possam vir a oferecer (MBEMBE, 2019).

[126] *Necropolítica* é um conceito-prática cunhado por Achille Mbembe (2018) que diz respeito a forma máxima de soberania, articulado no poder e capacidade de ditar quem deve viver ou morrer. Neste sentido, a política a partir deste prisma convergem em perguntas que tangenciam inscrições a vida, a morte e ao corpo humano. Existindo modos de soberanias diversos, o autor exatamente se preocupa com a soberania que instrumentaliza homogeneamente a existência humana e que quer destruir materialmente os

Neste sentido, para o filósofo, escritor e professor Paco Vidarte (2019):

> o crucial é a posição, a tomada de posição, o posicionar-se, o plantar-se como sujeitos, fundar-se como sujeitos bixas. Posição de sujeito bixas, de sujeitos lésbicos, de sujeitos trans. Posição de sujeito de classe. Posição de sujeitos precários. Posição de sujeitos desprezíveis." (...) "Depende de cada um tomar a decisão de ser uma bixa, uma lésbica, uma trans que elevam a si mesmas à categoria de conflito e à posição de luta de sujeitos políticos. Sujeitos políticos por decisão. Vontade de guerrear. Determinação de batalhar contra (...) (VIDARTE, 2019, p.61-62).

Assim estando, trago meus marcadores e posicionamentos: homem cisgênero, declarando – se negro/preto, do sexo masculino, isto é, possui o órgão reprodutor masculino, com orientação neste momento homossexual (pois vive questionando-se sobre ela e sua possível temporalidade, acercando dos saberes e práticas flexíveis e mutáveis sobre gênero), classe social baixa-média, Psicólogo (Pontifícia Universidade Católica de Goiás), técnico em Artes Dramáticas (ITEGO Basileu França), e Licenciado em Dança (UFG). Especializando em Educação Sistêmica e mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais (UFG).

Por meio, de meus marcadores sociais arroboBOI torna-se uma construção performática, que busca se instalar em um espaço híbrido, mestiço, simultâneo, intersecional e compartilhado de simbologias. Que em rede aciona por meio da visualidade, uma construção que lida com a figura do orixá Oxumaré, assim ativando os marcadores étnico-raciais e de religiosidade afro-brasileira.

Buscou-se em arroboBOI desdobrar em uma pesquisa performativa teórico-prática, que em simultâneo desenvolva, um processo artístico-político de experimentações em espacialidades, gravação de áudios, registro em imagético-fotográfico e a escrita textual de um artigo, bem como, em síntese um livreto. Bem como, persevera no que o martiniquense, filósofo e psiquiatra Frantz Fanon (2008), coloca enquanto manifesto "Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!" (p.191). Aliando-se e integrando, a perspectiva da escritora feminista negra, intelectual, pesquisadora e

corpos/populações. O matar aqui não diz necessariamente sobre e puramente o aniquilar, porém, tende a uma ampliação deste sentido de modo articulado e complexo.

professora Bell Hooks (2017) “à vida do intelecto”, do corpo negro se coloca como “um ato contra-hegemônico, um modo fundamental de resistir a todas estratégias brancas de colonização racista” (p.10).

Mediante estas reflexões, perspectivas e posicionamentos é que arroboBOI coloca-se como uma possibilidade de dramaturgia expandida decolonial. Isto é, uma escritura heterogênea de linguagens, imagens, ações (...) todas sendo práticas discursivas questionadoras das estruturas vigentes, colonizadoras e hegemônicas, buscando sua desestabilização, transformação e reconhecimento de artes-vidas legítimas da diversidade, munida de suas diferenças.

Esta proposta de uma Dramaturgia Expandida Decolonial está em consonância as discussões de Walter Mignolo (2015), em que busca no momento presente, a construção de estéticas decoloniais, bem como, investir em um futuro global que não haja condições e possibilidades, para o imperialismo com seu domínio e opressão.

> Es más, son las instalaciones y procesos performativos descoloniales los que fuerzan la descolonización de la historia y la crítica de arte, y la construcción de *aesthesis* descoloniales. En última instancia, quienes controlan la autoridad (gobiernos, ejércitos, instituciones estatales) y quienes controlan la economía (corporaciones, ejecutivos, creativos de Wall Street) son conscientemente subjetividades imperiales que ya es demasiado tarde para cambiar. Pero es temprano, muy temprano, para construir futuros globales en los cuales ya no existan las condiciones y las posibilidades para la formación de tales sujetos y subjetividades (MIGNOLO, 2015, p.414).[127]

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. (Tradução: Julia Romeu). São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

[127] Livre tradução do autor: Além disso, são as instalações e processos performativos decoloniais que forçam a decolonização da história, da crítica de arte e a construção da estética decolonial. Em última análise, aqueles que controlam a autoridade (governos, exércitos, instituições estatais) e aqueles que controlam a economia (corporações, executivos, criativos de Wall Street) são subjetividades conscientemente imperiais, que estão demasiadamente tarde para mudarem. Mas é cedo, muito cedo, para construir futuros globais nos quais as condições e possibilidades de formação de tais sujeitos e subjetividades não existam mais (MIGNOLO, 2015, p.414).

CARLSON, Marvin. O que é a performance? In: A. G. Macedo; F. Rayner (Orgs) **Género, cultura visual e performance:** antologia crítica. Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho: Edições Humus, 2011.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem:** criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DIÉGUEZ, Ileana. **Um teatro sem teatro:** a teatralidade como campo expandido. Tradução: Eli Borges. Revista Sala Preta vol. 14 p. 125-129. São Paulo, 2014.

FANON, Frantz. À Guisa da conclusão. In: FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** (Tradução: Renato da Silveira). Salvador: UDUFBA, 2008, p. 185-191.

FÉRAL, Josétte. O Texto Espetacular: a cena e o seu texto*. In*: FÉRAL, J. **Além dos limites:** teoria e prática do teatro. Tradução por J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 245-260. (Coleção Estudos n. 319).

GERGEN, Kenneth J. O movimento do construcionismo social na psicologia moderna. **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis***,* 6, 299-395, 2009.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance:** do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONÇALVES, F. N. Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação. **LOGOS 20**: corpo, arte e comunicação. ano 11, n. 20, jan./jun. 2004. Disponível em: < http://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/logos/article/view/14676/11144 >. Acesso: 15 jan 2016.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

GUZZO, Marina Souza Lobo*.* **Dança em ação política de resistência no ENCARNADO de Lia Rodrigues***.* Tese de doutorado em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação de M. J. Spink, 2009.

HASEMAN, Brad C. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: SILVA, Charles R.; FELIX, Daina; et al. (orgs.) **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP.** São Paulo: PPGAC-ECA/USP. v.3, n.1, p 41-53, 2015.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu***,* (5), 1995.

HERRMANN, Dudude. **Caderno de Notações:** a poética do movimento do espaço de fora. Belo Horizonte: Edição da autora, 2011.

HOOKS, Bell. Ensinando a Transgredir. *In*: HOOKS, Bell. **Ensinando a Transgredir:** a educação como prática da liberdade. (Tradução: Marcelo Brandão Cipolla) São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2017, p. 8-24.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. **Revista Gávea - Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil,** Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984.

LATOUR, Bruno. Como prosseguir a tarefa de delinear associações? **Configurações**, n. 2, 2006, p. 11-27.

LAW, John. **Notas sobre a Teoria do Ator-Rede:** ordenamento, estratégia, e heterogeneidade. Tradução Fernando Manso. S.d.

MBEMBE, Achille. **A crítica a razão negra**. n.1 edições. 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MELLO, Ricardo Pimentel., SILVA, Alyne Alvarez., LIMA, Maria Lúcia Chavez., & DI PAOLO, Angela Flexa. Construcionismo, práticas discursivas e possibilidades de pesquisa em psicologia social. **Psicologia & Sociedade**, 19, 2007, p. 26-32.

MIGNOLO, Walter D. *Aesthesis* descolonial. *In*: **HABITAR LA FRONTERA** Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014). Barcelona: CIDOB y UACJ, 2015, p. 399-414.

NASCIMENTO, Ana Reis. **Performance.Corpo.Contexto:** trajetos entre arte e desejo. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado, Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

PATRIOTA, Rosangela. O pós-dramático na dramaturgia. In: GUINSBURG, J e FERNANDES, S.(orgs). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2013, pp.: 43-57.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. (Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira). São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 112-117.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea:** origens, tendências e perspectivas. (Tradução: Nanci Fernandes). São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 105-108.

PALUDO, Luciana. **Corpo, fenômeno e manifestação:** performance. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

PEREIRA, José Arnaldo. **DANÇAS EXPANDIDAS PERFORMÁTICAS-PERFORMATIVAS POLÍTICAS:** “fabricação” de alternativa(s) em dança contemporânea. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado a Faculdade de Educação Física e Dança, como requisito parcial para a

conclusão do curso de Licenciatura em Dança na Universidade Federal de Goiás, sob orientação de Marlini Dorneles de Lima. 2019.

PEREIRA, José Arnaldo. Performances públicas e gênero: como me posiciono? **RUARADA**, publicação do grupo de Teatro de Rua Fabricantes e Matulão. N10, Ano 05, set-2015.

QUILICI, Cassiano. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Revista Sala Preta** PPGAC USP. Vol. 14. p. 12-21, 2014.

RASERA, Emerson Fernando., & JAPUR, Marisa. Os sentidos da construção social: o convite construcionista para a Psicologia. **Paidéia**, 15, 21-29, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/paideia/v15n30/05.pdf > Acesso em: 10 de agosto de 2014.

RIBEIRO, Djamila. Enxergue a negritude. *In:* RIBEIRO, D. **Pequeno Manual Antirracista**. 1° Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a, p. 23-30.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala? *In*: RIBEIRO, D. **Lugar de Fala.** São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019b, p. 53-80.

SANCHEZ, Lícia Maria Morais. Caminhos que levam a dramaturgia da memória. *In*: **A Dramaturgia da Memória no Teatro-Dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 81-124.

SANTANA, Ivani. Corpo-dança expandido pelos “tempos” do ciberespaço: novas dramaturgias. **Z Cultural - Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea** (UFRJ), ano VIII, v.8, 2012.

SANTANA, Ivani. As variedades da presença na Dança Expandida e Dança Telemática como estudo de caso. **Anais do 15° Encontro Internacional de Arte e Tecnologia**. Brasília, Brasil, Universidade de Brasília, 2016. Disponível em: < https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/ivani_santana.pdf> Acesso: 21 de setembro de 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. *In*: SANTOS, B. S. & MENESES, M. P (orgs). **Epistemologias do Sul.** São Paulo Cortez: 2010, p. 31-81.

SCOTT, Joan Wallach. **“Gender: a Useful Category of Historical Analysis”, i**n American Historical Review, num, 91. Tradução: “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en James Amelang y Mary Nash, Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea, Ediciones Alfons el Magnanim, 1990.

SCHULZ, Claudia. & HATMANN, Luciana. Performance: a exposição de um corpo não ficcional. **Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais**. nov. 2009. Disponível em: < http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/claudia_schulz.pdf >. Acesso: 20 jan. 2016.

SPINK, Mary Jane. **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas**. São Paulo: Ed. Cortez, 2000.

SPINK, Mary Jane. **Linguagem e produção de sentidos no cotidiano.** Livro eletrônico. Biblioteca Virtual de Ciências Humanas do Centro Edelstein de Pesquisa Sociais. Versão eletrônica de livro publicado pela EDIPUCRS, 2010.

SPINK, Mary Jane., FIGUEIREDO, Pedro., & BRASILINO, Jullyane. **Psicologia Social e Pessoalidade**. Livro eletrônico. Biblioteca Virtual de Ciências Humanas do Centro Edelstein de Pesquisa Sociais, 2011.

VIDARTE, Paco. **Ética bixa:** proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. São Paulo: n-1 edições, 2019.

COMO DANÇAR HOJE?
FRAGILIDADE COMO POTÊNCIA DE CRIAÇÃO

Ireno Gomes da Silva Júnior (UFBA)
Adriana Bittencourt Machado (UFBA)

Indo direto ao ponto

Tomando como ponto inicial a pergunta no título deste texto, faz-se necessário explicar que não há a pretensão de indicar uma cartilha ou até mesmo um modelo de como se deve compor uma dança, por mais que os questionamentos indicados versem sobre um modo de fazer subsidiado na fragilidade e na vulnerabilidade para se pensar e fazer dança.

O corpo está a todo instante vulnerável a algo, uma vez que não tem absoluto controle sobre os contextos com os quais se relaciona e nem com as relações que efetua no contexto. Neste sentido é que a dança que se aposta, nessa proposição, não se afasta da fragilidade como predicativo do corpo e que se expõe ao dançar. Um corpo que assume a fragilidade como condição de potência de criação em dança. E, assim, a fragilidade pode ser assumida como uma condição do corpo.

> Um nada nos fere e até mesmo nos mata. Acidente doença brutal, bomba dentro do metrô, uma guerra, uma bala perdida, um carro que derrapa ou que explode no meio da multidão, um degolador, um curto-circuito, uma cascavel, um passo em falso, tudo pode ser fatal. Inocentes morrem de uma picada de abelha, de uma queda na escada, de um excesso de raiva, de um espirro. Morremos, também, durante o sono se nosso coração parar. (CARRIÉRE, 2007, p. 11).

Negar a condição de frágil ao tentar ser somente força é um equívoco, já que o corpo nasce “com a etiqueta frágil” e, portanto, não é inabalável, nada é continuamente dureza. (CARRIÉRE, 2007, p. 11). Muda, remuda, se desloca, se transforma, porque a fragilidade sendo, também, uma de suas características ampara a percepção de que não há como estar em prontidão

para todas as ocorrências. Dessa maneira, a fragilidade exposta no corpo, na *carne*[128], na cena, torna-se condição de potência.

O corpo, tenta ir ao encontro do avesso de sua própria condição de fragilidade ao submeter-se ao desejo da infalibilidade, da invencibilidade. O corpo invencível, e cegamente produtivo acarreta numa tentativa incessante de ser inabalável e de primar por esta ideia. “Fazemos de tudo para ficarmos fortes, invencíveis, como super-heróis. Mas somos mortais, expostos diariamente a perigos [...], dos quais fazemos de tudo para esquecer.” (CARRIÉRE, 2007). O anti-herói é o avesso do previsível, da certeza e da completude.

Um corpo *vulnerável*[129] se assume como potência de vida. E o sentido de vulnerabilidade na dança pode ser conexo à fragilidade, pois o corpo está continuamente tentando sobreviver, o que implica em lutar continuamente para não desvanecer e em sua ação de dançar assume a tentativa de se jogar no risco constante pela necessidade de se descobrir: de se assumir frágil ao mesmo tempo em que se expõe. Transparece e possibilita a percepção das suas próprias fragilidades.

> O que faz a fraqueza do forte é que ele se esforça para perseverar, e mesmo aumentar, sua vulnerabilidade, controlando seu grau de exposição às feridas do fora; se protegendo das agressões mais grosseiras, ele pode se abrir às feridas mais sutis. (LAPOUJADE, 2002, p. 8).

Vale destacar que a fragilidade na composição não é apenas um posicionamento, mas sobretudo, a enunciação de um jeito de fazer dança, pois sua tessitura se materializa nessa condição. Dançar a fragilidade é uma ação política porque expõe o corpo. E, então, pode-se inferir que o

---

[128] Um corpo-carne porque não lida com subterfúgios ao dançar, não busca representações, no sentido de reproduções, como forma de substituir sua potencialidade. Corpo-carne, pois expõe sua pele, suas emoções, sensações, suas histórias e memórias. Corpo-carne como potência humana, frágil, tendo o risco como sua premissa. Não é veículo de propagação de sentidos, mas um corpo se dizendo exposto. Um corpo que está sempre se fazendo, estando, sendo... E, assim, a dança que acontece, parte do desejo de promover estados de risco que perpassam tensões, questões. A vulnerabilidade, neste fazer, não dissocia o ato de conceber do ato de executar. (SILVA JÚNIOR, 2019, p. 20 -21).

[129] Para aprofundamento no tema da vulnerabilidade e também da fragilidade, que é o objeto deste artigo, sugere-se ler a dissertação de mestrado intitulada: Vulnerabilidade: um jeito de fazer dança. Segue o link de acesso: http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30460

pensamento que se configura como movimento no tempo/espaço é, também, uma estratégia de composição. Ou seja, a fragilidade como pensamento materializado na cena de dança é uma estratégia do corpo para lidar com uma espécie de realidade *assombrosa*[130], ou seja, avessa a que prima pela necessidade de um corpo inteiriço, completo e inabalável. É o corpo assumindo a potência pela fragilidade no fazer da dança, pois evidencia suas próprias incompletudes, o que indica que está à mercê dos riscos que podem acontecer durante sua ação de dançar.

> Nesta perspectiva, a vulnerabilidade, a fragilidade, o risco, a exposição, a dúvida, se organizam de forma cruzada e entrelaçada no fazer do corpo ao dançar. Seus sentidos se retroalimentam quando apontados no corpo e, assim, se estabelece uma forma de problematização de um corpo vulnerável em dança. Um corpo que se expõe às possibilidades. (MACHADO; SILVA JÚNIOR, 2018, p. 904).

A fragilidade como possibilidade de quebrar-se

Talvez seja necessário quebrar, findar um mundo impossível de ser vivido. Um mundo que prima pela completude de um corpo e o afugenta de sua potência de vida. Um mundo que fere corpos e suas maneiras de existir, fragilizando-os. Mais eis que a fragilidade na dança permite questionar tais mundos impossíveis de serem vividos no corpo, em uma composição. Reivindica.

Como modo de elucidar as proposições, aqui, levantadas, será utilizada a seguinte metáfora como modo de elucidar o que se propõe: *corpo que se quebra ao dançar.* Talvez seja preciso pensar em quebrar o corpo, sair do conforto, expor suas dobras, para que se instaure outras maneiras de lidar com o mesmo e investir em outras possibilidades de ser afetado, já que este trabalho assevera uma estratégia compositiva que navega na vulnerabilidade

[130] Para ver mais sobre o tema ler o livro: Ensaios do assombro de Peter Pál Pelbart lançado em 2019 pela editora N-1. Peter, propõe fazer questionamentos sobre os modos de existência do corpo e modos de instauração, ambas noções pertinentes para esta pesquisa, visto que se propõe aqui uma espécie de afirmação da vida em seu modo de existir dançando.

pela necessidade dos encontros não previsíveis com os outros corpos. Então, é justamente a partir da ilusão de ser um super-herói, um corpo blindado, que este mesmo corpo estremece e desorganiza suas estruturas, já que aposta na tessitura de um corpo desnudado, aberto *a*.

> [...] um corpo não cessa de ser submetido aos encontros, com a luz, o oxigênio, os alimentos, os sons e as palavras cortantes – um corpo é primeiramente encontro com outros corpos, poder de ser afetado. Mas não por tudo e nem de qualquer maneira, como quem deglute e vomita tudo, com seu estômago fenomenal, na pura indiferença de quem nada abala. Como então preservar a capacidade de ser afetado senão através de uma permeabilidade, uma passividade, até mesmo uma fraqueza? E como ter a força de estar à altura da nossa fraqueza, ao invés de permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força? (PELBART, 2016, p. 32).

A fragilidade pode ser dançada como um ato que transforma velhos conceitos minando e fazendo explodir a ideia de infalibilidade do corpo, já que nenhum corpo sustenta o peso de ser inabalável. A dança, na qual a imagem do corpo é vulnerável, indicia sua existência por muitas quebras. É neste sentido que é preciso despedaçar, para construir de um outro jeito. Uma dança onde as rupturas se tornam visíveis.

O super-herói é a síndrome de um corpo aço que se enraíza no corpo e, também, no jeito de se relacionar com o mundo. Mas eis que essa dança é *ca*rne, é… o que é; não simula a realidade de sua existência.

> [...] seu gesto é supremo. É o clímax da sua vida. No momento preciso em que um indivíduo encontra sua densidade, coerência e toda sua força, ele se faz explodir em mil pedaços no meio dos seus como um vaso de porcelana. Seu caminho o conduz a isso. No momento em que se sente mais forte é que ele se destrói. É de fato para se destruir que tem necessidade dessa força. (CARRIÉRE, 2007, p. 172).

Tais reflexões de Carriére são dirigidas ao corpo que se quebra, revelando, literalmente, sua força e sua necessidade de destruição. No

entanto, por mais que essa gestualidade no sentido de ação extrema indique uma potência do corpo, se encontra em um contexto muito específico de seu ápice. Pensar o corpo em sua condição de frágil possibilita assumir uma dança que é movida pela vulnerabilidade e a quebra, a ruptura torna-se o meio de sua expressão. E, de maneira alguma, essa ação deve ser entendida como quebrar-se ou destruir-se de fato. Embora ocorram danças, performances, que se utilizam dessas ações. Mas a fragilidade no corpo, que interessa se dá como potência, já que “ser forte consiste primeiro em estar à altura de sua fraqueza” (LAPOUJADE, 2002, p. 8).

Como seria, então, estar à altura da fraqueza na ação de dançar, hoje? Como dançar, tendo a punção de morte como perspectiva, diante desse cenário catastrófico político e de pandemia? Como dançar esses atravessamentos no corpo?

Em dança, quando o corpo se mostra frágil em seu fazer, sua força está ao abrir-se às feridas da sua carne frente à sua *condição*[131] de existente no mundo, pois “o impacto da realidade do mundo sobre a existência humana é sentido e recebido como força condicionante.” (ARENDT, 2007, p. 17).

A dança permite questionar a fragilidade do corpo em nível de intensidade na carne, pois possibilita enunciar a fragilidade enquanto potência de criação, uma vez que de modo geral, “[...] o ato de criação tem, constitutivamente, relação com a liberação de uma potência.” (AGAMBEN, 2018, p. 62). É possível dizer, que a fragilidade enunciada nas entranhas da carne libera potência e se vincula a um ato de criação em dança.

---

[131] “Para evitar mal-entendidos: a condição humana não é o mesmo que a natureza humana e a soma total das atividades e capacidades humanas que correspondem à condição humana não constitui algo equivalente à natureza humana. Pois nem aquelas que discutimos neste livro nem as que deixamos de mencionar, como o pensamento e a razão, e nem mesmo mais meticulosa enumeração de todas elas, constituem características essenciais da existência humana no sentido de que, sem elas, essa existência deixaria de ser humana. A mudança mais radical da condição humana que podemos imaginar seria uma emigração dos homens da Terra para algum outro planeta. Tal evento, já não inteiramente impossível, implicaria que o homem teria de viver sob condições produzidas por ele mesmo, radicalmente diferentes daquelas que a Terra lhe oferece. O trabalho, a obra, a ação e, na verdade, mesmo o pensamento, como o conhecemos, deixariam de ter sentido. No entanto, até esses hipotéticos viajares da Terra ainda seriam humanos; mas a única afirmativa que poderíamos fazer quanto à sua "natureza" é que são ainda seres condicionados, embora sua condição seja agora, em grande parte, produzida por eles mesmos. (ARENDT, 2007, p. 17-18).

É nesse sentido que, ao dançar o corpo assume o risco da imprevisibilidade dos encontros como uma possibilidade de se jogar no vazio das suas próprias incompletudes, apontando a fragilidade em sua tessitura compositiva.

Nessa perspectiva, esta dança potencializa a vulnerabilidade que é atuante em seu fazer. Do corpo ao ato de dança. Da dança às relações, aos encontros. É uma dança que se faz na relação e na potência dos encontros.

> Acredito, porém, que a potência que o ato de criação libera deve ser uma potência interna ao próprio ato, como interno a este deve ser também o ato de resistência. Só assim a relação entre resistência e criação e entre criação e potência se tornam compreensíveis. (AGAMBEN, 2018, p. 62).

É preciso fragmentar na tentativa de fazer emergir da carne a potência da própria vida. Ser frágil como um corpo que se despedaça, que se transforma em cacos de existência para fazer emergir potência. Esse corpo que dança, em “quebras”, assume sua vulnerabilidade como estratégia de potência.

A dança como força vital de um corpo insistente

A dança de um corpo que aposta na vulnerabilidade preocupa-se com as questões que envolvem seu entorno questionando os modos como as resolvem. É o corpo que está em processo constante de investigação e averiguação de sua existência, numa espécie de pulsão da própria vida. O corpo se faz dançando, duvidando. Uma dança por fazer, se fazendo. O que é preciso questionar em dança hoje? O que é preciso expor por meio do corpo que dança?

A força vital (ROLNIK, 2018) do corpo ao dançar pulsa em sua condição de vulnerável, fazendo emanar, mesmo que por instantes, o desejo

que o move para descobrir e desnudar outras formas de ser-estar no mundo. E emana sua potência de criação e de encontros com outros corpos. Como numa espécie "[...] de corte sendo feito na superfície topológico-relacional de um mundo, no qual operam-se as ações do desejo." (ROLNIK, 2018, p. 59).

> Pois bem, essa política do desejo, é própria de uma subjetividade que habita o paradoxo entre suas duas experiências simultâneas, como sujeito e fora-do-sujeito. Uma subjetividade que consegue sustentar-se na tensão entre as forças que delas emanam, as quais desencadeiam os dois movimentos paradoxais que constituem o inconsciente pulsional. E que logra igualmente de manter-se alerta aos efeitos dos novos diagramas de forças, gerados na experiência intensiva de novos encontros e tolera as turbulências que tais encontros provocam em sua experiência como sujeito [..]. (ROLNIK, 2018, p. 60).

A dança de um corpo vulnerável se impõe na tentativa incessante de denunciar fragilidades via força vital, que "em cada espécie viva tem características específicas. Freud[132] atribuiu-lhe o nome de 'pulsão' nos humanos para qualificar sua particularidade em nossa espécie e distingui-la de 'instinto'." (ROLNIK, 2018, p. 104).

No momento em que um corpo dança estando vulnerável suas ações estão abertas ao risco como premissa para que ela se faça na tessitura do enquanto, já que "[...] o risco é sempre uma condição de criação para o corpo." (BITTENCOURT, 2018, p. 116). Este jeito de fazer é em si, um risco, porque questiona o que o corpo vai sugerindo ao mesmo tempo que vai resolvendo e duvidando da dança que vai se fazendo - no ato de dançar. Pela dúvida o ato de potência se divulga como criação. É para se dar a ver - dar visibilidade, mostrar às fragilidades do corpo e da dança. Por que, não? Se "neste processo que vai desde a potência, o ato até o pensamento, procedimento que ocorre consecutivamente como uma onda sígnica, emerge a Dança.". (BITTENCOURT, 2001, p. 59).

[132] Não temos a intenção de adentrar na Teoria Freudiana. Tal uso é emprestado para esclarecer o sentido de pulsão nessa pesquisa, a partir dos entendimentos propostos por Suely Rolnik.

Falar de fragilidade na dança permite pensar na ambivalência provocada, uma vez que o corpo sai da condição de fraqueza para a de potência, pois anuncia uma característica estritamente da carne: carne que fere, que é ferida, que é suscetível *a*. É um corpo que se permite pulsar. E, assim, se apresenta como potência de criação.

A premissa é afetar e ser afetado, portanto, "considera-se que a experiência do dançar aumente a potência do corpo, ser afetado, naquilo que lhe é mais precioso, a sua existência". (MIGNAC, 2019, p. 328). Esse *fluxo*[133] de afetos na dança, que vai acontecendo, elucida suas fragmentações em forma de fragilidade. Os afetos que atravessam o corpo que dança se materializam nas imagens lançadas em seu fazer.

A dança, que interessa, acontece no corpo em seu fazer compositivo e proporciona a intensificação das afetações que se configuram num fluxo das quais pode-se afirmar que essa dança é um acontecimento, pois "o corpo é feito de acontecimentos". (BITTENCOURT, 2012, p. 35). Gera uma dinâmica incessante de afetos que são questionados na medida que se apresentam compondo a dança.

O corpo em sua natureza é frágil, não só porque existem forças que podem desintegrá-lo ou fazê-lo morrer, mas que podem, justamente, afetá-lo fortemente. Nessa perspectiva, "é preciso retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo e capaz de ser afetado por elas: sua factibilidade". (PELBART, 2016, p. 32).

É importante compreender a afetação a partir do filósofo Spinoza que em seu livro ética elucida que, "o corpo humano, com efeito, é afetado de muitas maneiras pelos corpos exteriores, e está arranjado de modo tal que afeta os corpos exteriores de muitas maneiras" (SPINOZA, 2017, p. 66). Esse

[133] "A percepção de corpo em fluxo permanente de transformação e agindo num processo de construção de diferenças traz como questão que aquilo a que se denomina corpo é sempre um estado provisório de negociações com o que habitualmente se denomina de mundo interno e externo, e que atua de modo circunstancial. Não há um resultado único nem último" (SETENTA, 2008, p. 39).

processo também pressupõe aumentar ou diminuir a potência de vida dos corpos em relação às forças do entorno.

De fato, ter consciência da fragilidade do corpo o aproxima da própria realidade e das suas relações, já que a fragilidade é uma condição, não incapacitante, mas passível de transformar-se em potência.

> No começo tudo se camufla e se dissimula. O real se esconde e, provavelmente, há muito tempo. Não há realidade do mundo, que algum deus teria maquilado por conta de nós, e cuja complexidade vamos interpretando passo a passo, mas nossa própria realidade, o que nós somos e o que nós seremos. Nossa imperfeição, de início insuspeitada é dura de engolir, quando chega a hora. Quando a descobrimos, pouco a pouco, nós a dissimulamos como um segredo inconfessável. Calamos as insídias que sentimos em nós. Não queremos admiti-las, nem mesmo conhecê-las. Nós a negamos, a ponto de enlouquecermos, por vezes. (CARRIÉRE, 2007, p. 13).

O tipo de fazer proposto se atrela aos questionamentos apontados no corpo ao dançar e à possibilidade de afetar e de ser afetado. Assim, a fragilidade pode assumir seu sentido de característica do corpo para refletir a vulnerabilidade como uma estratégia de composição em dança.

A vulnerabilidade nesse tipo de feitura não acontece de maneira despercebida. Ela é o como, a estratégia, o posicionamento, a escolha do corpo que dança como potência de afetação.

> Seja qual for esse algo, o que conta é que ele carregue consigo a pulsação intensiva dos novos modos de ver e sentir- que se produziram na teia de relações entre os corpos e que habitam cada um deles singularmente, de modo a torná-los sensíveis, promovendo desvios na superfície do mundo. (ROLNIK, 2018, p. 61).

O corpo que dança não está apartado dos seus contextos de atuação. É neste sentido que a fragilidade é assumida como uma característica da

vulnerabilidade no fazer desse corpo. Fragilidade que está associada ao *esgotamento* do corpo em relação aos seus contextos, pois

> O esgotamento desata aquilo que nos liga ao mundo, que nos prende a ele e aos outros, que nos agarra às suas palavras e imagens, que nos conforta no interior da ilusão de inteireza (do eu, do nós, do sentido, da liberdade, do futuro) do qual já desacreditamos a tempos, mesmo continuando a eles desapegados. (PELBART, 2016, p. 50).

O corpo que dança ao assumir sua própria fragilidade se desprende das amarras que o enrijecem. As certezas desse corpo como uma existência inabalável caem por terra e vão de encontro ao chão. Podemos inferir que se trata de um *corpo que não aguenta mais*[134], esgotado de tudo o que lhe priva de se encontrar afetivamente com outros corpos, portanto, com a vida em potência.

> Somos personagens de Beckett, para os quais já é difícil de andar de bicicleta, depois, difícil de andar, depois, difícil de simplesmente se arrastar, e depois ainda de permanecer sentado [...]. Mesmo nas situações cada vez mais elementares que exigem cada vez menos esforço, o corpo não aguenta mais. Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder [...]. (PELBART, 2016, p. 31).

Ora, não se pode deixar de pensar na recusa em admitir o esgotamento, já que há um tipo de mantra cultural que se apoia na valorização da *produtividade*[135] incessante, onde não se permite o cansaço.

---

[134] Para aprofundamento no tema ler o artigo: LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In: **Nietzsche e Deleuze**: que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 81-90.

[135] "A mudança de paradigma da sociedade disciplinar para a sociedade de desempenho aponta para a continuidade de um nível. Já habita, naturalmente, o inconsciente social, o desejo de maximizar a produção. A partir de determinado ponto da produtividade, a técnica disciplinar ou o esquema negativo da proibição se choca rapidamente com seus limites. Para elevar a produtividade, o paradigma da disciplina e substituído pelo paradigma do desempenho ou pelo esquema positivo do poder, pois a partir de um determinado nível de produtividade, a negatividade da proibição tem um efeito de bloqueio, impedindo um maior crescimento. A positividade do poder e hem mais eficiente que a negatividade do dever. Assim o inconsciente social do dever troca de registro para o registro do poder" (HAN, 2015, p. 25).

“O sujeito de desempenho é mais rápido e mais produtivo que o sujeito da obediência.” (HAN, 2015, p. 25).

É importante ressaltar que o esgotamento não é uma representatividade - algo que se coloca na cena - mas a aparência de um corpo esgotado. Deste modo, a fragilidade nada tem a ver com a impossibilidade de prosseguir, pois deve ser compreendida, na dança, como um estado de resistência a tudo que coíbe o corpo. Corpo que precisa esgotar.

> Diremo-nos, talvez, que não aguentar mais é o signo de que não resistiremos por muito mais tempo. Ao contrário, se como dissemos, é desde sempre e para sempre que não aguentamos mais, se é desde sempre e para sempre que resistimos, então esta resistência é um profundo fortalecimento a constante de um limite ou de um “último nível”. (LAPOUJADE, 2002, p. 4).

Expor a fragilidade do corpo, em dança, é uma provocação necessária, uma vez que se questiona dançando e, ao mesmo tempo, expõe o que não é dito como normal. Então, exteriorizar o que é próprio do corpo é desabrigar clichês e estéticas recorrentes que se legitimam como necessárias quando se desconsidera outras formas de fazer. A fragilidade, portanto, inverte e é entendida como aspecto da realidade do corpo e da dança.

> O que poderia ainda sacudir-nos de tal estado de letargia, lassidão, esgotamento? Há uma belíssima definição beckettiana sobre o corpo, dada por David Lapoujade. “O corpo é aquele que não aguenta mais”. Mas, pergunta o autor, o que é que o corpo não aguenta mais? Ele não aguenta mais tudo aquilo que o coage, por fora e por dentro. Em primeiro lugar, o adestramento civilizatório que por milênios abateu-se sobre ele, como Nietzsche o mostrou exemplarmente em Para a Genealogia da Moral, ou mais recentemente Norbert Elias, ao descrever de que modo o que chamamos de civilização é resultado de um progressivo silenciamento do corpo, de seus ruídos, impulsos, movimentos... Em segundo lugar, o que o corpo não aguenta mais é a docilização que lhe foi imposta pelas disciplinas, nas fábricas, nas escolas, no exército, nas prisões, nos hospitais, pela máquina panóptica... E por último, tendo em vista o que dissemos há pouco, deveríamos acrescentar: o que o corpo não aguenta mais é a mutilação biopolítica, a intervenção biotecnológica, a modulação estética, a digitalização bioinformática do corpo, o entorpecimento sensorial que esse contexto anestésico lhe inflige... Em suma, e num sentido muito amplo, o que o corpo não aguenta mais é a mortificação sobrevivencialista, seja no estado de exceção, seja na banalidade cotidiana. O "muçulmano", o "ciberzumbi", o "corpo-espetáculo" e "a gorda saúde", "bloom", por extremas que pareçam suas diferenças,

> ressoam no efeito anestésico e narcótico, configurando a impermeabilidade de um "corpo blindado" em condições de niilismo terminal. (PELBART, 2008, p. 11 - 12).

O corpo que dança, na intenção de ativar sua fragilidade, sugere uma abertura no que tange a imprevisibilidade, uma vez que não há como controlar os efeitos causados pelas imagens de um corpo que se apresenta como frágil. A impossibilidade de controle ocorre tanto para o corpo que dança, quanto para o corpo que vê, já que não se pode medir as ações que se estabelecem por essas relações.

> Imagem no corpo é sempre uma ação que desliza pela instabilidade dos ajustes que enfrenta para se tornar uma presentidade. Quando se fala em imagem, há que se levar em conta, sobretudo, o movimento presente nas ações do corpo. (BITTENCOURT, 2009, p. 2).

Nesse modo de fazer, a vulnerabilidade se apresenta pelas *imagens que são corpo e no corpo que são imagens*[136] e, que, possuem significados e afetos que são produzidos neste fazer. Neste sentido, a noção de vulnerabilidade pode ser percebida pela instauração de questionamentos no corpo por meio das imagens que surgem ao dançar. A fragilidade indicia a vulnerabilidade como estratégia da dança que se apresenta.

A dança, nesse caso, é um *lugar* potente que visibiliza as fragilidades do corpo. Portanto, à medida que um corpo se coloca em cena através das possibilidades de afetar e ser afetado, se faz necessário refletir a noção de vulnerabilidade como estratégia e princípio de composição em dança. A partir disto, estratégias do corpo que dança são importantes para esse processo.

> Ao descobrir o poder da fragilidade, ao reconhecê-la dentro de nós, vivemos melhor. A intenção não é meramente saborear cada instante da existência, mas procurar a fenda pela qual podemos atingir a vulnerabilidade de cada um. Sendo frágeis, podemos

[136] “Corpos são imagens que são corpos, já que tanto um estímulo interno quanto um estímulo externo produzem ideias que recaem em um estado de presteza de ajustes constantes. Como são sempre provisórios, pois se efetivam em tempo real, suas imagens se autorregulam dissipativa e permanentemente, apresentando-se em estados metaestáveis. Os acordos são incessantes e transitórios, mas o mecanismo que possibilita sua realização é permanente: um movimento contínuo de prontidão. Por isso, as imagens-ideias de um determinado corpo pronunciam conceitos; semântica exposta em forma de significados, ainda que circunstanciados” (BITTENCOURT, 2012, p. 58).

> renunciar às pretensões, deixar cair as máscaras que enfeitam nossos rostos e espíritos.[137]

Considerações para não findar

A fragilidade como jeito de fazer dança é potência de criação, possibilidade de afetação e de composição, por isso permite a abertura a vulnerabilidade dos encontros com a vida, na tessitura compositiva do corpo que dança. Expõe na carne a realidade assombrosa das experiências. É um jeito de fazer que assume um posicionamento porque reivindica afetar e ser afetado.

Vale ressaltar e apresentar caminhos para possíveis investigações sobre a fragilidade no corpo que podem contribuir para a construção de uma pedagogia compositiva da fragilidade, afirmando a potência da vida nos encontros. Um jeito de aprender no corpo sobre/com o mundo e suas realidades questionando a própria feitura ao dançar.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato:** Ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução: Andrea Santurbano, Patricia Peterle. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução: Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2007.

BITTENCOURT, Adriana. Imagem, corpo e dança: imprecisões quanto a representação. **O Mosaico**, Curitiba, n. 16, 2018. Disponível em: http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/2372. Acesso em: 10 ago. 2020.

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos:** Dispositivos do Corpo, Dispositivos da Dança. Salvador: Edufba, 2012.

BITTENCOURT, Adriana. Dispositivos da comunicação: as imagens como proposições do corpo. **Revista Científica/FAP**. Curitiba, 2009. Disponível em:

[137] Trecho retirado da orelha do livro Fragilidade, de Jean – Claude Carrière.

http://docplayer.com.br/27627207-Dispositivos-da-comunicacao-as-imagens-como-proposicoes-do-corpo.html. Acesso em: 10 jun. 2020.

BITTENCOURT, Adriana. *A Natureza da Permanência:* processos comunicativos complexos e a dança. Dissertação de Mestrado, Comunicação e semiótica, Programa de Pós-graduação em Comunicação e semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **Fragilidade**. Tradução: Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução: Enio Paulo Giachini. Petropolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

LAPOUJADE, David. **O corpo que não aguenta mais**. In: Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 81-90.

MACHADO, Adriana Bittencourt; SILVA JÚNIOR, Ireno Gomes da. Modos organizativos em dança: a vulnerabilidade como estratégia de atravessamentos. In:

V CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 2018. **Anais**. Manaus: ANDA, 2018. p. 898-907. Disponível em: https://proceedings.science/proceedings/100135/authors/451857. Acesso em: 10 set. 2020.

MIGNAC, Márcia. Corpo, materialidades biopolíticas e dança nos tempos de agora. In: GARCIA, Paulo César, INÁCIO, Emerson. (Org.). **Intersexualidades:** discursos interseccionais, saberes e sentidos do corpo. 1 ed. Uberlândia: O sexo da palavra, 2019.

PELBART, Peter Pál. **Ensaios do assombro.** 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2019.

PELBART, Peter Pál. **O Avesso do Niilismo**: cartografias do esgotamento. 2. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

PELBART, Peter Pál. Vida e morte em contexto de dominação biopolítica. **Instituto de estudos avançados da Universidade de São Paulo**, 2008. Disponível em: http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/pelbartdominacaobiopolitica.pdf. Acesso em: 2 set. 2020.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição:** notas para uma vida não cafetinada. 1. ed. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: Edufba, 2008.

SILVA JÚNIOR. Ireno Gomes da. ***Vulnerabilidade*: um jeito de fazer**. Dissertação de Mestrado, Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança.

Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30460. Acesso em: 15 jun. 2020.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ATOS DE CRIAÇÃO DE ELEONORA FABIÃO, HÉLIO OITICICA, FRANCISCO RIDER, YARA COSTA E FRANCIS BAIARDI

Meireane Rodrigues Ribeiro de Carvalho (UEA)
Daniela Gatti (UNICAMP)

O estudo trata da discussão sobre os fenômenos da percepção artística na cotidianidade da dança, performance e artes visuais para capturar, a partir da experiência de observação do artista no ambiente, o ato criador. O argumento da pesquisa é que o artista é *corpo percebedor* que vivencia e se relaciona no ambiente cotidiano em cuja interação acontece a produção de sentidos que reverberam da experiência artística possibilidades de expressão poética. A motivação desta pesquisa vem do interesse de potencializar conhecimentos sobre o campo da percepção artística com base em perspectivas que se encontram em conceitos e práticas artísticas de modo a suscitar discussão, promover conhecimento e ressoar possibilidades de dispositivos no exercício de ações criadoras.

O estudo se fundamenta nas teorias de Merleau-Ponty (2006; 2004) sobre os fenômenos da percepção do corpo e interfaces da observação do artista: sensorialidade na criação artística, leitura do olhar no ambiente/imagem, interações dos sentidos do corpo na relação com objeto, corporificação das experiências do artista a partir do estado de atenção do corpo no cotidiano. É uma pesquisa que absorve o método cartográfico em Passos e Eirado (2009) para captura de experiências de criação artística implicando a percepção sensível do corpo. Diálogos sobre *corpo percebedor* da criação artística de Eleonora Fabião, Hélio Oticica e dos artistas amazonenses Francisco Rider, Francis Baiardi e Yara Costa entram na cena de discussões do trabalho para apresentar em cartografia experiências de criação artística implicando a percepção sensível do corpo e a identificação de dispositivos criadores.

A escolha dos artistas perpassa pela compreensão do pensar-fazer fora de um compartimento, em que olhares atravessam paredes; e pessoas,

objetos e contextos envolvidos na cena, no processo de criação, participam da observação do artista. E, a partir do pensamento que implica a fenomenologia na percepção artística, na relação humanidade e poética, vejo como possibilidade dialogar, por meio dos atravessamentos dos artistas, na formatividade das obras, experiências do *corpo percebedor* como composição de afetos gerados por meio de dispositivos de criação.

Concepção fenomenológica da percepção

A fenomenologia prioriza a descrição da experiência perceptual, sendo ela corporificada pelas vivências no mundo: “Essa primeira ordem que Husserl dava à fenomenologia iniciante de ser uma ‘psicologia descritiva’ ou de retornar ‘às coisas mesmas’ é antes de tudo a desaprovação da ciência” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 3). E, nesse sentido, o autor explica que o mundo é concebido por uma visão particular dado pela experiência, e que os símbolos da ciência não dão conta de capturá-lo em suas subjetividades. Entendendo o que se persegue, na filosofia do autor, é elaborado pelo que se vive, por isso a necessidade de mergulhar na experiência fenomenológica da percepção, um mundo sensorial habitado e corporificado.

Merleau-Ponty, principalmente no estudo de 1945, em A fenomenologia da percepção, discute a corporeidade pela capacidade do ser na relação com a sinestesia, de perceber o mundo; desse modo, o corpo e o ambiente entram em relação como atividade da sensibilidade humana de ver e atribuir sentidos e como processo interativo entre pessoa e mundo. Nesse entrelaçamento, diz Merleau-Ponty (2006, p. 14), “O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável”. E, nesse contexto, a pessoa enquanto corpo-vivido habita a espacialidade, e assim participa por gestos, intenções, atuação no/com o espaço, no/com o objeto experienciado, amplia ângulos de percepção sobre aquilo que vivencia, e é pela percepção que o ser humano tem contato direto com o mundo a partir de entrelaçamentos em espacialidade e temporalidade que se fazem no intercurso das experiências.

A percepção relacionada à corporeidade de Merleau-Ponty se sobrepõe ao sentido de sensação evidenciado pelo objetivismo – empirismo e intelectualismo –que se faz a partir de pensamento de causalidade, onde aquilo que vê se dá a partir de estímulo-resposta. E, na teoria da fenomenologia da percepção, os estados de sensação acontecem pelo corpo diante das experiências do olhar sobre o mundo. (NOBREGA, 2008).

A concepção fenomenológica da percepção traz a experiência corporal pelos sentidos, considerando a sua existência dada por processo de interação entre corpo e mundo. Desse modo, temos empregado, dentre outras referências teóricas, a discussão sobre a sinestesia do corpo conectivo para expressões de sensações.

Quando olhamos um objeto, nosso corpo se prolonga e o alcança como em uma elasticidade envolvente que se dá em nossa percepção. O corpo se liga aos objetos, sons, textos, matéria de toda natureza e produz a partir da observação de suas inteirezas pensamentos, desejos, interesses, inquietações. As relações que se fazem, nesse contexto, atribuímos ao estado de sensibilidade do corpo gerado pelas experiências empenhadas ao longo da vida. Assim, quando percebemos algo, manifestamo-nos sobre ele, e com ele produzimos reações nítidas de sensibilidade ou mesmo reações mais íntimas de nossas expressões. Nesse processo, há a atuação dos órgãos dos sentidos somada à vivência relacional do corpo com o ambiente. E, conectados às vivências de interação com o mundo, nossas percepções se tornam vibráteis, sugerindo certas expressões de significações sobre o que percebemos.

A percepção de dado objeto que se põe diante de nós manifesta certa reação corporal. Se o vemos ou tocamos, reações sensório-perceptivas atuam em comunicação. Predispomo-nos a interpretá-lo sob a condição do corpo sensível e discorremos sobre o que é em seu estado físico e além do objeto dado em seu espaço, revelando-se para nós e gerando outros conteúdos pertinentes a nossa percepção, derivando-se para manifestações sobre aquilo que olhamos sem que esse olhar possa cessar ao descrevê-lo sob nossa perspectiva.

As percepções sensoriais desenham significações do entorno em que vivemos. Segundo Le Breton (2016a, p. 13): “[...] elas dizem sua abrangência e seu sabor. O mundo do homem é um mundo da carne” – no sentido de composto de sensação –, gerado por condição sociocultural, de história pessoal e atenção ao meio. O que se interpreta tem como base as experiências sensoriais ligadas à história de vida. Vários indivíduos, ao percorrer a mesma floresta, não captam os mesmos dados. Existirão vários olhares para a mesma floresta: “Não existe a verdade da floresta, mas infinidades de percepções a seu respeito segundo os ângulos de aproximação, de expectativas, de pertenças sociais e culturais” (LE BRETON, 2016a, p. 14). O olhar do corpo aqui possui impressões vivenciadas, reflexos de experiência do meio. Somos então corpo do mundo que corporifica coisas, agencia processos, em que se colhem informações, impregnando-se de sensorialidade perceptiva relacionada à história pessoal, crenças, hábitos, que se constroem ao longo do tempo.

Estando o artista mergulhado em um processo artístico, sua experiência perceptiva está, sobretudo, impressa na vida e diz respeito aos acontecimentos da criação artística. O corpo mantém o exercício da experiência a todo momento: entra em contato, estabelece conexões, seleciona, já é em si o corpo de criação. O acolhimento dos materiais gerados desse evento toma outra dimensão, afinando-se aos propósitos da obra artística com intensidades próprias do processo de criação, transformando a matéria em expressão poética. O resultado disso será a leitura sobre os acontecimentos de que participa enquanto *corpo observador*. O processo criativo se dá na relação do artista com o cotidiano, pois ali vive, e a partir dele configuram-se ideias em arte, olhar em arte, em micropercepções, está toda a direção, envolvimento, uma vida empenhada nesse caminho. O corpo cotidiano já é em potência o corpo artístico vivenciado; a relação no cotidiano terá o contexto da vida do artista; e o que vê em seu meio é visto pelo olhar a partir das referências de conhecimento que possui.

Corpo Percebedor na atuação artística

Propomos, a seguir, olhares sobre atuações artísticas que engendram processos sensório-perceptivos e dispositivos inventivos como aspectos que geram possibilidades de estados de imaginação criadora.

Eleonora Fabião. A artista olha o ambiente como lugar de proposição, tem a necessidade de provocar efetivamente o encontro nos transeuntes, o que é transitivo, transitório, passageiro, mas que é também contato, afeto. Nas ações segue linhas diferentes de estratégias, abre espaço para contaminações, para relação entre pessoas e elementos materiais que são chamados pela necessidade do ato em si. As performances têm propósito inicial, e não há como prever o resultado, será a espera de algo inesperado e construído ao longo do fazer. Vai ao cotidiano, atua a partir da natureza vivente e artística, faz leituras do que se apresentou durante o processo, cria um ambiente colaborativo e compartilha ideias, falas; atravessa e é atravessada pelas experiências que se oferecem na paisagem do ambiente do sujeito, tornando, em ato, a estética do cotidiano.

A *estética do precário* é o alinhavo tecido em todos os seus trabalhos, envolve pouco material, o que está disponível, faz-se com pouco recurso financeiro. O precário tensiona operações metodológicas da criação, potencializa o uso de objetos no fazer nas ações, instala a precariedade ao pensamento filosófico, político e estético quando o encontro com o outro tece sentidos na atuação. Toma como motivação de discussão o corpo e coisas como cadeira, sandália, roupa simples de uso diário, blusa básica de malha, calça jeans. Torna possível a partir de algo que está à disposição do artista, o olhar, nesse sentido faz entender como necessário para a escolha de determinados objetos ali (na casa da artista) prontos para serem pegos e usados. Em *Troco tudo* (Figura 1), elementos são disponibilizados para troca a partir do que se quer disponibilizar; há, nesse sentido, acordos, negociação de elementos/objetos seus, de sua casa, para a troca.

Figura 1 - Ação fortalezense #3: troco tudo

Fonte: *Ações* (2015). Foto: Victor Furtado (s/d)

Coloca em jogo a valorização do que se tem, desprende-se daquilo que possui, reconfigurando modos de organização da pessoa do que se tem no corpo como vestimenta e objetos; o meu passa a ser teu; o teu, meu; e segue-se outra composição de elementos estéticos e imagéticos na figura do artista como da pessoa que realizou a troca. A cada tempo, várias composições foram elaboradas no período do seu trabalho. Ao final, recompõe-se a imagem completamente, modificando do corpo e de seus pertences, negociado pelo desejo de ter e pela despedida daquilo que teve, do pertencimento e não pertencimento. Nada é meu, alguma coisa será do outro e o que for dele será meu, ainda que de passagem. Aí eu me torno outro, de mim mesmo por instante de tempo.

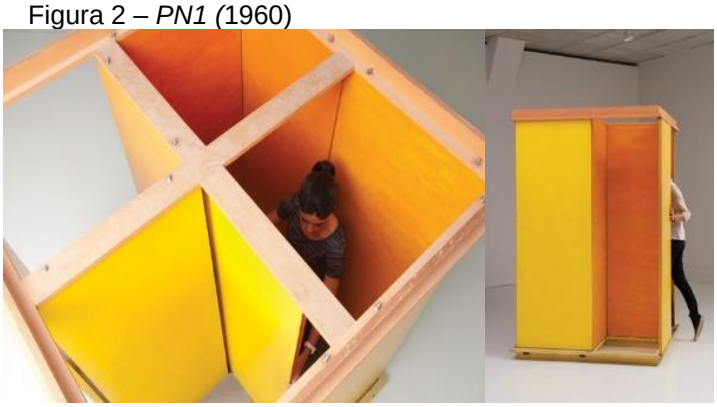
Hélio Oiticica. Fala de experimentar o experimental com processo que não finda na parede, mas se amplifica em outras dimensões e contextos. O artista tem a arte hibridizada por outras linguagens por ver como possível o diálogo do corpo com a obra em movimento. É dança? São artes visuais? São artes plásticas? É o que precisa ser, acontecer. Seus procedimentos incluíam o outro como parte do processo de produção imagética. Os sentidos precisam ser aguçados, daí a necessidade de operar sob a condição de participação e movimento. Experimentar a roupa era em si um ato de percepção corporal em

seus sentidos sensoriais. Experimentava materiais distintos de modo a provocar estados de sensações, movimento de percepção pelo tato, pela observação, pelo fluxo corporal de sentidos.

O interesse do artista vem da necessidade de propor o acontecimento cromático, pelo movimento do corpo ao corpo-cor. Possibilita a partir da imagem-cor experiência virtual por diferentes perspectivas tonais, quando o observador se movimenta na obra e por entre a obra para que assim possa haver a abertura de olhares sensíveis do corpo. Para tanto, será preciso que o participador caminhe acessando as pinturas em placas e experimentando por diferentes vias do *núcleo*[138].

Há, nesse contexto, o movimento de que participa o observador da obra, sendo nele que a obra se faz a partir dos compostos que relacionam o observador aos elementos dados e construídos na cena do ambiente, fazendo o espectador entrar e viver a obra em sentidos sinestésicos, como em *Penetrável* (Figura 2).

Figura 2 – *PN1 (*1960)



Fonte: OITICICA (1960). Foto: Edouard Fraipont (s/d)

Em trabalhos de caráter móvel é que se dá o sentido labiríntico de penetrável: as placas rodantes. Penetráveis assumem uma estrutura de labirinto onde as pessoas têm a oportunidade de acessar o interior por meio

[138] Para acesso a obra *Grande Núcleo*: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66323/grande-nucleo

de vivência perceptiva da cor, do tempo, do espaço, o que o torna integrado à composição poética e estética da obra do artista. Abrem-se as portas da participação, produz-se acesso, movimento, contato; integra-se o corpo ao objeto, ativo na espacialidade da obra de arte, permitindo a experiência cromática, entre cores que se fundem ao tempo do espectador. A obra permite o movimento de parede, o deslocamento de portas entre as cores vermelha e laranja, e, dependendo do movimento que o espectador fará, serão formadas nuances de cores e movimentos imagéticos no conteúdo do módulo.

Nesse programa de Hélio Oiticica se percebe no acontecimento maior a relação do corpo e ambiente gerando movimentos e sensibilidade mais intensos, experimentação do corpo junto com objeto estéticos, criando interfaces entre o ser humano e o que ele pode fazer na interatividade, como os elementos provocadores de sensibilidade, tonando esse dispositivo construtivo e estruturante o conjunto fenomênico da obra, dado pelo atravessamento entre corpo, cor, estrutura e espacialidade.

Francisco Rider. Os trabalhos de Francisco Rider percorrem diferentes linguagens, e aqui não cabe a determinação de dizer a que esfera artística pertencem, sugere sentir as nuances de linguagens artísticas que ganham trânsitos corporais na cena, como a respiração ou a elaboração de movimentos com dinâmica diferenciada, dando acentuação densa e tonicidade forte na trajetória do corpo, como o mover da cabeça de forma conduzida em *Hescuta*[139] (Figura 3), articulado pelos sons produzidos por canecas postas na parte superior do corpo como uma espécie de manta que o encobre e outras dispostas no chão.

[139] Para acessar a obra performativa *Hescuta: https://www.youtube.com/watch?v=KR8OUOD34fU*

Figura 3 – *escuta* (2014), de Francisco Rider

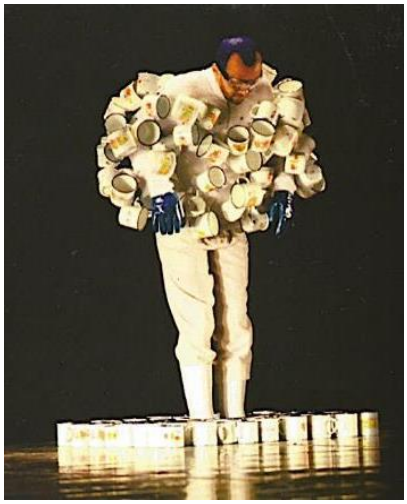


Foto: DANILO JR.(s/d)
Nota: imagem extraída do folder do espetáculo.

O corpo se move com paradas bruscas e olhares direcionados, o tempo do olhar se altera em diferentes direções. Os movimentos apresentam peso pesado, principalmente nas extensões dos braços, mas de modo conduzido no trajeto. Assim se alteram os movimentos para provocar os sons produzidos pelo contato entre as canecas contra a parede e com o próprio corpo. Os fluxos do movimento dão vida ao efeito sonoro, por provocação do corpo no movimentar dos objetos apensos, que se tornam únicos, sendo as canecas extensões do corpo do artista.

Francisco Rider projeta nos discursos das obras um olhar particular que reflete problematizações que estão também no âmbito do coletivo. O uso de determinados objetos por vezes faz referência direta ao dia a dia, aproximando e incluindo, desse modo, as pessoas no ato performativo. Seus trabalhos envolvem a não separação entre palco e público, a participação das pessoas é fundamental na maioria de seus trabalhos. Sua ideia, ao que parece, é possibilitar reflexões em conjunto sobre determinadas questões da vida das pessoas, tornando um ato performativo num ato coletivo, com pessoas da área artística ou não. Oferece possibilidades de leituras sobre o cenário local (Manaus), mas que dialogam com temas do mundo.

Francis Baiardi. Tomamos como observação a obra *Apoena (Figura 4),* elaborada a partir da vivência de campo com a cultura indígena, a artista trata de questões atuais das etnias, como invisibilidade, demarcação de terras,

exclusão. Sua dança percorre inquietações sobre o contexto, e é com esse pensamento que vai a caminho da tribo com o propósito de viver o lugar e apreender o modo de relações, cultura, a vida daquele ambiente:

Figura 4 – Espetáculo *Apoena*

Fonte: acervo de Francis Baiardi (2016)
Foto: Clea Alves (2016)

Em *Apoena*[140]*,* são deflagrados sentidos de invisibilidade das etnias, do discurso de demarcação, de território. E, sob esses aspectos, o sentido de exclusão compõe a poética da dança para dar vazão à luta como modo de expressar a atitude de enfrentamento, de resistência. O contexto abordado pela artista explora em cena o lugar da pesquisa, mas dá reverberações para outros ambientes do processo de exclusão, de demarcação de lugar. Isso pode ser visto quando fala nomes de indígenas da etnia Sateré-Mawé que se misturam a outros nomes, o que faz ecoar a problemática abordada para contextos sociais da mesma temática.

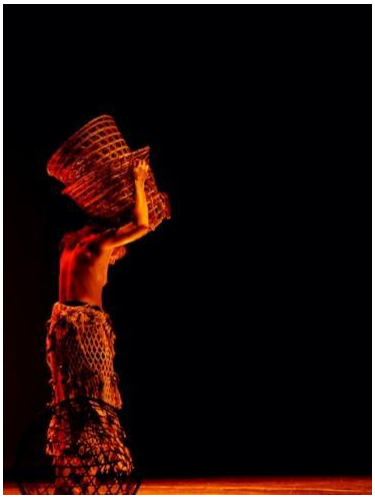
Os objetos de Francis Baiardi são despossuídos de sentidos primeiros para se revelarem em discurso político entre *corpo e coisa*. A personagem envolve-se por entre os marcos, organiza e reorganiza os objetos em sua estrutura, levanta as madeiras caídas, remonta-as em diferente organização

[140] Para acesso a obra coreográfica *Apoena*: https://www.youtube.com/watch?v=V6jwo56mGKg&list=PLK6g_rE-enLvXEynnXWkBxIh04maz472-

espacial, cada disposição compreende um dizer da cena. Visualizam-se os marcos de madeira, mas também se leem as pessoas em seu lugar, em vários lugares, ora amontoados, ora espalhados. É o sentido de humanidade, realça a mulher, sendo ela mesma posta como parte dessa conjuntura poética. A artista que luta, desbrava, conquista lugar no mundo, vai a Salvador, chega a Manaus, encontra resistência, experimenta outra abordagem do corpo na dança para dar conta de aventuras e desventuras do corpo em sociedade.

Yara Costa. A artista, em *Ritos de Passagem* (Figura 5) se aproveita da gestualidade dos movimentos do corpo Baniwa e urbanos para experimentar na cena os significados que se apresentam na atuação do corpo em laboratório de criação, fazendo do próprio viver percebido matéria de composição em dança. A própria mãe de Yara Costa, Dona Santinha, como é conhecida, se fez presente como ideia de mulher persistente que se adapta aos momentos de turbulência da vida e entra como um dos elementos incentivadores da experiência artística, vista como mulher potente que resiste e enfrenta a vida diária diante de dificuldades dos caminhos.

Figura 5 – Rito de passagem



Fonte: acervo de Yara Costa (2014)

O interesse de seu trabalho é, principalmente, a experimentação no campo ameríndio ecoado no campo urbano, meios que aproximam olhares de humanidade a partir de atitudes, comportamentos, manifestações, expressões de vida que a artista mira em proposições artísticas. A imersão transcende ao universo dado, onde olhares encontram outras leituras, perspectivas

conceituais, que não foge do ambiente, mas se mistura em percepções de sentidos. Dos dados encontrados, enquanto investigadora sensível do ambiente, elabora em processo criador, gestualidade carregada de intenções, lidas a partir das relações com objetos o viver da mulher.

A leitura poética de Yara Costa se faz a partir do que o corpo pode dizer sobre a condição da mulher em sociedade, seu posicionamento sobre o corpo colonizado nos múltiplos sentidos entre vida indígena e vida urbana. Nessa perspectiva, suas proposições artísticas articulam o conhecimento acerca de um povo, a posição feminina sob domínios e enfrentamentos, inquietações geradas no convívio dos entrelugares. Faz leituras e releituras da vida das pessoas no qual envolve a figura da mulher, a vida cultural do povo indígena, o manifesto do corpo.

Tem na abordagem o conceito de corpo e suas representações a partir dos símbolos da cultura indígena e configurações de vida que vão refletir, sob esse mesmo aspecto, a vida na cotidianidade e a história do corpo invadido por colonizadores, esse sentido posto em situações da vida atual.

Potencialidades do corpo percebedor

O corpo percebedor do artista potencializa concepções desterritorializantes nos processos de criação e nas obras. Um permanente fluxo do corpo em criação a qualquer tempo da vida empenhada em arte cria dispositivos que quebram paradigmas no modo como pensam e se formam os processos criativos *(modus operandi),* as ideias postas nas obras. O corpo compõe com o meio e está atento ao que ocorre, produz o acontecimento. As leituras sobre o universo, sobre os problemas que se apresentam ao artista, não passam despercebidas sem que possam, de algum modo, se fazer presentes por meio de inquietações, da produção de questões acerca do que acontece no entorno. Desse movimento tendem a gerar percepções políticas no campo das artes de maneira a promover instabilidade em estruturas rígidas de pensamento no modo como dançam, performatizam e expõem ideias.

A vida tem interferência na arte, é a mesma instância de existência. A vida refletida em arte que não pode desligar-se da feitura da obra. É conectivo no fazer da obra, as vivências do artista reverberadas em poesia cênica. Os artistas, imersos no ambiente, colhem e acolhem, elaboram e vivem expectativas, percebem coisas, investem no olhar para o outro, tratam das questões de vida que se formam a partir do lugar e da experiência que esse ambiente possa repercutir em expressões de pensamentos.

O cultivo de experiências corporais forma a base para possibilitar invenções que rompem certos estados corporais cristalizados e permitem viver outros modos de perceber o corpo em sua gestualidade e intenções. Para tanto, veem-se proposições de treinamento corporal para fazer emergir expressões sensíveis do corpo com o intuito de provocar diálogo sobre instâncias da vida a partir de uma visão crítica que possa ser densamente expressada. E que requer do artista um potencial sensível para leituras de mundo, para romper com espetacularidades e padrões e acessar cada vez mais a relação com o contexto. Nesse sentido, o trabalho corporal e a imersão na pesquisa artística confrontam técnicas e tendem a acionar percepções de sentidos cada vez mais ampliados sobre a sociedade contemporânea.

O exercício centrado no âmbito da atenção do corpo pode configurar, para a pesquisa de criação, uma das condições fundamentais para gerar ideias: se nos atemos a olhar algo, podemos fazer disso nosso instrumento de investigação, explorando e compondo percepções acerca da imagem, pessoa, ambiente, a ponto de ampliar nosso campo de entendimento/conhecimento acerca do que vemos; e, se mantemos esse exercício de olhar as coisas com certo nível de atenção, predispomo-nos a enriquecer nosso horizonte sobre aquilo que vemos, dilatando cada vez mais nossas percepções.

A manipulação da matéria será para o artista produtora de lógicas de sentidos. No processo de criação, a matéria deixa de ter o sentido originário para constituir potentes impressões que o objeto/imagem possam ser, o devir-objeto. A insistência da experiência com objeto, nesse caso, será fundamental para olhar sob diferentes perspectivas o que é observado, experimentado e vivenciado. O objeto é tomado pelo artista a partir daquilo que apreende,

assim, o artista é afetado pelo que vê e afeta na medida das explorações que faz com a matéria. A manipulação pode fazer exceder o entendimento primeiro e tornar movediços os elementos originários para atingir dimensões do discurso filosófico, antropológico, sociológico e de outros âmbitos que ressoam manifestação de expressão de humanidade.

O *corpo percebedor* é atravessado pelo olhar expandido, de modo que não há mais somente as coisas em seus devidos lugares, mas a vibração que desloca a arte para outros campos de atuação, diluindo a face quadrada das ideias e do modo como são mostradas ao mundo, ou sobre o mundo.

Observamos nos artistas o encontro de potência criativa em que se colocam ritos metodológicos e sensibilidade artística. O olhar de Eleonora Fabião, Hélio Oiticica, Francis Baiardi, Francisco Rider e Yara Costa imprime textos poético-corporais sobre as pessoas, abrange contextos políticos, culturais que se colocam em abundância de fatos e gestos da vida cotidiana, produzindo dispositivos que geram chamamento, grito, vibração do corpo para acontecimentos emergentes do lugar.

Referências

FABIÃO. E. ***Ações cariocas:*** 7 Ações para o Rio de Janeiro. *Revista Cavalo Louco,* n. 8, jul, p. 14- 18, 2010a.

LE BRETON, D. **Antropologia do corpo**. 4ª. ed. Trad. de Fábio do Santos Creder Lopes. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2016a.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 3ª. ed. Trad. Carlos A.R. Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NOBREGA, T. P. **Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty**. Estudos de Psicologia, p.141-148, 2008.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
PASSOS, E.; BARROS, R. B. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana *(*Orgs.) ***Pistas do método da cartografia:*** pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PASSOS, E.; EIRADO, A. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (orgs.) ***Pistas do método da cartografia****:* pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

QUE DANÇA PODE RESISTIR, TRANSFORMANDO O CORPO BANIDO DA FLORESTA EM CORPO EXISTENTE E ATIVISTA?

Yara dos Santos Costa Passos (UEA)

No contexto da relação artes da cena e *Corpos da floresta*, diferentes motivos e necessidades impulsionam o desenvolvimento de processos criativos. No nosso caso, buscamos seguir um caminho acadêmico enriquecido de criação, dando asas ao campo artístico quando elaboramos três espetáculos de dança, que reverberam não somente as questões percebidas nos contatos com os ameríndios, mas também refletem questões relacionadas à própria história de vida da artista criadora e de outros corpos que aqui chamamos de *Corpos da floresta*. Neste artigo propomos problematizar três trabalhos realizados pela *Índios.com Cia de Dança*[141], por entender que são importantes marcos da referida companhia.

Como esclarecimento acerca do nome "*Corpos da floresta*", o mesmo emergiu da obra "Sociedad Bosquesina" dos antropólogos e linguístas peruanos, Jorge Gasché e Napoleon Mendoza (2011), que definem os indígenas e não indígenas (ribeirinhos, caboclos), sociedades que vivem nas florestas, como *florestinos*. O termo *Bosquesina*, usado no título do livro, por sua vez, não tem o mesmo significado na língua portuguesa, assim florestina é a tradução recomendada pelos próprios autores.

Na obra supracitada, os autores apresentam um olhar sobre a lógica de vida das sociedades florestinas, seus valores sociais e culturais. Tal compreensão pretendeu conduzir o pensamento e criação de projetos que não sejam uma reprodução de modelos já existentes, mas que pensem no sujeito da floresta como potencialmente social e criativo. Concentra-se, portanto, nesse ponto, uma importante reflexão acerca de projetos de pesquisas e políticas afirmativas para os *corpos da floresta*

Gasché e Mendoza (2011) apontam algumas características do

[141] A Índios.com Cia de Dança foi criada em 2001 na cidade de Manaus. Desenvolve pesquisas com dança aérea/vertical e *Corpos da floresta* (PASSOS, 2019).

cotidiano dos florestinos que contribuem na caracterização inicial desses sujeitos, tais como: a liberdade do movimento como uma autonomia pessoal; a diplomacia como abertura das relações, onde a negação raramente é usada nos primeiros contatos; a importância da interação social no cotidiano, como a própria arquitetura das casas que alimenta a interação da família, geralmente existe um quarto e o restante da casa não tem divisórias (o que nos lembra as ocas indígena); a convivência harmoniosa na floresta, plantas com espinhos, urticárias, venenosas, altas, baixas, todas juntas no mesmo ambiente. No espaço da floresta, mulheres e homens dialogam com a natureza e a família é o núcleo, onde o discurso dominante refere-se principalmente ao campo da alimentação, da vida e da saúde.

Apesar de percebermos tais singularidades nos florestinos, precisamos ressaltar que a vida na floresta não é fácil, principalmente em situações de pandemia, como é o caso da crise mundial da saúde devido a COVID 19. Qualquer tipo de assistência médica demora a chegar nos locais de difícil acesso. Os barcos ainda são os melhores meios de transporte na região amazônica, por exemplo, e as vezes, dependendo da época do ano, levam semanas para chegar nas comunidades mais distantes.

A literatura histórica, social e cultural dos povos ameríndios, ribeirinhos e caboclos da Amazônia é extensa, porém ainda se mantem insuficiente quando se pensa nas artes da cena em relação com a invisibilidade dos *corpos da floresta*. Em um país do descaso com a vida e florestas, entendo que este estudo possa contribuir na valorização do saber local (SANTOS, 2010), de filhas e filhos da terra, excluídos e/ou banidos desde a colonização.

Em Passos (2019), o conceito de *Corpos da floresta* ganha uma dimensão mais expandida do que apontamos aqui até agora. Os corpos observados deixam de ser apenas aqueles do contexto amazônico e passam a ser pensados também em outros territórios que estão na mesma situação de invisibilidade, como é o caso dos corpos da favela, de corpos de fábricas, corpos/corpas de artistas, de florestas de fábricas, de florestas de favelas, mas, apesar de todas adversidades e precarização das vidas, seguem se fortalecendo.

Portanto estes *Corpos da floresta* suscintamente podem ser vistos como uma metáfora da exclusão, referem-se a corpos que estão na vulnerabilidade social, econômica, ambiental, mas politicamente são corpos que atravessam como água (resistência) os séculos de invisibilidade. Percebemos que estes *corpos da floresta* lidam com questões de alteridade e diversidade, são corpos diferentes, produzindo relações diferentes, imersos numa potente rede de trocas com o ambiente, cujas heranças culturais estão no cotidiano brasileiro (embora muitas vezes esquecidas), tais como os verbetes adotados, modos de cozinhar, brincadeiras, comidas típicas, modos de pescar/caçar, modos de comer, modos de se movimentar nas danças e cantos, e muito mais.

Neste artigo, devido ao recorte dado para os três espetáculos da *Índios.com Cia de Dança*, apresentamos um breve percurso teórico no que tange à colonização no Amazonas/Brasil por entender que é este o contexto das obras. Para tanto, apoiaremos nossas discussões em Boaventura de Sousa Santos (2010) e Neide Gondim (1994) por acreditarmos que as reflexões de tais autores nos conduzem a uma produção artística menos estereotipada e mais crítica, com vistas à contribuição de uma rede de resistências à descolonização do saber no universo artístico. São justamente essas reflexões que os *corpos da floresta* nos proporcionam.

Os ameríndios apresentam uma forte característica que nenhum colonizador conseguiu apagar: a sua incorporação aos ambientes com muita plasticidade. A partir das constantes relações de trocas, direcionados pela sabedoria tradicional, esses povos conseguiram, por mais de cinco séculos, resistir aos genocídios praticados contra eles. Entretanto, este conhecimento ameríndio não está no nosso processo de formação, nas nossas escolas, e, quando é implementado muitas vezes é só projetado superficialmente e ainda de forma estereotipada.

O saber local discutido por Santos (2010) na obra “Epistemologias do Sul” colabora para percebermos um dos momentos da fissura entre culturas do colonizador e colonizados. Segundo o autor, no processo de colonização a experiência social foi reduzida, assim como a diversidade epistemológica,

cultural e política do e para o mundo (SANTOS, 2010), significando instaurar uma linha abissal entre natureza e sociedade civil. Uma linha que silencia um lado em prol do fortalecimento do outro. Nesse sentido, o outro tornou-se o incompreensível, que não poderia ser considerado produtor de conhecimento. A partir disso, então, entendemos que o preconceito, racismo, fascismos, entre outras práticas de exclusão, impregnaram a sociedade brasileira. Boaventura reconhece isso quando afirma:

> A negação de uma parte da humanidade é sacrificial, na medida em que constitui a condição para a outra parte da humanidade se afirmar enquanto universal.
> O meu argumento é que esta realidade é tão verdadeira hoje como era no período colonial. O pensamento moderno ocidental continua a operar mediante linhas abissais que dividem o mundo humano do sub-humano, de tal forma que princípios de humanidade não são postos em causa por práticas desumanas. As colônias representam um modelo de exclusão radical que permanece atualmente no pensamento e práticas modernas ocidentais tal como aconteceu no ciclo colonial. (SANTOS, 2010, p. 39).

Por outro lado, o professor Amálio Pinheiro (2013) nos diz que as características resultantes de toda mestiçagem de raças, etnias, costumes e crenças, possibilitou a oportunidade dos povos da América Latina não serem totalmente dominados. Nos colocar no lugar do mestiço nos oportuniza viver em sistemas menos radicais, com abertura para estar em relação com as diferenças. Com certeza, isto não implica apagar as agressividades e ações abusivas geradas no processo colonizador, mas pode nos incentivar a acreditar que é possível exercer individualmente a ecologia do saber de Santos (2010), cuja diretriz, baseada num pensamento pós-abissal, renuncia qualquer epistemologia geral e se expande para diferentes áreas no intuito de encontrar novos discursos. O que queremos propor nesta lógica, é desencadear microativismos de cada *Corpo da floresta*, porém lembrando que não são somente os negros e indígenas, mas uma grande quantidade de mestiços que vive na mesma precariedade e vulnerabilidade que o sistema adoecido do governo brasileiro continua estabelecendo.

Invenção e colonização dos *Corpos da floresta* na dança

Segundo Gondim (1994), exploradores, cegos pelo que movia os interesses sociais da Europa na crise do seu envelhecimento no século XVIII, geraram invenções do novo mundo, que tornaram-se verdades na Europa e em outras partes do mundo. Historiadores que nunca estiveram no Brasil escreveram sobre o país a partir dos relatos dos que vieram. Cada olhar coberto de imaginações e subjetividades que retratavam ou não a realidade encontrada. Para o filósofo Michel de Montaigne, citado por Gondim (1994), sempre houve alterações dos fatos, verdades ora deformadas, ora ampliadas pelos que vieram no Brasil. Uma Amazônia inventada como diz Gondim (1994), e, a partir disso podemos dizer que nasceu junto com o Brasil, um processo de criação baseada em verdades e fantasias sobre os ameríndios. Esse tipo de fabulação ecoou nas artes.

Especificamente na dança, foi o uso das imagens dos *Corpos da floresta* em espetáculos do bailado oficial no Rio de Janeiro que potencializou a busca por uma representação nacional, assim como os balés de repertório do período romântico na Europa que usavam as danças nacionais. Ao tomar os moldes do balé europeu, uma forma de pensar a dança, colonizada, se constituía no Brasil. Sobre o assunto, Roberto Pereira (2003) oferece uma obra rica em fatos históricos da formação do balé no Brasil, na primeira metade do século XX, apontando questões necessárias e atuais para se pensar o corpo que dança e os processos de traduções cênicas que representam o nacional.

> A questão de fundo, portanto, diz respeito às dificuldades implicadas na árdua tarefa de tradução do “autenticamente nacional” em uma forma artística específica, problema caro tanto à produção romântica quanto à modernista, e responsável por infindáveis querelas estéticas, teóricas e políticas, que vem sendo examinadas pela crítica específica. (PEIXOTO apud PEREIRA, 2003, p. 11).

No nosso caso, apesar de não pretender uma tradução cênica das danças ameríndias ou pensar as mesmas como uma dança nacional, o inicio do nosso envolvimento com as questões dos *Corpos da floresta* ganhou força num trabalho de campo, com uma pesquisa etnográfica, subindo o Rio Negro

do Amazonas, em direção à cidade de São Gabriel da Cachoeira (SGC) cuja população é 90% constituída de povos ameríndios.

Como resultado desta experiência em SGC foi criado o primeiro trabalho da *Índios.com Cia de Dança* relacionado aos *corpos da floresta*. A seguir adentraremos nas representações estéticas, apontando algumas reflexões surgidas antes, durante e após a montagem dos espetáculos *Rito de Passagem, Rastros Híbridos e AËËË pra falar do que não foi perdido*. Nos interessa refletir sobre as impressões que se mostram pertinentes para outras obras que lidam com artes da cena e *Corpos da floresta*.

Yooooooo Yooooooo – Rito inicial dos *Corpos da floresta*

Em 2007, na comunidade de Pana-panã, Rio Ayari, extremo noroeste amazônico, escutamos pela primeira vez o grito Yoooooo Yoooooo, que é uma espécie de chamado da etnia Baniwa[142] para marcar o início de alguns dos seus rituais. Tal vivência fazia parte do trabalho de campo do mestrado, onde investigamos a dinâmica identitária da cultura dos povos Baniwa a partir das suas danças. Esta experiência foi intensa e impulsionou o desejo de colocar na dança as diferentes realidades da floresta e estreitar a relação com os ameríndios.

Impactada pelo referencial lido sobre colonização e a história desses povos, surgiu também o maior desconforto durante o campo: muitas práticas e costumes tradicionais das comunidades visitadas não existiam mais. O nosso informante principal, pajé da comunidade visitada, relatou que confeccionava os instrumentos musicais e os jovens não valorizavam, o que ficou claro nos dias que antecederam o ritual de troca “Pudali” (Dabucuri na língua *nhengatu*). Os Baniwa daquela comunidade precisaram realizar ensaios para tocar um dos instrumentos principais, denominado Yapurutu e aprender os passos das

[142] Os Baniwa no Amazonas estão localizados principalmente no Alto Rio Negro (São Gabriel da Cachoeira, Santa Isabel e Barcelos), ao longo do Rio Içana e afluentes Cuiari, Aiari e Cubate. São conhecidos pela habilidade de confeccionar cestarias de arumã, tendo inclusive um projeto chamado “Arte Baniwa” que exporta diversas peças para outros países (COSTA, 2009).

danças. De longe, observávamos, adormecendo com eles ainda ensaiando no terreiro.

Naturalmente somos afetados quando percebemos uma falta de reconhecimento das tradições passadas, justamente por valorizarmos a autonomia e resistência cultural dos ameríndios. Autonomia no sentido de negar dispositivos de poder lançados por missões religiosas e colonizadores, desde o período da descoberta do Brasil, pensados para disciplinar e docilizar os corpos de acordo com uma política feita para governar vidas (e mortes).

Nesse contexto, duas questões tornam-se mais significativas: Como a dança pode ajudar no processo de revalorização do passado ameríndio? Como poderia agregar força junto aos *Corpos da floresta*? Entre algumas dúvidas, uma certeza: todo material, artístico ou teórico, deveria servir a esse fim, pensando na comunidade e não somente para trabalhos artísticos ou formação acadêmica. Este objetivo de fato requer um árduo trabalho, no qual o artista/pesquisador é desafiado a todo instante, quer seja na relação que deve construir com as comunidades envolvidas, quer seja nas escolhas das partituras corporais e elementos cênicos no momento da criação. Para além disso, entendemos que se não pensarmos em como retribuir os informantes e suas comunidades, estaremos repetindo o processo de colonização, que é alvo de crítica neste artigo e nos espetáculos que fizeram parte desta jornada.

Este trabalho de campo com os Baniwa, resultou em fortes inquietações que conduziu o olhar para a nossa própria história de vida. Identificação, era a palavra síntese daquele momento. As histórias ouvidas na infância sobre a vida no interior do Amazonas vêm à tona, e delas nasceu o primeiro espetáculo *Rito de Passagem*[143] (Fig. 1) cujo desejo principal era deflagrar um ritual de passagem enquanto criadoras de dança, colocando na cena um diálogo entre afetos, inquietações e certezas constituídos no

[143] Link: https://vimeo.com/ycostadanca

decorrer do processo criativo e técnicas diversas de dança moderna, videodança e dança aérea[144].

Apesar do espetáculo ser um solo, a direção da *Índios.com* propôs que todas mulheres da companhia fossem intérpretes do trabalho, estreando uma por vez no mês de abril de 2008. Porém, o fato de as intérpretes não terem vivenciado o campo junto à comunidade Baniwa e o trabalho ter se tornado autobiográfico, a direção decidiu pela não substituição do elenco, ficando oficialmente a própria criadora como intérprete do trabalho.

Fig. 1: Espetáculo: Rito de Passagem. Intérprete-criadora: Yara Costa.

Fonte: Acervo Pessoal. Foto: Ruth Jucá.

Quando falamos em experiência, estamos adotando o olhar do pedagogo Bondía Larossa (2002), o qual define como experiência aquilo que nos acontece, que nos toca e não aquilo que se toca ou que acontece. Desse modo, é aceitável que uma bailarina que nunca tenha sido tocada pelas questões da floresta, não esteja afetada ao ponto de executar um espetáculo sobre tais questões. Nesse panorama, a experiência mostra-se determinante na escolha dos artistas para outros trabalhos da mesma natureza.

Ainda no tocante à experiência, uma das técnicas utilizadas nesta encenação foi a improvisação estruturada. No espetáculo, há duas cenas em que a improvisação do movimento é a principal técnica utilizada e, de fato,

[144] Dança Aérea utiliza suportes de técnicas circenses e esportivas para a criação do movimento suspenso.

torna-se uma coreografia a tempo real, onde a intérprete-criadora joga com motivos de um roteiro pré-estabelecido sem fechar a partitura corporal. A improvisação, nesse espetáculo, surgiu inicialmente como provocação, mas depois permaneceu na cena como uma afirmação. Entendemos que a improvisação possibilita deixar viva a plasticidade da dança, com movimentos que provavelmente se repetem, mas nunca serão os mesmos. Percebemos que essa escolha estética e desafiadora, imprime uma liberdade do gesto que é importante para pensar os *corpos da floresta,* pois são corpos que vivenciam isso na imensidão das matas e rios. Trata-se de um contínuo processo de criação, que permite gestos inacabados (SALLES, 2013), porque nossas vidas são constituídas em fluxos constantes (KATZ e GREINER, 2015), atravessadas por diferentes feixes de energias.

As imagens dos *corpos da floresta* surgem no trabalho em questão de duas formas. Primeiro, como um modo de percepção do movimento herdado da estética da dança moderna, a qual nasceu para ser libertadora de padrões cristalizados no corpo, mas ainda carrega modos de ver fechados em narrativas, virtuosismos no movimento e nos elementos cênicos. Segundo, quando estabelece o reconhecimento da alteridade diante dos *corpos da floresta*, quando o artista se permitiu desarmar para criar novas formas de se relacionar com estes corpos.

Entendemos que criar é prover ambientes de complexidade, é aceitar desafios mediante a intercomplementação dos estudos teórico e prático dos processos criativos em dança, a partir dos estudos sobre os *Corpos da floresta*.

Neste contexto, é deflagrado um processo auto subversivo na coreógrafa, tornando-se uma busca constante na obra *Rito de Passagem* e também nas obras que seguem. Para explicar essa afirmativa, é necessário falar brevemente das linhagens de movimento vivenciadas pela criadora e de que forma tais linhagens influenciam nas apreciações estéticas da mesma, buscando um distanciamento para uma reflexão autocrítica.

A formação da criadora da obra passa inicialmente pela ginástica rítmica e balé clássico que tendem a disparar no seu praticante uma busca pela perfeição e competição, opera na beleza convencionada por regras bem definidas neste esporte e técnica de dança e exige um alto nível de disciplina corporal.

Na sequência dessa busca de aprimoramento das habilidades corporais, surge a dança moderna, que mostrou possibilidades outras de dançar profissionalmente libertos de sapatilhas de pontas e pantomimas na cena. Com os pés descalços, a modernidade no corpo desvela encontros consigo mesmo, mas ela, tanto a dança quanto a criadora, ainda têm fios que ligam o corpo a conceitos convencionados pela estética do balé clássico. Nesse entre lugar de busca por uma personalidade coreográfica e encantamento da virtuose do movimento, reside um dos maiores conflitos enquanto criadores que almejam autonomia nas suas produções. Nesse contexto, a libertação de repetições que aumentam diferenças entre a vida e a arte, transforma-se na maior inquietação da *Índios.com Cia de Dança*.

O espetáculo *Rito de Passagem* colabora para ensaios coreográficos que despejam o criador do espaço acomodado, faz com que sejam vislumbrados modos de criação a partir das histórias pessoais e do inacabamento das obras (SALLES, 2013). O resultado coreográfico torna-se um sistema aberto e processual, um processo infinito, constitui-se corpo que dança sua própria vida.

Como processo imaginamos um movimento só, um único corpo constituído do corpo físico do intérprete-criador e todos os outros corpos no seu entorno. Essa relação entre corpo e ambiente pode ser vista como um processo de individuação atravessado por processos criativos, e nessa complexidade potencializamos a descoberta de si mesmo, percebemos as fragilidades e fortalezas desterritorializadas pelo entorno. Enquanto intérpretes e criadores, o distanciamento da obra no processo criativo, torna-se muito difícil acontecer, mas extremamente necessário para a percepção do todo. O criador flutua entre desejos, emoções, realidade, sonhos, movimento.

O chamado Baniwa Yoooooo Yooooooo, que abre a trilha sonora do espetáculo, permaneceu ecoando ritualisticamente em cada produção artística da *Índios.com Cia de dança*. Os espetáculos *Rastros Híbridos* e *AËËË pra falar do que não foi perdido* foram criados também a partir dos contatos com *corpos da floresta,* neste caso com as etnias *Kali'na (Guiana Francesa) e* Yanomami (Amazonas). Cada um desses trabalhos possibilitou a criação de projetos que foram elaborados para aproximar e fortalecer as relações da companhia com ameríndios ou no mínimo divulgar e discutir problemas da vida ameríndia.

Híbridos – *Corpos da floresta* para pensar territórios

Em *Rastros Híbridos*[145] (Fig. 2) a arte rupestre adentra a cena como marcador de territórios e mudança de comportamentos. A cada novo território propõe-se uma nova postura, um novo olhar/pensar o mundo, um outro corpo. Nesse contexto, o espetáculo pode ser visto como um ritual que pensa os vestígios dos antepassados e fomenta a discussão adotando uma questão norteadora: de que forma o corpo ameríndio se insere e se relaciona com a contemporaneidade?

O espetáculo foi construído a partir de duas residências artísticas com os *Kali'na* na aldeia de *Awala Yalimapo*/Guiana Francesa, a primeira em 2009 e segunda em 2010, ambas possibilitadas pelo festival *Rencontre de danses métisses,* uma realização da coreógrafa francesa Norma Claire. A *Índios.com* teve o contato direto com um grupo de adolescentes e músicos da referida aldeia, e participaram da estreia de *Rastros Híbridos* em Cayenne/Guiana Francesa. Desta primeira versão do espetáculo, a trilha sonora tocada ao vivo e a narrativa concebida inicialmente foram mantidas em todas cinco versões posteriores. O figurino, as ligações entre cenas e movimentos corporais foram alterados após a estreia.

[145] Apresentado no Les Artistes Café Teatro durante a realização do projeto Dabucuri durante a Copa 2014. Com a participação de ameríndios Baniwa - https://youtu.be/rzQMipBZXas

Em cada versão criada do *Rastros Híbridos* era agregado um olhar cuidadoso com o elenco e com as questões que atravessavam o hibridismo dos corpos e espaços que nos propomos dançar, sendo reconstruído, mas nunca esquecendo as peculiaridades dos *Kali'na*, como é o caso do uso do tambor ao vivo na cena e ainda algumas gestualidades das suas danças. Como colaborador na direção artística da primeira versão, a Índios.com convidou o artista de Teatro e Dança Francis Madson para pensar o roteiro das cenas e movimentos. O espetáculo foi sendo concebido com corpos de mulheres, ora leve, ora denso, ora caótico. Foram muitas experimentações, o que resultou em quatro versões até 2013, alcançando uma certa estabilidade que o fez circular por alguns estados brasileiros e também ser apresentado em Coimbra/Portugal. Em 2017 o espetáculo ganhou a quinta versão, diminuindo o elenco de 4 para 3 artistas.

Eliberto Barroncas, que acompanhou todo o processo e suas várias versões, percebe no trabalho questões de gênero e uma potência como discurso. Para o artista e músico do espetáculo, *Rastros Híbridos* é,

> [...] uma proposta poética de avançar um ideal pela força da circularidade, expansão continua do próprio horizonte, pedra n'água banzeirando círculos crescentes, grito se expandindo no espaço em ondas circulares, princípio fundamental de velhos saberes tribais de geração em geração... uma trajetória de mulheres num território de muitas fronteiras, fazendo valer, às duras penas, a amplitude do próprio ser na grande roda do mundo. Uma metáfora de todas as lutas por devidos direitos de existir plenamente, em sociedades demarcadas por homens segundo suas conveniências de dominação.[146]

A organização das formas e movimentos escolhidos ainda não satisfez o olhar da direção, talvez esse seja o motivo de tantas versões do mesmo trabalho. Ele herda, do sistema provinciano e colonizado, a narrativa linear e repetida de movimentos que beiram o estereótipo. Como se libertar dos vícios estéticos? A resposta-ação que se mostra mais pertinente é buscar trabalhar,

[146] Texto escrito por Eliberto Barroncas sobre *Rastros Híbridos* e entregue como trabalho final de uma disciplina do curso de pós-graduação em Sociedade e Cultura da UFAM. Não foi publicado.

em cada criação, desconstruindo-se e permitindo-se “morrer” em velhas questões para fazer surgir outras possibilidades.

Penso que o motivo da colonização na criação, carregando estereótipos na organização do movimento, se dá justamente porque ainda não percebemos de fato o outro, porque tecemos casulos, somos inseguros e, por medo, vivemos assim. Nesse momento, o desafio é continuar tendo coragem, para permitir de fato à porosidade do corpo escoar liberdade. É necessário produzir mais ritos individuais para distender as possibilidades dessa coletividade e seguir no caminho da sonhada descolonização do saber. É necessário experimentar mais.

> A experiência para que aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2002, p. 25).

Nesse contexto, a fruição de conceitos dentro de um processo criativo solicita múltiplas visões, múltiplos corpos em estado de atenção constante. As diferentes abordagens suscitam diferentes conhecimentos que são oriundos da filosofia, ética, estética, política, etnografia, comunicação, semiótica e das próprias vivências do artista. E esses saberes podem colaborar para a alimentação de ambientes complexos, necessários para o desenvolvimento de uma obra.

AËËË – um rito para gritar junto com os *Corpos da floresta*

> Hoje, os brancos acham que deveríamos imitá-los em tudo. Mas não é o que queremos. Eu aprendi a conhecer seus costumes desde a minha infância e falo um pouco a sua língua. Mas não quero de modo algum ser um deles. A meu ver, só poderemos nos tornar brancos no dia em que eles mesmos se transformarem em Yanomami. Sei também que se formos viver em suas cidades, seremos infelizes. Então, eles acabarão com a floresta e nunca mais deixarão nenhum lugar onde possamos viver longe deles. Não poderemos mais caçar, nem plantar nada. Nossos filhos vão passar fome. Quando penso em tudo isso, fico tomado de tristeza e de raiva. (KOPENAWA, 2015, p. 75).

Fig. 2 – *Rastros Híbridos* e *AËËË pra falar do que não foi perdido.*

Intérpretes-criadores: Yara Costa, Eliberto Barroncas, Jonatas Amaral, Daniela Alves e Kamilla Aguiar.
Fonte: Arquivo Pessoal. Foto: Ednaldo Passos.

AËËË pra falar do que não foi perdido[147] (Fig. 2) foi projetado para trazer a alegria de viver, cantar e dançar a partir de uma pequena vivencia com professores Yanomami. Entretanto o resultado obtido foi uma consequência da influência de imagens de uma vida dura dos ameríndios e do desejo de novos manifestos oswaldianos que sempre impulsionam a direção da *Índios.com Cia de Dança*, ou seja, apesar de ter sido um espetáculo para ser bem leve, ainda persiste a necessidade de uma dramaturgia preocupada com a invisibilidade dos ameríndios.

[147] *AËËË pra falar do que não foi perdido* – links das apresentações em 2013 na cidade de Santa Isabel do Rio Negro (AM) e no Teatro Amazonas durante o Festival de Dança do Amazonas: https://youtu.be/NRqxxCrif-I , https://youtu.be/wwcSbo3otFE

Para ecoar e dançar

A partir dos projetos elaborados pela *Índios.com Cia de Dança*, surgiram oportunidades únicas em parcerias com comunidades indígenas. A Comunidade de Itacoatiara Mirim em São Gabriel da Cachoeira[148] foi uma das mais importantes, sendo inserida na rota da *Índios.com Cia de Dança* sempre que possível.

Além disso, no período entre 2007 a 2016, foram idealizadas mesas redondas com a participação de indígenas líderes das etnias Baniwa, Tariano e Tuyuka, para apresentar e discutir como eles percebiam a situação política e cultural dos seus respectivos povos e paralelamente refletir sobre o espetáculo. Levamos o mesmo projeto para Cuiabá, Goiás e Brasília, e em todos convidamos um ameríndio, um antropólogo e um artista da dança contemporânea, buscando diversificar as falas, mas ao mesmo tempo com interesses semelhantes, fomentando a discussão a partir do espetáculo apresentado. Buscamos reunir ameríndios, pesquisadores antropólogos e artistas para criar redes de resistência.

A experiência de mais de uma década de reflexão teórico-prática acerca das representações do corpo indígena na Amazônia foi imprescindível na percepção dos objetos deste artigo. Observar a nossa brasilidade pelos *Corpos da floresta* solicita recomeçar com outras referências conceituais para alavancar deslocamentos epistemológicos enquanto criadores de dança. Nesse contexto, o processo criativo também é um ritual, e requer um tempo longo de passagens na vida, com reflexões, ações, dores e arrebatamentos. Passar pelo processo ritualístico vem se configurando como uma metodologia que vem sendo construída pela direção da *Índios.com Cia de Dança* desde a sua fundação. Trabalhar dessa forma implica liberta-se das amarras do neoliberalismo, ir contra a corrente estabelecida na sociedade, implica resistir.

Vivenciar temáticas e estéticas que possibilitem a criação/construção de ambientes complexos para outras constituições de corpo, nos tira do

[148] A Comunidade de Itacoatiara Mirim é localizada a dez quilômetros do centro urbano de São Gabriel da Cachoeira. Nela residem diversas etnias, mas o principal lider é o Sr. Luiz Laureano da Silva, cacique da Maloca.

espaço da acomodação nos universos já apreendidos, promove um constante fluxo de aprendizados, estímulos e renovações.

Todas iniciativas vislumbradas na criação dos espetáculos estudados, prezam pelo incentivo à investigação do movimento próprio, autoral, estimulando o senso crítico dos artistas envolvidos nos processos. Como Eduardo Viveiros de Castro[149] diz, o motivo que nos leva às questões ameríndias, incluindo aqui todos *Corpos da floresta*, é por se tratar da nossa própria vida.

Acreditamos que boa parte dos problemas levantados neste artigo, a cerca do direcionamento dos espetáculos estudados, são consequências de uma lógica educativa herdada dos nossos colonizadores. Podemos dizer que na precariedade do conhecimento, o outro finda por ser estigmatizado, neste caso, o *Corpo da floresta*, resultando assim, muitas vezes, em espetáculos estereotipados e sem força conceitual. Entendemos que é urgente um corte nessa linhagem, não precisamos mais disso. Interessa-nos sair do campo dos preconceitos, racismo e acomodação em convenções.

Em síntese, considerando que também somos *Corpos da floresta*, este artigo apresentou partes de um projeto de vida. É uma busca pessoal, em primeiramente valorizar e reconhecer a presença das diferenças, em perceber que existe uma diversidade de saberes e teorias que caminham juntas, que compartilham os mesmos problemas e que, enquanto artistas, é possível experimentar estudos paralelos guiados por tais conhecimentos e quem sabe convergir para o encontro de ações que possam derramar alternativas outras para lidar com mundo.

Mas não podemos dizer que o caminho tomado nestes processos criativos possa ser exemplo como a melhor opção. Uma certeza adquirimos na confluência das experiências artísticas e de formação junto aos *Corpos da floresta*: a ética é uma atitude extremamente necessária nessas relações

[149] Deleuze e Guatarri questionaram: “Por que voltar aos primitivos, quando se trata da nossa vida?” Viveiros de Castro reconfigurou a pontuação e afirmou: “Por que voltar aos primitivos? Quando se trata da nossa vida.” [149]. https://www.youtube.com/watch?v=nkwWnDmepDc. Acessado em 10/07/2020.

antes de qualquer ação. Neste sentido uma escuta muito atenta aos contextos é exigida.

A pandemia fez retomar e fortalecer o contato mais próximo com os Baniwa que nos conduziram nas primeiras viagens ao universo ameríndio. Em 2020, promovemos campanhas solidárias e usamos o *Rito de Passagem* para doar o cachê para a comunidade de Itacoatiara Mirim em SGC. Elaboramos junto com um deles um projeto que foi contemplado em um edital emergencial.

Por fim, nesta trajetória de ações nos realimentamos em redes solidárias e reafirmamos a nossa dança com uma maior responsabilidade comunicativa, acreditando que ela tem a capacidade de ampliar as redes de resistência e existência que possibilitam o protagonismo dos *Corpos da floresta.*

Referências

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, núm. 19, jan-abr, 2002, p. 20-28.

COSTA, Yara dos Santos. **Análise das Danças Baniwa**: uma reflexão sobre a dinâmica identitária e cultural dos povos indígenas da Amazônia. Dissertação, Performance Artística – Dança, FMH. Cruz Quebrada, 2009.

GASCHÉ, Jorge & MENDOZA, Napoleon Vela. **Sociedad Bosquesina: Ensayo de antropología rural amazónica, acompañado de una crítica y propuesta alternativa de proyectos de desarrollo**. Instituto de Investigaciones de la Amazonía Peruana (IIAP), Iquitos, Consorcio de Investigaciones Económicas y Sociales (CIES), Lima, Center for Integrated Area Studies, Kyoto University (CIAS), Japón, 2011.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. 2 ed. Manaus: Editora Valer, 2007.

KATZ, Helena & GREINER, Christine (orgs.). **Arte & Cognição: Corpomídia, comunicação, política**. São Paulo: Annablume, 2015.

PASSOS, Yara dos Santos Costa. **Corpos da Floresta:** experiências para resistir. Tese de Doutorado, Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

PINHEIRO, Amálio. **América Latina: barroco, cidade, jornal**. São Paulo: Intermeios, 2013.

SALLES, Cecília A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 6 ed.São Paulo: Intermeios, 2013.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENEZES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. S. Paulo: Ed. Cortez, 2010, p. 31 – 83.

DE CÓRDOBA A SALVADOR:
ARTIVISMOS NA RUA COMO CORPO-POLÍTICA

Veronica Daniela Navarro (UFBA)
Laura Alazraki (UPC)

Partimos de nossa própria experiência como artistas ativistas e pesquisadoras em Córdoba/Argentina e na Bahia/Brasil, dois contextos onde os processos coloniais deixaram marcas, até hoje significativas de racismo, heterocissexismo, patriarcado e desigualdade social. Salvador e Córdoba foram capitais na época colonial, cenários de grandes revoltas e mobilizações sociais de resistência. A partir dos processos históricos políticos contemporâneos, principalmente o avanço dos governos fundamentalistas de direita em ambos os países, nos propomos analisar algumas das manifestações artísticas realizadas no âmbito do público, como espaço de disputa política através de grupos, coletivos, companhias artísticas, movimentos feministas e antirracistas. Nesse sentido pensamos o corpo como espaço de experimentação política desarmando ideais canônicas que o paradigma cartesiano tem marcado na sua dimensão histórica, política e ontológica.

Analisaremos o que aconteceu em quatro manifestações *aRtivistas*, duas pertencentes à capital de Córdoba/Argentina e duas pertencentes a Salvador/Brasil. Por um lado, o trabalho do "*malambo por el derecho a decidir"* será objeto desse trabalho daqueles pertencentes à cidade de córdoba, que apelou a mulheres e dissidentes, principalmente dançarina/e/os e músico/e/as, mas também outros setores do ativismo da *"Campaña por el aborto legal, seguro y gratuito"*. Sendo o *malambo* um tipo de dança dentro da dança folclórica de hegemonia masculina e individual, que foi contestada por esta proposta. E, por outro lado, a intervenção gerada na "*Marcha de la gorra"* no ano 2017, uma marcha que ocorre anualmente para exigir justiça pelos assassinatos nas mãos da polícia, o racismo e a discriminação policial contra as pessoas que vivem nos setores periféricos da cidade. Quanto a Salvador, temos as marchas e intervenções do *"Ele não*", no ano de 2018, por iniciativa dos movimentos feministas e movimentos LBGTTQ+ em oposição à

candidatura do atual presidente do Brasil. Por outro lado, uma intervenção proposta por grupos feministas de Salvador pelo aniversário do assassinato da ativista e vereadora Marielle Franco no Rio de Janeiro no mesmo ano de 2018.

Consideramos essas quatro manifestações, mas poderiam ser muitas outras nos processos que vêm ocorrendo nos últimos anos em nossos países, mas sem desconsiderar que é uma decisão arbitrária, confiamos que é a partir dessas intervenções que poderemos pensar sobre as intrincadas relações entre corpo e política que estão em jogo em nossos contextos de luta e, particularmente, nos modos de encontro que a dança e arte gera no espaço público.

Territórios de intervenção política: os movimentos feministas e LGTTBIQ+

Nelly Richard define os territórios de intervenção política como um campo de forças atravessado por relações de poder e resistência entre práticas, discursos, identidades, subjetividades, corpos e instituições (RICHARD, 2018). Se tomarmos essa definição, podemos pensar o contexto em que nos encontramos em Córdoba e na Argentina em 2018 a partir de um panorama de cruzamentos discursivos e identitários, de tensões institucionais e uma disputa que colocou o grito dos corpos e sua autonomia no centro da política.

Naquela época, um novo regulamento para a interrupção voluntária da gravidez estava sendo discutido nos diferentes estratos do poder legislativo do país. Um momento histórico que a/o/es ativistas feministas vêm promovendo há anos, lutando pelo aborto legal, seguro e gratuito. Sem ignorar que é uma luta histórica que não começou agora, 2018 marca um momento fundamental já que o projeto de legalização da entrada no Congresso.

Nos meses sucessivos ocorrem manifestações a favor e contra o projeto, com nuances e variedades, altamente polarizadas entre as posições que se proclamam "*pró-vida*" que condenam a legalização do aborto,

ignorando as milhares de mortes que ocorrem em nosso país por abortos clandestinos e suas implicâncias de classe/raça. Que poderiam se resumir na consigna *as "*ricas abortam as pobres morrem*"* e, por outro lado, os vinculados à campanha pelo aborto legal, seguro e gratuito que colocou sobre a mesa as perguntas sobre Que corpos importam? Que vidas são defendidas quando o aborto é proibido e criminalizado? De que autonomias sobre nossos corpos é possível falar se continuarmos a ser pensada/e/os como um útero, como uma máquina de gerenciamento infantil?

Nesse contexto, a corporeidade não foi apenas o centro de uma disputa política, mas também o suporte da intervenção artística, onde se pondera o que está dentro e o que está fora da visibilidade, fazer-nos visíveis. Num sentido dos corpos políticos ou a política dos corpos onde a prática artística pode ser inscrita como crítica radical à definição dos corpos que importam e aqueles que merecem ser expulsos, mortos (BUTLER, 2002), em outros termos, de uma corpopolítica que faz visível aquilo que era do privado, as que abortam. Que abortam também certo paradigma social/racial/sexual. Uma corpopolítica como pista para a luta pela igualdade, como possibilidade de criar novos tempos e espaços e múltiplas formas de viver juntxs. Cruzando a fronteira entre o individual e o coletivo, o próprio e o alheio, o normal e o patológico, quebrando os binômios que tanto tem nos mantido nas oposições ocidentais e estabelecendo uma nova relação de continuidade producente e produzida.

No domingo, 21 de julho de 2018, Ariana Andreoli, dançarina e professora de dança, posta uma ideia no Facebook: “E se fizermos um malambo verde?”, “Se juntarmos muitos sapateiro/a/es com lenços verdes*?"*. O *malambo* é uma dança sapateada que foi codificada como dança folclórica argentina dançada por homens. Caracteriza a dança gaúcha argentina, que simboliza a luta pela defensa da pátria (VEGA, 1986) aquela mesma pátria que vai a estabelecer os nossos corpos como territórios de decisão de um poder que nos oprime. Se bem os defensores das danças folclóricas tradicionais nunca explicitaram que as mulheres não podiam praticá-la, ou

seja, sapatear *Malambo* se estabeleceu uma forma "*varonil*"[150] de sapatear, masculinizada e individual para o desenvolvimento da dança, que estabelece um único estado corporal específico: *a* força masculina.

Embora, inicialmente destinada a quem se reconheça como "mulher", a *performance* convocou também a dissidentes e população LGBTTIQ+ que praticam diferentes danças, atrizes, educadora/o/es, música/o/es, médico/a/es, artesã/e/os, e organizações pela legalização do aborto. Oitenta *malambas* dançaram, soaram e gravaram naquela primeira intervenção no âmbito da Campanha pelo Direito ao Aborto Legal, Seguro e Gratuito, em 28 de julho de 2018, na escadaria do Palácio da Justiça de Córdoba.

Aquele *malambo* verde não procurou apenas atordoar os alicerces de uma legalidade que continua a nos condenar à clandestinidade, à morte, fazendo soar, vibrar, estremecer na base comum os alicerces daquele espaço símbolo da ação institucional e daquele outro espaço abstrato das normas sociais / sexuais que nos são impostas. O *malambo* verde também quebrou a lógica patriarcal e individualista que caracteriza o *malambo* como uma dança folclórica onde os artistas masculinos competem entre si por quem tem maior habilidade e força, aquele gesto do *malambo* argentino onde se articulam imagens de virilidade, competência individual e virtuosismo cristalizado na força e agilidade das pernas. (VEJA, 1986).

O *malambo* verde se estabeleceu como um gesto, uma convocatória a nossas mortas, nossas vozes, um golpe no chão que toque nossos corpos e nos obrigue a reconstruir o cenário. Uma pisada que não é mais individual, mas coletiva, de um coletivo que reivindica o seu direito de decidir sobre o seu próprio corpo. Uma pisada que já não é competição, se não, uma união de um som conjunto que desequilibre as bases da tradição, a pátria, o patriarcado.

As práticas artísticas e políticas na América Latina assumem a tarefa de tornar visíveis os arquivos de domínio, sejam eles sexuais raciais e/ou sociais, a partir do corpo (CASTILLO, 2015). O próprio corpo é o lugar de onde as ordens patriarcais, raciais e heteronormativas de opressão são

[150] Faz referência a *varon*, termo em espanhol que designa o gênero masculino.

interrompidas. E é neste sentido que o *malambo* verde desterritorializa a política do corpo, desafia a narrativa da tradição, nação, patriarcado, mandato e padrões normativos, da construção de uma história homogênea e perverte a narrativa hegemônica em deslocamento para outros corpos, que se encontram e gritam pelo direito de não parir e de viver.

Entre arte(s) e ativismo(s): A potência dos aRtivismos.

Neste mergulhar nos artivismos como os possíveis encontros (ou discordâncias) entre arte e ativismo que desafiam as narrativas dominantes e propõem novos discursos, novos espaços e novas formas de interdição de regulamentos sexuais, de gênero, de classe e de raça, nos parecia importante destacar a intervenção artística realizada durante a *Marcha de la Gorra*[151] em 2017. Uma marcha que ocorre anualmente para exigir justiça pelos assassinatos nas mãos da polícia, o racismo e a discriminação policial contra as pessoas que vivem nos setores periféricos da cidade de Córdoba, Argentina. Aqui colocando os aRtivismos como processo de compromisso social, político e ideológico do/a/e artista com a história, memória e processos de luta de seu povo (SOARES, 2018).

A intervenção foi inicialmente organizada pela artista plástica e cenógrafa Natacha Chauderlot que convidou diferentes artistas e ativistas para produzir 150 queimadores de incenso feitos com latas de cerveja, tampinhas de refrigerante, retalhos de pano, areia e incenso. Ao mesmo tempo em que se planejava uma série de movimentos que nos permitiram avançar na marcha e produzir na repetição um rito, uma ação conjunta no espaço público que deixara a marca de nosso caminhar, de nos apropriar das ruas e nosso direito de habitá-las. Este apelo partia da ideia de que era necessário gerar novos recursos, novos discursos, novos movimentos que não se referissem a esta humanidade, como diz a poetisa e transartivista Susy Shock *"Não queremos mais ser esta humanidade".*

[151] Gorra significa boné em espanhol, e faz referência aquele utilizado pelo/a/e/s jovens das zonas periféricas da cidade de Córdoba em oposição ao boné da polícia.

Um apelo à urgência, à ação, ao estado de vigília de quem não pode mais esperar e passa a se autorizar, a colocar sua voz e discurso. Quem disse? Quem pode dizer? Como ele/a/es dizem isso? Colocar o corpo, esse corpo que não mais se reconhece como humano, daquela humanidade assassina, segregadora, hierárquica para escolher outras identificações que acentuam e desenha quem nós queremos ser. A proposta nos convocou nesta ação de acender pequenos fogos, o ritual, a magia, desde o poder de transformarmos em outra humanidade, de transformar este mundo, de atear fogo às lutas que se acumulam para que a fumaça movimente e se leve nossas dores.

Nesses processos de organização aRtivista, nos questionamos sobre a conexão arte-política ou o que seria uma arte política. Nesta discussão, que já se arrasta há muitos anos e muitos escritos, e em concordância com o que temos falado acima, entendemos que não se trata mais apenas de um tema, isto é, que a arte ou as obras artísticas abordam um determinado tema Político, mas sim, como as práticas artísticas intervêm sobre um contexto ou certa realidade. Nesse sentido, não seria só sobre um tema específico, mas também sobre os processos de composição, os materiais, os espaços de intervenção/exposição/publicação, as formas de construção do olhar e do lugar dos espectadores, etc.

O potencial crítico dissidente da arte-política seria dado por três eixos fundamentais: gesto, contexto e localização (RICHARD, 2015). Da mesma forma, a autora Marie Bardet (2019) nos convida a pensar não mais a partir dos corpos, mas dos gestos e esse deslocamento implica nos instalarmos no pensamento das relações. Pensar a partir dos gestos como relação corpo/objeto/contexto e não como mera forma corporal. Pensarmos desde um gesto, com gestos, a partir de gestos. Compreendendo que a partir de certos gestos as formas políticas são reafirmadas. Maneiras de pensar, fazer e organizar.

O gesto coletivo tanto de bater no chão, de ocupar as ruas com um movimento coletivo, de acender fogo no epicentro do judiciário, de nos convocar a partir de uma série de movimentos que se repetiram

continuamente naquela jornada pelas ruas, de queimar incensos e gerar fumaças, são gestos que reafirmam uma determinada política, que colocam para nós na rua uma nova relação entre corpos/contexto e disputam um ordenamento da realidade. Eles estabelecem outras fronteiras de ação, outras formas de compor, outras formas de caminhar, dançar, nos encontrar, nos manifestar. Talvez estejam aí, nessas outras formas que podemos reinventar outras relações, outras formas de ser e intervir no mundo que nos rodeia, de estabelecer fugas, para permear sentidos, para deflagrar tradições machistas, racistas, classistas e homolesbotrans odiosas. Talvez, seja deste lugar que possamos caminhar a uma proposta de corpopolítica aRtivistas dos feminismos nas Américas.

Registro da performance na marcha de la gorra 2017.

Autoria coletiva: MedioNegro.

As performances como epistemologia de luta “Ele não”.

O Centro de Salvador ficou pequeno para a multidão que ocupou as ruas de Salvador no movimento organizado por mulheres contra a candidatura do presidencial Jair Bolsonaro (PSL), candidato de extrema direita, em setembro de 2018. Quase agonizando, nossos corpos se encontravam na rua com punho apertado e olhos brilhantes de esperança. Era a última possibilidade de grito, e nós sabíamos disso. Não se tratava simplesmente de uma candidatura, era um pensamento ideológico se re-instaurando em sua força de racismo, machismo e lesbotransfobia. Esse movimento político de rua, que chamaremos de *perfomance* no sentido de acontecimento da vida sócio-cultural (SCHECHNER, 2000), foi convocado por vários movimentos feministas a nível federal e teve grande adesão de artistas de alcance midiático e, também do público alvo que precisava ter um espaço de expressão ante o panorama político[152]. Várias expressões ao som de tambores, camisas pintadas, rostos, cartazes. As cores roxas e as bandeiras LGBTQ+ criaram o cenário da *performance*. Uma marcha multitudinária que marcou a história das lutas no Brasil.

Os movimentos feministas no mundo se caracterizam por sua multiplicidade de expressão. Não podemos falar nunca em singular, eles são

[152] https://www.youtube.com/watch?v=-lqtPw0T6gw&feature=youtu.be

tantos como as reivindicações que aparecem. Isto muito se deve às reivindicações que as feministas negras, terceiro-mundistas ou latino-americanas, transfeministas, ecofeministas, entre outros que têm tensionado a luta pela existência na contemporaneidade na disputa dentro dos feminismos.

A candidatura do atual presidente era uma ameaça explícita aos direitos humanos conquistados durante as últimas décadas, que apesar de não alcançar a eliminação do racismo e a desigualdade no Brasil, marcou grandes avanços em matéria de diretos humanos.

A utilização da frase *"Ele não"* na convocatória, era como forma de evitar que o nome do atual presidente do Brasil obtivesse mais visibilidade do que ele já havia conseguido, devido à estratégia da campanha, a qual foi feita por meio das redes sociais: as *fakes news*. A opção estético-política pela não utilização do nome em nenhum momento, aglutina um sentimento e a resistência dos corpos que mais sofrem o impacto do racismo, machismo e lesbotransfobia dos discursos genocidas e tudo o que representa a política do atual presidente da república. Principalmente, corpos de jovens negros e negras, LGBTQ+ que transitam nas ruas como espaços de perigo constante ante ataques violentos e mortes cotidianas.

Para a autora Diana Taylor (2013) a distinção entre arquivo e repertório é fundamental para entender as *performances* no sentido estético-político em detrimento dos arquivos da história que muitas vezes anulam o inviabilizam a realidade. Para a autora:

> A memória "arquival" existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistentes à mudança... O repertório, por outro lado, encena a memória incorporada-*performance*, gestos, oralidade, movimento, dança, canto, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível. Requer presença de pessoas que participam da reprodução de conhecimento, ao "estar lá", sendo parte da reprodução. (TAYLOR, 2013, p.48).

O que caracterizou a *performance* do *"Ele não"* foi a espontaneidade do rechaço desde o não pronunciamento do nome através da palavra falada. Aqui novamente o gesto que fazíamos referência anteriormente, no caso, a negação de nomear o que se converte numa ameaça constante para a vida dos corpos que menos importam. A necessidade de gritar, sair e expressar

com os corpos na rua. Uma geração de militantes político/a/es que ocupavam as ruas como forma de luta e há décadas estão dentro dos movimentos identitários antirracistas e antimachistas, como também as novas gerações de jovens que, hoje ocupam também lugares de poder e formação política dentro e fora dos movimentos. Como afirma autora Taylor:

> A *performance* torna visível (por um instante ao vivo "agora") o que sempre teve lá: os fantasmas, os tropos, os roteiros que estruturam nossa vida individual e coletiva. Esses espectros que se manifestam por meio da *performance* alteram os fantasmas futuros, as fantasias futuras. (TAYLOR, 2013, p. 207).

Coincidimos com a autora que as *performances* deixam um traço: ora reproduzindo, ora alterando os repertórios culturais. Ela não envolve só um objeto ou uma realização com finalização, ela envolve uma prática invocativa. Evocam emoções, tristezas, memórias que pertencem a outro corpo. No caso do *"ele não",* é a luta coletiva que se inspira em Palmares, Maria Felipa e tode/a/os que lutaram incansavelmente pela liberdade, necessitando do último grito na rua, porque como se diz dentro das comunidades tradicionais afro-brasileiras *"nossos passos vêm de longe",* nossa luta também. *"Ele não, ele nunca".*

Interseccionalidade feministas. Conflito e disputas pelo lugar de fala.

Seria realizada em Salvador a marcha depois de um ano da morte de Marielle Franco, organizada por vários grupos, principalmente de mulheres negras da cidade. Um grupo de artistas da *performance*, principalmente mulheres não negras e brancas socialmente, pensaram uma intervenção convocando diferentes mulheres para realizar uma intervenção durante a marcha. A relevância desta intervenção foi o fato de minutos antes, haver um chamado das mulheres negras para que a dita ação artística não fosse realizada.

Que corpos podem entrar em uma *performance* para reivindicar a luta por saber quem mandou matar Marielle? De quem é a luta de Marielle? Das mulheres negras? De todas? A ferida colonial (CUSCANQUI, 2015)

reaparecendo na cena, aquela que existe e persiste em nós sempre, aquela que extermina corpos, que aplica a necropolitica (MBEME, 2016) e que explicam as reivindicações de movimentos identitários que existem até agora, quase com as mesmas reivindicações há anos: *"corpos negros existem", "vidas negras importam".*

Como falamos anteriormente, nossa luta feminista se caracteriza pelas diferenças. Luta-se com bandeiras diferentes por uma causa justa, que é a igualdade de direitos e o bom viver, o que implica a luta contra o sistema racista e patriarcal. Porém se sabe que nossas reivindicações são diferentes, e têm sido marcadas inumeráveis vezes pelas feministas negras. Como nos diz a pensadora Sueli Carneiro:

> Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando? As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca. Quando falamos em garantir as mesmas oportunidades para homens e mulheres no mercado de trabalho, estamos garantindo emprego para que tipo de mulher? Fazemos parte de um contingente de mulheres para as quais os anúncios de emprego destacam a frase: "Exige-se boa aparência". (CARNEIRO, 2011, s/p)

Definitivamente o chamado das mulheres negras para não protagonizar a marcha com uma intervenção artística, mas sim, de acompanhá-las, tinha haver com a necessidade de que mulheres não negras ou brancas, não ocupassem o centro da cena. "O pessoal é político" nos feminismos diz respeito a "mulheres" que são diferentes. O pessoal de mulher branca nunca será igual que o pessoal de uma mulher negra, ou trans, ou com deficiência. Até onde a arte pode pensar em que o silêncio em uma marcha, ou a não ocupação de lugares centrais e visíveis de corpos privilegiados é estético-político?

O gesto do silêncio pode ser tão potente como o gesto do gritar? A não ação da intervenção e o silêncio foi o gesto político de mulheres brancas e não negras que acompanharam a marcha, caminhando junto às mulheres negras, reivindicando lutas desde lugares diferentes. Por que se o feminismo deve liberar as mulheres, deve enfrentar virtualmente todas as formas de opressão: classe, raça e gênero (CARNEIRO, 2011).

A partir desse ponto de vista, é possível afirmar que uma proposta de aRtivismo feminista, deve ter em conta estéticas políticas construídas dentro do contexto de sociedades multirraciais, pluriculturais e racistas – como são as sociedades latino-americanas – e que o protagonismo visual dentro de uma proposta de corpo-politico na rua atravessa encruzilhadas raciais que os femininos aRtivistas precisam atender para se colocar de uma maneira artística-política crítica.

Considerações parciais de uma luta que não acaba...

Até aqui foram apresentadas algumas propostas que consideramos relevantes para pensar o que entendemos por corpos-políticos e os aRtivismos como formas estético-políticas de arte das re-existências. Apontamos as potências das intervenções e *performances* na rua como forma de lutas coletivas desde a arte em relação com outros movimentos sociais, onde as práticas artísticas intervêm sobre a realidade questionando sentidos e narrativas hegemônicas. Os espaços artísticos na rua como potencializadores de epistemologias da resistência que pensam e fazem a partir de outras formas de levantar lutas aos entraves dos corpos, desde os corpos, nos corpos.

Ainda, abalizamos a pluralidade dos feminismos e suas múltiplas formas de sobreviver e enfrentar os patriarcados e racismos que se estruturam de diferentes maneiras nos contextos em que se recriam. E colocamos algumas questões ao longo do texto que nos possibilitam continuar fazendo/pensando uma arte política, práticas artísticas plurais, críticas, dissidentes e principalmente libertadoras.

Referências

BARDET, M. **Hacer mundos con gestos.** Editorial Cactus, Buenos Aires, Argentina, 2019.

BUALA *produzido no âmbito do projeto de investigação* **MEMOIRS Filhos de Império e Pósmemórias Europeias.** Com Fernanda Vilar disponível em: https://www.buala.org/pt/a-ler/enlaces-artes-perifericas-artivismo-e-pos-

memoria Acesso em: 15/09/2020.

BUTLER, J. **Cuerpos que importan.** Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2002.

CASTILLO, A. **Ars Disyecta.** Santiago de Chile, Chile, 2014.

CARNEIRO, S. **Enegrecer o feminismo:** a situação da mulher negra na américa latina a partir de uma perspectiva de gênero disponível em: https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/?gclid=cjwkcajwjqt5brapeiwajlbubxcprf2qoixmxwhrzz1qmqhupmzkxhurduwp2ut2ycckwhbfolvghboczpgqavd_bwe. Acesso em: 20/09/2020.

MBEMBE, Achille. **Necropolitica:** biopoder soberania estado de exceção política da morte. Arte & Ensaios | revista do ppgav/eba/ufrj | n. 32 | dezembro 2016.

RICHARD, N. **Abismos Temporales**: feminismo, estéticas travestis y teoría queer. Ediciones Metales Pesados, Chile. 2018.

_____. *Arte y Política 2005 - 2015*: Proyectos curatoriales, textos críticos y documentación de obras. ediciones, Metales Pesados, Chile. 2015.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociologia de la imagen, Miradas Ch`ixi desde la historia andina.** Tinta limón. Argentina, 2015.

SCHECHNER Richard. **Performance.** Teorias y prácticas interculturales. Buenos Aires libro del Rojas. UBA. 2000.

SOARES, S. J. P. **O corpo-testemunha na encruzilhada poética.** 2018. 251f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAC/ECA/USP), 2018.

Site de jornal consultados:

https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45700013 Acesso em: 20/09/2020.

https://correionago.com.br/portal/elenao-milhares-de-pessoas-ocupam-as-ruas-de-salvador-contra-bolsonaro/ Acesso em: 20/09/2020.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório.** *Perfomance* e memoria cultural nas américas. Belo Horizonte. editorial UFMG.2013.

VEGA, Calos. **Las danzas populares argentinas tomos I.** disponível em Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Bs. As., 1986.

MOVIMENTOS INSURGENTES:
PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA COM MULHERES ASSISTIDAS EM UM CENTRO DE ATENÇÃO PSICOSSOCIAL

Ana Edwiges Silva Bento (UFBA)
Márcia Virgínia Mignac da Silva (UFBA)

Introdução ao aberto

Este artigo tem como proposição se debruçar e apresentar enquanto constrói algumas articulações entre corpo que dança, mulheres e modos de existência, considerando suas inserções em temáticas como processos de criação em dança, feminismos decoloniais e luta antimanicomial. E porque não dizer que se trata também de um convite a passearmos nas e com as possibilidades dos modos de ser em dança.

Ele surge como produção advinda de uma pesquisa de mestrado em processo de feitura, desenvolvida através do Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Neste sentindo, considero necessário situar os processos da pesquisa para a compreensão das discussões que são realizadas nesta escrita. Discussões que se associam a uma perspectiva não normatizadora, não universalizadora e não opressora nas práticas artísticas e de cuidado, tanto no campo da dança quanto da saúde mental.

É importante dizer que as articulações que estão sendo construídas não se encerram em si mesmas e nem pretendem se esgotar neste artigo, pois, como articulações, possibilitam movimentos. Além de que, elas emergem em um processo de investigação que ainda se faz. Construções articulatórias a partir da conversa com conceitos, ideias, noções, temáticas que são desenvolvidas por pessoas num compromisso do conhecimento com a vida.

Desta maneira, o presente artigo é uma espécie de costura, com elementos e sensações envolvidas no ato de criar. Vai modelando um desenho com os alinhavos e também com as linhas que podem sobrar em

algum momento, mas que ficam ali apenas atestando a sua presença no processo de criação da pesquisa.

A pesquisa e seu processo de feitura

A pesquisa assenta-se nos atravessamentos e nas possíveis composições entre saberes e práticas na construção de conhecimento, em que áreas como Dança, Psicologia e Estudos de gênero e Feminismo se interpelam na investigação de seu objeto de estudo: os processos de criação em dança e sua implementação com um grupo de mulheres assistidas em um Centro de Atenção Psicossocial (CAPS), em Fortaleza.

O CAPS é um equipamento das políticas públicas de saúde mental a nível federal, com gestão municipalizada, apresentando caráter substitutivo ao modelo manicomial e hospitalocêntrico no que se refere às propostas de ações e serviços desenvolvidos e disponibilizados como acompanhamento de pessoas com transtornos mentais.

Tal equipamento surge como resultado de uma série de lutas sociais e pautado num movimento de desinstitucionalização da loucura. A lógica manicomial, que era preponderante e vigente até os anos 1980, deste modo, deve deixar de ser fundante dos espaços de concepção e intervenção em saúde da Rede de Atenção Psicossocial (RAPS). O referido equipamento é construído, portanto, com base nos preceitos da reforma psiquiátrica e da luta antimanicomial (ALVERGA; DIMENSTEIN, 2006).

O CAPS Geral é destinado a acolher e acompanhar pessoas maiores de 18 anos com transtornos mentais graves, severos e recorrentes segundo portaria n° 336, de 19 de fevereiro de 2002, do Ministério da Saúde[153]. As inquietações que originaram a pesquisa nasceram no encontro e na experiência vivida com mulheres assistidas em um CAPS Geral, na cidade de Fortaleza, onde um trabalho com Dança, Psicologia e Educação Somática foi

[153] Link de acesso à portaria: https://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2002/prt0336_19_02_2002.html

realizado durante os anos de 2017 e 2018 como proposta de cuidado em saúde mental.

Deste modo, investiga-se os processos de criação em dança orientados pela improvisação e sua relação com os processos de subjetivação e modos de existência com mulheres assistidas no CAPS, portanto, implicados nas políticas públicas de saúde. Como objetivo geral, busca apresentar e abordar a dança enquanto ação propositiva capaz de instaurar outros modos de existência com mulheres que receberam um diagnóstico médico-psiquiátrico e que realizam acompanhamento em um equipamento das políticas públicas de saúde mental, CAPS, integrante do Sistema Único de Saúde (SUS).

Para tanto, desenvolve-se como metodologia de pesquisa uma abordagem múltipla, que combina cartografia, pesquisa de campo e pesquisa bibliográfica. Assim, busca-se revisitar a experiência com dança e processos de criação desenvolvidos com um grupo de mulheres no CAPS nos anos de 2017 e 2018, promover encontros com as mulheres assistidas nestes anos, com abertura para a inserção de novas mulheres, objetivando desenvolver outros processos de criação em dança. Além da realização de entrevistas semiestruturadas com as mulheres assistidas, seus familiares e profissionais do equipamento.

Há, aqui, a necessidade de situar o andamento em relação ao tempo em que estamos, já que, pelo processo ético[154] que a pesquisa demanda e, também, pelas próprias condições sociais e sanitárias em que ela existe, a saber, a pandemia do coronavírus, ainda não foram autorizadas e liberadas as ações e os procedimentos da pesquisa de campo.

Os encontros propostos objetivam promover um espaço de experimentações para compreender como a percepção de estados de corpo aparece na construção de sentidos e modos de existência em relação à construção singular e coletiva de ser mulher, descobrir o que insurge

[154] Em respeito à Ética em Pesquisa no que se refere à pesquisa com pessoas, o projeto foi submetido ao Comitê de Ética e se encontra em tramitação na Plataforma Brasil, vinculada à Comissão Nacional de Ética em Pesquisa.

enquanto poética de cada mulher, como cada mulher pode escrever com o seu corpo e sua dança a história que ela quer contar dela mesma.

Os conhecimentos construídos intencionam discutir o lugar do corpo que dança em encaminhamentos protocolares instituídos nos serviços disponibilizados no CAPS, reforçar a implementação de abordagens corporais de dança nos serviços oferecidos no equipamento, em favorecimento da inclusão de profissionais habilitados na equipe multiprofissional.

A pesquisa parte, portanto, de alguns lampejos que lançam possibilidades de questionamentos e, também, compreensões no caminhar investigativo. Considera-se que as ações e proposições de dança, enquanto prática artística no cotidiano do CAPS, trabalhadas no e pelo corpo que dança podem promover outros modos de perceber a si e o mundo, de construir conhecimentos, outros modos de existir distintos das ações colocadas por outras propostas de intervenção e, portanto, questionadoras de perspectivas estereotipadas da existência. E o território existencial é o corpo.

Luta antimanicomial e feminismos decoloniais

Como profissional que atuou no Centro de Atenção Psicossocial, considero relevante lembrar e entender que falar acerca de CAPS e luta antimanicomial não se trata de algo óbvio, como se suas nomeações fossem autoexplicativas e reconhecidas na circulação dos conhecimentos. Além de que, como espaço vivo, precisa ser revisitado e repensado a partir do agora, das questões dos viventes no agora e de conhecimentos que partem de outros lugares.

Isso significa dizer que termos/conceitos de luta antimanicomial, por exemplo, serão abordados neste artigo em relação com compreensões dos feminismos decoloniais e do corpo que dança a partir da Teoria Corpomída (KATZ & GREINER, 2005), numa perspectiva de desuniversalização das concepções e práticas nas produções acadêmicas e nas práticas políticas.

A luta antimanicomial se desenha como um movimento social que se contrapõe às opressões engendradas pelos manicômios e os saberes e as intervenções que o constituem e reproduzem. É preciso dizer que o manicômio não se reduz à sua estrutura física e geográfica, mas se espalha socialmente por meio de discursos, produções de monopólios de verdade, práticas, modos de relação, atravessando percepções e existências com seus conceitos de normalidade.

Deste modo, concebem relações de dominação, silenciamento e outras opressões no contato com a loucura e o sofrimento psíquico, referenciando-os hierárquica e necessariamente à condição de patologia, ausência de autonomia, periculosidade, incapacidade para gerir a própria vida e que, por isso mesmo, necessitam de posicionamentos de contenção e tutela.

> O manicômio, em seus múltiplos formatos, está localizado. Ao nascer no bojo do capitalismo, reproduz e se apresenta como mais uma das lógicas de opressão que sustentam e mantém este sistema. Por isto, a luta antimanicomial se amplia. Parte da contestação do manicômio, pautando e apresentando alternativas e outras experiências de liberdade e criação, e se direciona para questões que ultrapassam aquelas primeiramente denominada de ‘saúde mental’. (PASSOS; PEREIRA, 2017, p. 9).

A Carta de Bauru, do ano de 1987, documento que funda o Movimento Nacional de Luta Antimanicomial e elaborada pelo Movimento dos Trabalhadores da Saúde Mental, coloca alguns conteúdos acerca da “[...] opressão nas fábricas, nas instituições de adolescentes, nos cárceres, a discriminação contra negros, homossexuais, índios, mulheres [...]” (MOVIMENTO DOS TRABALHADORES DE SAÚDE MENTAL, 1987), apontando para uma compreensão e atuação da luta para além de uma esfera institucional e do campo psi e levantando elementos para uma concepção societária.

> O Estado que gerencia tais serviços é o mesmo que impõe e sustenta os mecanismos de exploração e de produção social da loucura e da violência. O compromisso estabelecido pela luta antimanicomial impõe uma aliança com o movimento popular e a classe trabalhadora organizada. (MOVIMENTO DOS TRABALHADORES DE SAÚDE MENTAL, 1987).

Deste modo, a partir desta compreensão ampliada da luta e que, portanto, deixa canais abertos para afluências, interpela-se lhe por um recorte dentro da temática mulheres e loucura. Segundo Pereira e Passos (2017), existe uma incipiência nas pesquisas e produções acadêmicas que abordem esta temática, em especial, a partir das perspectivas dos feminismos decoloniais e interseccionais e, acrescento, da dança.

Como associar, portanto, luta antimanicomial e feminismos para a abordar tal temática, considerando toda a proposta da pesquisa, em que se pretende investigar processos de criação em dança? Desatando nós para fazer costura de tecidos novos, rasgados e retalhos, a cada alinhavo, um respiro. Pois se tratam de questões ainda em aberturas, em que respostas não estão prontas e nem se intenciona a isso, mas sim a possibilidade de mínimos deslocamentos para desestabilizar verdades produzidas que desembocam em modos de existir. Assim, esta investigação e sua escrita não se pretendem como universalidade, mas, talvez, deixar abertos pequenos poros para dissidências enquanto resistências.

Após uma respiração profunda, continuemos trazendo, então, as perspectivas dos feminismos decoloniais, em que o reconhecimento de um mundo plural é uma maneira de compreensão que embasa a construção de conhecimentos (RED DE FEMINISMOS DESCOLONIALES, 2012, p.456), portanto, questiona as verdades absolutas e monopolistas. Pode-se dizer, por conseguinte, que as concepções manicomiais estão relacionadas com as ideias da colonialidade, como saberes oriundos da racionalidade moderna ocidental em sua hegemonia.

> A colonialidade se distingue do colonialismo porque se remete a um ambiente, a um estado de coisas que não é facilmente visível, em rigor, constitui-se como uma cegueira, já que se invisibiliza por [ter sido] naturalizada. O colonialismo é parte constitutiva do capitalismo em sua globalização. O colonialismo produz a colonialidade, no entanto, a colonialidade perdura mesmo quando as chamadas 'independências' tenham ocorrido (RED DE FEMINISMOS DESCOLONIALES, 2012, p. 458, tradução nossa). [155]

[155] "La colonialidad se distingue del colonialismo porque se remite a un ambiente, a un estado de cosas que no es fácilmente visible, en rigor, se constituye como una ceguera, ya que se invisibiliza por [haber sido] naturalizada. El colonialismo es parte constitutiva del capitalismo

Deste modo, os feminismos decoloniais, ao questionarem as práticas e os discursos homogêneos e hegemônicos, procuram desestabilizar a lógica da colonialidade dos saberes e de quem os produz. Neste ponto, os feminismos decoloniais, como uma agulha, ajudam a furar intencionalidades e possibilidades de homogeneização e universalização acerca da experiência de mulheres.

Pode, então, possibilitar e fundamentar a construção e o exercício de práticas cotidianas em dança e em saúde mental nas quais mulheres assistidas em uma política pública de saúde possam se disponibilizar a construir conhecimentos próprios sobre si mesmas a partir de suas experiências e vivências nas suas condições de vida, configurando, talvez, um processo de decolonização não apenas dos saberes, mas também do que eles podem engendrar em termos de modos de existência.

> Entendemos por 'descolonização dos saberes' um complexo processo que se inicia com o questionamento dos fundamentos do conhecimento moderno-ocidental-hegemônico. Coincidimos com as correntes que colocam que a dimensão do conhecimento tem sido fundamental na construção de uma [nova] episteme a partir de outras subjetividades e coletividades, nas quais podemos gerar novas formas de uma política da convivência (RED DE FEMINISMOS DESCOLONIALES, 2012, p. 458, tradução nossa).[156]

Desta maneira, os feminismos decoloniais realizam críticas ao feminismo hegemônico por não problematizar as relações de poder, dominação e opressão que se estabelecem na diversidade de mulheres e experiências a partir da consideração de diferenças sociais situadas.

Neste sentido, as questões de classe, raça/etnia, gênero, sexualidade e seus entrecruzamentos se fazem de extrema importância para o reconhecimento das condições, dos modos de perceber e de viver das

---

en su globalización. El colonialismo produce la colonialidad, pero la colonialidad perdura aun cuando las llamadas 'independencias' han ocurrido."

[156] "Entendemos por 'descolonización de los saberes' un complejo proceso que inicia con el cuestionamiento de los fundamentos del conocimiento moderno-occidental-hegemónico. Coincidimos con las corrientes que plantean que la dimensión del conocimiento ha sido esencial en la construcción de una [nueva] episteme desde otras subjetividades y colectividades, donde podemos generar nuevas formas de la política convivencial."

mulheres assistidas no CAPS. Afinal, quem são essas mulheres? A perspectiva da interseccionalidade, por conseguinte, é fundamento e alicerce para mais um alinhavo investigativo, intensificando o tensionamento na desconstrução do conceito universal de “mulher”.

Mais uma respiração profunda. É preciso um certo esvaziamento para continuar a costurar. Pelos furos, mais questões se abrem. É pelos furos que a costura se faz. Como e onde, então, encontram-se luta antimanicomial, feminismos decoloniais e corpo que dança? Encontram-se em insurgências, em projetos emancipatórios de modos de existir, que também produzem formas coletivas de viver?

O corpo que dança e modos de existência

A existência do grupo de corpo e dança no CAPS, nos anos de 2017 e 2018, gerou perguntas e curiosidades entre pessoas assistidas pelos serviços, funcionários e familiares. Entre tantas, uma delas se apresentou com uma força de encaminhamento para o desenrolar de uma investigação: esse grupo dança de verdade?

Mas o que seria dançar de verdade? Existe dança de verdade e de mentira? Ou tem a ver com quem dança, com que dança, com os espaços que a dança ocupa e pelo qual transita no tecido histórico, social e cultural? Entretanto, talvez um rasgo que mais interessa: como é essa dança? Como pode ser a dança? Como pode ser a dança com e dessas mulheres? Já que não se busca uma universalização e nem uma essencialização de cada movimento insurgente da pesquisa, e sim como esses movimentos nos impelem a rasgar as imposições estruturais ao criar, ao mover, ao existir.

O corpo que dança é compreendido enquanto corpo em sua processualidade, em um fluxo de estados provisórios. O mover enquanto ato perceptivo, enquanto espaço de percepção, que podem possibilitar rasgos e costuras naquilo que se constrói como conhecimento de si e de mundo, como conhecimento de si no mundo.

Deste modo, o corpo que dança pode levantar discussões acerca dos entendimentos deterministas, positivistas e estereotipados de corpo no campo da saúde mental, associando-se às compreensões dos feminismos decoloniais, já que se trata de mulheres.

Considerando que existem informações diagnósticas neste contexto e que elas fomentam um olhar específico para o corpo, em especial a partir de indícios, sinais e sintomas que corroborem ou não determinado diagnóstico, e que, de acordo com Katz e Greiner (2005), as informações que são postas e circulam no mundo, são tornadas corpo, tais informações diagnósticas não passariam despercebidas, elas são capturadas por processos perceptivos.

> Mas o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador. Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. (KATZ; GREINER, 2005, p. 130).

Essa linha de pensamento leva, então, à necessidade de disponibilizar ao corpo outras informações para, quem sabe, abrir vãos de experimentação e criação de modos de existência enquanto dançam, já que estas outras informações seriam colocadas em contexto via proposições de improvisação em dança.

O que também pode levar a questionamentos da compreensão deste corpo a partir de sua patologização e medicalização, podendo constituir um movimento de decolonização a partir do corpo, com e no corpo. Explica-se que não há a intenção em apagar da face da terra qualquer veia da psiquiatria e da medicalização.

No entanto, o ponto que se toca é o seu caminho de privilégio, no que diz respeito aos processos de subjetivação e modos de existência, de produzir conhecimentos que adquirem um lugar de hierarquia e supremacia. A repetição de um alinhavo: possíveis dissidências enquanto resistências.

Um respiro.

Deste modo, a Teoria Corpomídia (KATZ & GREINER, 2005), ao compreender o corpo enquanto uma mídia de si que está em processos coimplicativos com o ambiente, num entendimento de não separação, afirma que ele não é um processador de informações e nem um recipiente que acolhe e guarda informações. O corpomídia é a constante e presente negociação das informações que chegam ao corpo e se contaminam com as que já estão.

> Nossas pesquisas insistem em uma perspectiva que descarta todas as formas de entendimento de corpo como o de um recipiente no qual se despejam conteúdos para apresentá-lo como um resultado sempre transitório dos processos de coevolução que pautam a vida na Terra. A coleção de informações que dá nascimento ao corpo humano o faz quando se organiza como uma mídia dos processos sempre em curso desta organização - daí a transitoriedade da sua forma. (KATZ; GREINER, 2015. p. 13)

Seguindo com esta linha, levanto a compreensão sobre processos de subjetivação corporificados, afinal não são processos e entidades abstratas e universais pairando no ar. Portanto, perceber corpo como uma mídia, na qual “a todo instante um estado de corpo emerge” (BITTENCOURT, 2012, p. 34), implica pensar o que está posto nos processos de subjetivação e representação simbólica corporal. Principalmente, quando se tratar de uma semântica dada e uma forma estanque de ler o corpo no contexto da saúde mental. Subjetivar-se enquanto um processo de se criar criando.

Surgem, portanto, as demandas de pensar conjuntamente corpo, existência e subjetividade e de infletir o papel da dança nos processos de subjetivação e promoção de outras existências com as mulheres assistidas no CAPS. Para Pelbart (2019) é na vida tomada como arte, que se tem a chance de adentrar “à vida não dada, desconhecida, a ser descoberta, em vias de ser (re)inventada” (PELBART, 2019, p. 31).

Entendimentos que suscitam algumas questões: seria então o corpo que dança uma via de acesso a outros estados de corpo e, por consequência, a percepção da mudança de seus estados? E o ato de perceber tais modificações, já não configuraria um processo de subjetivação?

Quando o corpo se move, sem que a proposta seja de silenciamento, de “acalmamento”, de padronização dos gestos socialmente aceitáveis, mas sim de uma expressão a partir dos conhecimentos que ele próprio constrói em movimento, em ações perceptivas, mexe-se na linha do medo de narrativas próprias das mulheres. Pode-se chegar mais perto dessa pele.

Compreendendo a dança enquanto ação cognitiva do corpo e que a percepção se dá pelo movimento, pode-se dizer que o corpo que dança possibilita o acesso a outras informações, permitindo a construção de outros modos de sê-lo, vivê-lo e conhecê-lo, e por que não dizer, constituindo modos de ser em dança.

Dessa maneira, as proposições em dança se desenham com a improvisação. Segundo Souza (2017), “ao contrário do que se costuma afirmar coloquialmente sobre improvisação, ou seja, de que ‘improvisar’ significa ‘realizar alguma coisa de qualquer jeito’, entendo o ato de improvisar, no contexto artístico e pedagógico, como abrir possibilidades de experimentação e investigação da própria corporeidade” (SOUZA, 2017, p.46).

A improvisação, por conseguinte, permite não apenas a criação, mas o testemunho com o que se cria, remetendo ao deparar-se em corpo com aquilo que nele insurge. A improvisação acolhe, desloca, subverte o que acontece e aparece enquanto indícios corporais da loucura na conceitualização médico-psiquiátrica? Tiques, tremores, vertigens, delírios...é possível serem elementos de improvisação?

Portanto, não se trata apenas de disponibilizar ao corpo outras informações, mas de oportunizar espaços de experimentação com o que já está permitindo contaminações, negociações e reorganizações com o conhecimento que já é corpo. A improvisação, por conseguinte, tensionaria a corrente dualista corpo e mente ainda tão vigente em saúde mental, como o próprio termo carrega, e que se refere a um lugar específico do corpo, a cabeça.

Estes apontamentos nos levam a pensar que o que tanto falamos enquanto outros modos de existência podem se apresentar como reorganizações com o que está em corpo, com os conhecimentos e sentidos que se constroem em corpo enquanto se dança. Pequenos furos como a dimensão da ponta da agulha. Uma pequena dissidência enquanto resistência e o resistir pode estar em um gesto. E um gesto tem sua força de ação. Como uma mão levando uma agulha com linha por entre os furos que faz, construindo traços móveis e rastros com o mundo.

As proposições com improvisação em dança se pretendem em grupo, desta maneira, corpos que dançam no encontro, corposmulheresmídia construindo conhecimentos sobre si com a outra, esculpindo convivencialidades em suas aproximações e distanciamentos, com a diversidade de suas experiências.

Continuando com o aberto

Chegamos até aqui com uma costura que não se findou. Ela também se encontra em seu estado de provisoriedade. Assim, afirma-se o lugar de construção de conhecimentos que não são imunes às ações e mudanças dos tempos. Mas que se colocam no mundo para afetarem e serem afetados pelo que vai se fazendo emergente na vida. Reitera-se, também, que não há a intenção em produzir conhecimentos universais.

Buscou-se alimentar o campo de pesquisa em dança enquanto área de conhecimento, numa concepção de articulação de áreas diferentes, afastando a possibilidade de desnutrição ao se fazer pesquisa, já que acreditamos que encerrar o conhecimento numa redoma de vidro é definhar com o tempo.

Contudo, procuramos realizar os alinhavos entre as áreas com toda ética e responsabilidade, porém, considerando que podemos cometer equívocos pautados na limitação de nossas próprias experiências, nossos pensamentos e conhecimentos, mas não por uma irresponsabilidade teórica e epistemológica. Reafirma-se, portanto, a necessidade de interpelações para a prosperidade dos saberes, interpelações que busquem rasgar de si as

arrogâncias hierarquizantes e apagadoras de outros modos de conhecer, de falar, de escutar, de dançar.

Deste modo, o convite feito no início da escrita, a passearmos nas e com as possibilidades dos modos de ser em dança, continua com a proposta de passeio por territórios ainda pouco visitados, habitados, mas cheios de fertilidade, de forças do desejo no corpo. Afinal, não é sobre isso que estamos nos debruçando: as vidas, as existências? Incluindo aquelas que não conseguimos conceber.

Acreditamos e confiamos nos imprevisíveis que podem nos atravessar quando chegamos perto, escolhemos correr os riscos do encontro. Damos uma pausa, por enquanto, com a sensação de que estamos em caminhos abertos.

Referências

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? e outros ensaios.** Chapecó, SC: Argos, 2009.

AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade.** São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALVERGA, A. R.; DIMENSTEIN, M. A Reforma psiquiátrica e os desafios na desinstitucionalização da loucura. **Interface – Comunic., Saúde, Educ.**, v.10, n.20, p.299-316, jul/dez 2006.

AMARANTE, P. **Saúde Mental e Atenção Psicossocial.** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2007.

BITTENCOURT, A. **Imagens como acontecimentos:** dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador; EDUFBA, 2012.

KATZ, H. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo.** Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KATZ, H.; GREINER, C. **Arte e Cognição:** corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015.

KATZ, H.; GREINER, C. Por uma teoria do Corpomída. In: GREINER, Christine. **O corpo:** pistas para estudos indisciplinares**.** São Paulo: Annablume, 2005.

MTSM. **Carta de Bauru**. Bauru: Movimento de Trabalhadores de Saúde Mental, 1987.

NOË, A**. Action in perception.** Massachussetts: Mit Press, 2006.

PEREIRA, M. O.; PASSOS, R. G. **Luta Antimanicomial e Feminismos:** discussões de gênero, raça e classe para a reforma psiquiátrica brasileira. Rio de Janeiro: Autografia, 2017.

PELBART, P. **Ensaios do Assombro.** São Paulo: n-1 edições, 2019.

_____. **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea.** São Paulo: Iluminuras 2018.

_____. **Da clausura do fora ao fora da clausura**: loucura e desrazão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

RED DE FEMINISMOS DESCOLONIALES. **Descolonizando nuestros feminismos, abriendo la mirada.** Presentación de la red de feminismos descoloniales. Disponível em: https://www.yumpu.com/es/document/read/12570627/descolonizando-nuestros-feminismos-abriendo-la-mirada Acesso em: 24/09/2020.

SOUZA, GIORRDANI GORKI QUEIROZ. *Improvisar-se dançando: cognição e investigação da experiência.* Dissertação de mestrado, Dança, Escola de dança, escola de dança, Universidade Federal da Bahia, 2017.

AGLUTINAÇÃO 3

PROXIMIDADE AFETIVA NAS PRÁTICAS COLETIVAS DE IMPROVISAÇÃO NA DANÇA

Lisette Schwerter Vera (UACh)

Dentro dos múltiplos modos de se relacionar entre pessoas, na dança improvisada existe um aspecto que pode ser considerado evidente, e que é determinante numa abordagem coletiva das práticas de improvisação: o dançar como ato de encontro, numa proximidade com outro como experiência de coexistência; o lugar "entre" onde acontece uma dança que se constrói na relação, respondendo e colocando em valor às particularidades de cada acontecimento ocorrido nessas experiências. É importante ressaltar que a pessoa no seu mais amplo entendimento, entende-se para esta abordagem como inobjetável, de impossível apreensão cognoscitiva, pessoas que dançam e entre as quais poderia se estabelecer na improvisação uma relação de escuta e respeito no movimento, de copresença, "sendo ante outro" (GIANNINI, 2007, p, 24) (trad. nossa).

O uso do termo improvisação é marcado por múltiplas possibilidades de identificação, uma vez que depende tanto do contexto onde acontece quanto do interesse das pessoas que a praticam, e que pela sua natureza não pré-determinada dificulta sua categorização. Porém, considero importante encontrar uma maneira particular de nos referir a este fazer a partir de algumas características referidas pelos praticantes de alguns espaços consultados: projeto *DANZAS CALLE* (Santiago do Chile), e o grupo de pesquisa *Extensiones del pe(n)sar,* (Buenos Aires, Argentina), para definir um marco no qual se desenvolve esta aproximação particular com a improvisação neste estudo.

A improvisação em dança poderia se identificar mais próxima da ideia de prática, um fazer que pode ser regular ou ocasional e onde a experiência se realça como a possibilidade de conhecer, assimilar e explorar um/num modo particular de fazer dança tão plural como as pessoas que a praticam; embora possam distinguir-se certas diretrizes que orientam a prática coletiva

de improvisação em dança e que lhe facilita a cada grupo se desenvolver a partir de parâmetros acordados entre os participantes.

Nesse caminho, a improvisação em dança entendida e efetuada majoritariamente como prática nos casos consultados, remete-nos ao concreto das ações que se desdobram no tempo/espaço**,** neste caso junto a outros, e onde atentar - ter atenção - é uma das ações mais transversais e relevadas como importantes para improvisar coletivamente. É abrir os sentidos e a percepção gerando um modo de estar disposto a responder não no sentido dual da pergunta/resposta, mas como atividade em potência. Improvisação coletiva como um modo de fazer dança onde a confiança nos outros e no próprio fazer é necessária para lidar com o imprevisto, num aprender fazendo juntos que escapa à lógica das certezas muitas vezes fornecidas pelas técnicas de danças onde se aprende e ensina uma maneira de fazer para obter tal ou qual resultado esperado, enquanto na improvisação coletiva se relevaria a intuição e a abertura para o acaso e com isso as múltiplas possibilidades de fazer emergir, que não estaria determinada pela urgência da proposta ou da resposta, mas regulada pela espera, receptividade e reciprocidade, sem o desespero pelo saber ou pelo exercício de poder.

Extensiones del pe(n)sar

Graças a um convênio entre Argentina e França, chegou em Buenos Aires há alguns anos a dançarina e pesquisadora francesa Marie Bardet iniciando um percurso de trabalho onde desenvolve, neste novo contexto latino-americano, seu trabalho de cruzamentos entre as práticas da filosofia e da dança, e no qual surge o projeto *Extensiones del pen(sar)* com atividades que já perduram por dois anos no Centro Cultural *Espacio Ecléctico.*

Num entendimento que relaciona as naturezas das duas áreas (filosofia e dança) como diferentes, mas que se encontram numa articulação entre o ato de pensar e mover, Bardet desdobra uma proposta de improvisação como "uma inquietude [...] uma experiência de ação real, de pensamento"[33] (BARDET, 2012, p. 51) (trad. nossa). Na possibilidade de conhecer sua proposta é que fizemos parte do Seminário *Sentir-hacer, Mirar-decir* em

Buenos Aires no mês de julho (2015) onde ficou evidenciado em cada palavra, gesto e convite no trabalho, esse limiar permeável entre pensamentos da filosofia (de autores específicos como Badiou ou Nancy e dela mesma) e a efetuação da dança, num experimentar corporal de relações e realidades de peso, vibrações, trajetórias, e tendências entre outras múltiplas provocações.

O trabalho de Bardet nos interessa neste estudo tanto pela abordagem particular do fazer dança improvisada enquanto a referentes e metodologias, quanto pelo lugar onde é proposto e impulsionado. Ele acontece num centro cultural independente, o *Espacio Ecléctico,* que Marie Bardet relata ter sido a equipe que abriu as portas para ela desenvolver seu trabalho de maneira livre, experimentando e mantendo a diversificação do seu fazer em dança, tendo ali atividades desde lançamentos de livros, encontros de pesquisadores, seminários, jornadas de leitura, etc. Ela relata que, apesar de sua vasta formação no âmbito acadêmico (dois doutorados, um na Université Paris 8 e outro na Universidad de Buenos Aires), neste momento não possui vínculo direto com instituições acadêmicas, desenvolvendo seu trabalho em parceria com este centro cultural e gestando ali seus projetos artísticos e de pesquisa.

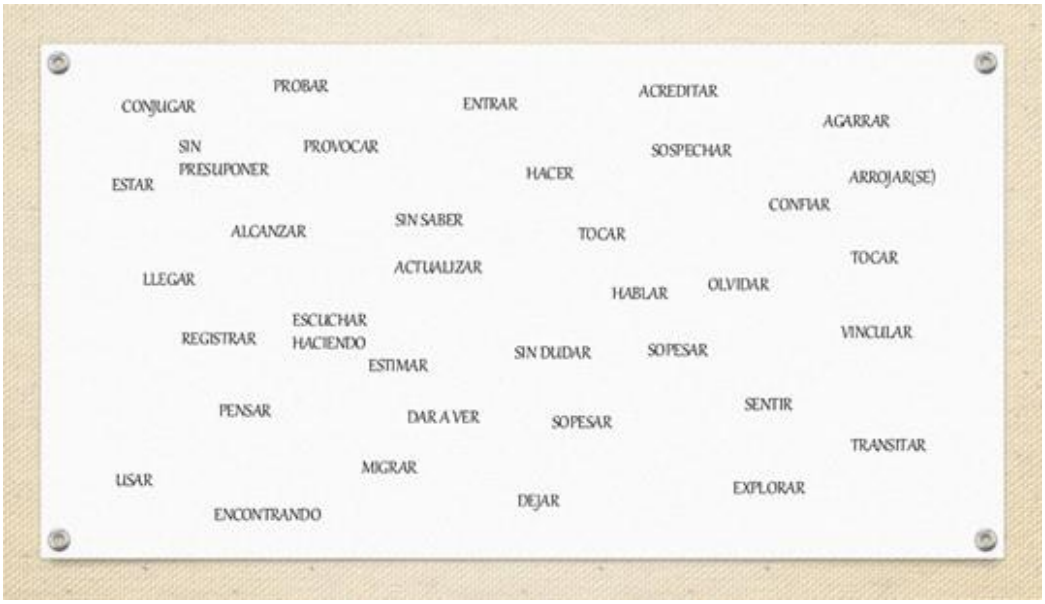
O clima então do *Espacio ecléctico* é muito acolhedor, numa mistura com a proposta de Marie Bardet que facilita encontros entre as pessoas que vão improvisar na dança mesma. Pela fala de Marie que dirige as práticas, instalam-se como base da experimentação certas premissas que me parecem determinantes num modo de fazer que pode considerar-se **coletivo e comum**, e que seguem abaixo elencadas:

a) escutar fazendo;
b) atualização (sem possibilidade de checar);
c) pe(n)sar como ação em movimento;
d) acreditar (sem duvidar, como um saber sem saber, sem pressupor). Acreditar na ficção do que se faz.

Compartilho em continuação alguns verbos tomados do trabalho específico dirigido por Marie Bardet no *Espacio Ecléctico* na Argentina em julho 2015, que foram propostos por ela ou pelos participantes do Seminário de inverno "*Espacialidad- sensación- composición entre filosofia y*

movimiento" num lugar que os praticantes reconhecem como mais concreto que o intento de adjetivar ou definir esta prática:

Figura 1 – Termos presentes na prática de improvisação com Marie Bardet



Fonte: Diário de bordo, arquivo pessoal da pesquisadora

Várias destas ações se encontram constantemente na ideia do que implica improvisar: **escutar fazendo** como estado de disponibilidade ativa; **estar**, associado à presença necessária, íntegra e alerta do improvisador; **explorar sem pressupor** e nisso a possibilidade de viver experiências fora do binômio certo/errado; **confiar** como desafio permanente na improvisação, confiar no fazer *sem saber* que me parece ser uma maneira de saber fazer que responde ao **atualizar** constante segundo as mudanças dos fatores envolvidos (tempo, espaço, energia...) e o assumir a incompatibilidade desse estar, com o desejo de comprovar ou *checar* que se faz o *correto*.

Depreende-se daí uma das dificuldades da prática da improvisação coletiva em dança: em geral no sistema educativo formal público onde fomos ensinados a ter certezas, premiados por saber a resposta correta, impulsionados a impor nossas ideias sobre a dos demais, motivados permanentemente para ganhar, e essa competitividade se instala na dança

tanto quanto nas outras áreas do fazer dificilmente compatível com esta abordagem particular do fazer dança, propondo um desafio permanente para aqueles que decidem praticá-la. Frequentar um fazer que escapa a lógica da sobre-exposição e da produtividade na dança entendida como a obtenção de um produto comercializável, numa busca da experiência na criação e a sustentabilidade de espaços de improvisação coletiva junto à associatividade e a colaboratividade, parecem ser fundamentais e instalam uma base sobre a qual se desenvolvem esses projetos, determinando um tipo de convivência criativa que demanda deles novas maneiras tanto de gerenciar os recursos para dar projeção à prática, como no estabelecimento de relações sem hierarquias e de escuta colaborativa no movimento/dança, e com isso problematizando o modo de fazer dança dentro do sistema capitalista e de mercado atual.

Essas ações que trazemos como orientadoras para nossa aproximação do fazer improvisação em dança, podem ser entendidas também como relações de sentido determinadas pelos seus próprios limites, no princípio pelo *porquê* de seu movimento e no fim como o sentido que orienta-o e sustenta-o; no caso da improvisação coletiva em dança, o prazer de dançar e encontrar-se com outros na dança seria numa mesma vez princípio e fim da ação, da prática dançante; não o único, mas aquele que está geralmente presente neste fazer.

Experiência e acontecimento

Todo acontecimento é singular no sentido do seu decorrer num tempo único e impossível de repetir, e nessa perspectiva cada dança, seja improvisada ou não, pode-se constituir como tal. Porém, a possibilidade de ter uma experiência significativa que modifique-nos ou transforme-nos em alguma medida, pode ser ampliada ao gerar certas condições num fazer dança que aponte a esse objetivo, diferenciando-se do dançar para configurar ou compor uma peça para cena como espetáculo principalmente nessa busca final da sua ocorrência. A prática de improvisação coletiva concebida como uma instância para se encontrar na dança, distingue-se nesta abordagem inclusive

daquelas peças de dança feitas a partir ou com componentes improvisatórios que sustentam sua criação no compartilhamento do trabalho com um público, interessando-nos particularmente aqui a ação de se juntar para dançar, tendo a convivência e o encontro no movimento como fim último.

Este modo de fazer dança aponta para uma busca de um tipo de relacionamento entre as pessoas que pode favorecer a emergência daquele "acontecimento singular", e que está em direta relação com a experiência, entendendo esta última como aquilo que acontece ou mais especificamente nos acontece por precisar de um sujeito para existir, em sintonia com as reflexões propostas por Jorge Larrosa Bondía em textos como ***La experiencia y sus lenguajes*** (2004), ou **Notas sobre a experiência e o saber da experiência** (2002). Nelas, Bondía define experiência como "o modo de habitar o mundo de um ser que existe, de um ser que não tem outro ser, outra essência que sua própria existência: corporal, finita, encarnada, no tempo e o espaço, com outros" (BONDÍA, 2004, p. 5).

Bondía (2002) propõe-nos na sua leitura várias palavras que podem ser chave para abordar a experiência na dança improvisatória, referindo-se à experiência como um modo de estar disponível, aberto e disposto para deixar que alguma coisa aconteça, e que estaria sempre relacionada com o mundo, com uma alteridade. A questão é que além da disposição, ocorra a possível incorporação de uma vivência como experiência, o que parece determinante para que esta se configure como tal, e possa ser reconhecida, elaborada, e até transmitida. Segundo a reflexão aqui em curso, a ideia de que experiência seria aquilo que nos passa, ficaria parcial porquanto não é alguma coisa que só nos atravessa ou nos acontece, mas que faz sentido em algum lugar da nossa existência, formando-nos ou transformando-nos ao longo da vida, precisando da prática da improvisação coletiva de um sujeito ativo-receptivo, propositivo-permeável, numa relação dinâmica e em trânsito permanente entre a própria singularidade e as outras singularidades que compõem o coletivo.

Esse estado de receptividade é o que abriria a possibilidade para uma experiência acontecer. Neste caso, o dançarino na improvisação coletiva em dança, se expõe enquanto e ao mesmo tempo como o sujeito da experiência; não uma experiência isolada, mas compartilhada com outras pessoas e aberta para o mundo. Bondía (2002) refere-se ao sujeito da experiência como

passional, receptivo e exposto, não sendo passivo, mas o explicita como um sujeito não ativo. Essa disposição do sujeito para o mundo, no caso da improvisação coletiva seria também e principalmente para com os outros, surgindo e desenvolvendo-se na relação o movimento/dança, que além de requerer ser receptivo e aberto tem que ser ativo não no sentido de proposta constante (não necessariamente de movimento incessante), mas num querer estar com outro que precisa de vontade e pró-atividade para acontecer.

Importa perceber não só aquilo que passa por nós, mas aquilo que procuramos que nos aconteça nessa disposição e intercâmbio com outros, numa "experiência que é construída coletivamente e por conseguinte, compartilhada" (BENJAMIN apud ANDRADE, 2009, p. 252). No entendimento de experiência proposto por Walter Benjamin, a questão da experiência (*Erfahrung)* tem tratamento especial, distinguindo-se da vivência (*Erlebnis)*, onde a primeira passaria a formar parte constitutiva da pessoalidade do sujeito tendo continuidade nela, enquanto a segunda teria um sentido que se reduz somente a sua própria duração sendo um tipo de experiência isolada que não agrega valor, pontuando o distanciamento entre as pessoas e as coisas e dificultando a apreensão da experiência, modificando a sensibilidade com que o indivíduo se relaciona com o mundo. A experiência na improvisação poderia modificar essa maneira sensível da pessoa se relacionar com o mundo, mas no sentido de aguçar aquela percepção numa sensibilização própria do estar com outros, e que ao acontecer no movimento improvisado possa constituir um tipo de experiência particular que pode transformar, modificar e atualizar nosso fazer em dança.

Nos escritos de Benjamin (1987) e posteriormente nos de Giorgio Agamben (2008), encontramos uma postura sobre a experiência no século XX, que determinada principalmente pelas guerras mundiais e continuadas pelo modelo consumista atual imperante no mundo, impossibilitam a experiência. Benjamin escreveu em "O narrador", referindo-se justamente ao desaparecimento dessa figura e a sua consequente perda da faculdade de intercambiar experiências:

> Uma das causas desse fenômeno é obvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de tudo. [...] Com a guerra mundial tornou-se

> manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável [...] nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra material, e a experiência ética pelos governantes. (BENJAMIN, 1987, p. 198).

A partir desse fato, da primeira guerra mundial, Benjamin faz uma referência a uma queda contínua da experiência que lhe parecia indefinida, num viver experiências que não passavam a formar parte constitutiva da pessoalidade do sujeito, vivências sem continuidade que ficavam externas à pessoa (BENJAMIN, 1987). Agamben, aprofunda essa ideia no livro “Infância e história” (2008), particularmente no “Ensaio sobre a destruição da experiência”, onde já no começo do prólogo “ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer” (AGAMBEN, 2008, p, 21) numa expropriação da experiência do homem contemporâneo, onde depois de citar o mesmo parágrafo de Benjamin que acabamos de trazer aqui, acrescenta que:

> Hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo, não contêm quase nada que seja ainda traduzível em experiência [...] o homem moderno volta para a casa à noitinha, extenuado por uma mixórdia de eventos [...] entretanto nenhum deles se tornou experiência. (AGAMBEN, 2008. p, 21-22).

Ainda que esta análise seja num primeiro momento muito desoladora, sempre achamos um interstício de possibilidade na experiência, como se no final sempre existisse, ainda mínima, uma probabilidade de ela acontecer. É este espaço que apontaremos nesta pesquisa, ainda que nosso esforço neste contexto tenha um som a ingenuidade: reconhecendo um contexto social e mercadológico desfavorável para a experiência em dança, mas acreditando que ela tem possibilidades de ser gerada na prática da improvisação coletiva, arriscando-nos nesse pensamento que Bondía refere como “pensar sobre terra queimada” (BONDÍA, 2004, p. 11); procurar a experiência em dança desse homem contemporâneo.

Assim sendo, cabe-nos indagar como seria essa experiência que acontece na improvisação coletiva em dança? "A experiência do outro como outro [...] é experiência da minha própria experiência suscitada pelo outro como limite. E então, possibilidade permanente de transgressão e conflito"[34] (GIANNINI, 2007, p. 44) (trad. nossa). Acrescentar-nos-ia essa experiência pelo outro (aquela possibilitada pela proximidade) também como extensão, problematização, e abertura de novos e imprevistos jeitos de resolução desde a contingência.

Esse ato criativo singular que acontece no encontro de pessoas na improvisação em dança, estaria permeado pelo acaso transgressor que “rompe com as regularidades, inclusive com a temporalidade do sistema, já que apresenta-se como um hiato temporal” (BITTENCOURT, 2001, p.94), e que constituiria segundo Raquel Valente (2012) a possibilidade de reaprender a estar na experiência; o dançar como um ato de dar forma ao tempo.

Reconhecemos na improvisação coletiva uma relação com o tempo determinado pelo ato de estar com o outro na dança, fugindo da lógica de uso do tempo como elemento produtor de um objeto, mas como numa experiência do tempo do possível, da abertura, onde o tempo não se perde ou se aproveita no sentido da produtividade mercantil, mas é valorizado na possibilidade de “estar” como algo que se procura e que determina as maneiras em que cada um experimenta esse “aqui e agora”. Um “estar” mais relacionado com “habitar” que com “ficar” no movimento reflexivo que reintegra o passado e o futuro no presente.

Voltando a Benjamin para complementar essa ideia temporal, desta vez através da análise feita por Lissovsky (2005), a conjugação dos conteúdos de cada passado individual com os do passado coletivo no marco comum da memória seria o lugar onde acontece a reciprocidade temporal, convergindo o passado e o que aponta ao futuro num agora que só subsiste na confluência entre a interrupção e a fugacidade, num entrecruzamento de traços das memórias individual e coletiva (LISSOVSKY, 2005). Este lugar temporal se aproxima da ideia de acontecimento que Lissovsky desenvolve a partir das propostas de Benjamin, sendo aquilo que se desprende da homogeneidade, do contínuo; o “relâmpago” sendo a memória o céu onde ele relampeja (LISSOVSKY, 2005), latência do passado no presente sendo o acontecimento

não o que fica de um passado consumado, mas “aquilo que do passado se desprende e solta em direção ao futuro” (LISSOVSKY, 2005, p. 6).

Com isso não quero dizer que exista um uso do tempo “correto” ou “adequado” para a improvisação, mas sim que se o objetivo dele é estar em contato com o outro, vai depender diretamente da atenção, receptividade e proposição que cada dançarino tenha para com essa(s) pessoa(s), valorizando a particularidade de cada uma numa tentativa de não estandardizar o fazer corporal resguardando a “realidade” temporal dessa relação nesse momento específico.

Danzas Calle

Nas práticas de improvisação de *DANZAS CALLE*, os dançarinos dirigidos pelo precursor do projeto Francisco Bagnara, trabalham a partir das premissas de reconfigurar os espaços, geralmente de uso público, e nessa prática estabelecer relações com o lugar no qual se dança e com as outras pessoas que transitam e trabalham nele. Nestas experiências de dança, os corpos dançando habitam o espaço urbano e arquitetônico, aquele que geralmente passa por nós de modo inadvertido no seu uso utilitário. No trabalho de Bagnara, a rua adquire especial relevância, ultrapassando a sua essência de união entre dois pontos e lugar de trânsito, para ser explorado como o lugar do imprevisto por excelência.

DANZAS CALLE transgrede a rotina dos transeuntes gerando inevitavelmente um deslocamento do olhar acostumado, tanto dos intérpretes quanto de quem passa pela rua nesse momento. Dança improvisada que existe em relação ao contexto; dança contextual que emerge do reconhecimento das particularidades e sugestões que o espaço faz para o dançarino, tendo ele que decidir constantemente como responder a essa série de estímulos sem se ver "atropelado" pela sua multiplicidade de possibilidades; o dançarino se abre a experiência do espaço público numa experiência de lidar com o imprevisto onde, no modo de fazer essa dança, descobre e desenvolve táticas para estabelecer e manter essa relação de movimento em diálogo com o entorno.

As relações que se estabelecem nestas danças veem-se determinadas neste caso pela particularidade do contexto urbano em que acontece cada uma, valorizando-se a multiplicidade de possibilidades que surgem desde cada intérprete, nos encontros entre eles, e deles com os espaços diversos. *DANZAS CALLE* desde seu início em março de 2011, vem desenvolvendo improvisações que respondem e se relacionam com o momento social, as vontades e interesses dos intérpretes convocados, inclusive as características de determinado grupo de dançarinos, surgindo experiências que vão desde a presença nas manifestações nas ruas de Santiago do Chile (as *DANZAS PROTESTA*), até as explorações em espaços públicos com animais (*Las bestias en el mundo*), e as danças nas ruas de intérpretes grávidas (as *DANZAS MADRE*), entre outras; construindo-se no tempo uma proposta que se modifica mas mantém seu interesse pela reconfiguração do espaço na prática da improvisação.

Quem não pensou na possibilidade de se encontrar com alguém, querido ou não, ao passar por aquela praça ou cruzar essa esquina mais uma vez? Dançar nesse território aberto, na rua como aquele caminho que é "testemunho indesmentível do início da história humana como procura do outro [...] essencialmente como procura do Outro. Esta última busca que não está na ordem do procurado visando uma outra coisa, mas como finalidade em si mesma"[35] (GIANNINI, 2007, p. 24) (trad.nossa). Dar à dança uma nova possibilidade de habitar esse espaço que é por natureza de trânsito, possibilitando encontros entre dançarinos e entre eles e o transeunte, colocando em jogo suas memórias e as múltiplas experiências que ele tem na rua, que pertence a todos e onde na proposta *DANZAS CALLE,* Bagnara e os outros intérpretes sentem que abrem ainda mais essa possibilidade de ser parte do acontecer no espaço público.

Figura 2 – Prática das *DANZAS CALLE.* Francisco Bagnara, Ninoska Valenzuela, Joaquin Leal; Avda. Libertador Bernardo O'Higgins, Santiago de Chile.

Fonte: Arquivo pessoal de Francisco Bagnara

Proximidade afetiva

Este modo de se relacionar entre pessoas na dança improvisada, possui um aspecto que pode ser considerado evidente, mas que é determinante nesta abordagem coletiva da improvisação: o dançar como ato de encontro, numa proximidade com outro como experiência de coexistência. Esse lugar "entre" onde acontece uma dança que se constrói na relação, respondendo e colocando em valor às particularidades desse acontecimento. Importante ressaltar que esse Outro, pessoa no seu mais amplo entendimento, entende-se para esta abordagem como inobjetável, de impossível apreensão cognoscitiva, pessoas que dançam e entre as quais poderia se estabelecer na improvisação uma relação de escuta e respeito no movimento, de co-presença, "sendo ante outro"[36] (GIANNINI, 2007, p, 24) (trad. nossa) que ao ser recíproco, é comunicação.

Este encontro dançado seria aquele da interação, da troca de informações somato-sensoriais e até verbais onde se estabelecem intercâmbios numa proximidade "afetiva" que afeta direta e efetivamente o que o outro faz como ação. Improvisação na dança que acontece no encontro como caminho e fim em si mesmo, "essencialmente como procura do Outro"[37] (GIANNINI, 2007, p. 24) (trad. nossa) e não em função de outra coisa. Reside

aqui aquela lógica onde o fazer arte se afasta da ideia de produzir uma "outra coisa" que pode ser comercializada ou trocada como mercadoria, e respondendo à busca e desenvolvimento daquilo que é desejado por si mesmo, dedicando tempo e esforços a um fazer que é gratificante e que no caso dos dançarinos profissionais, mistura o campo do trabalho com um espaço livre que lida fundamentalmente com o prazer de dançar. A improvisação coletiva em dança poderia ser entendida como uma possibilidade de "bem-estar" e não poderia ser qualificada unicamente como uma ação "boa", termo que designa a uma coisa em relação ao um fim fora dela, considerando que a primeira remete àquilo que não é procurado em função de uma outra coisa e que gera no fazer um "estado da alma" (GIANNINI, 2007).

No decorrer da dança improvisada, é possível observar um ato de comunicação entre as pessoas no movimento, o que vem confirmado pelos praticantes. Para o filósofo Humberto Giannini, “o fato de encontrar ao outro, de se encaminhar em direção a ele, de ser acolhido ou rejeitado nesse encontro; o fato de estabelecer um vínculo com ele, fugaz ou mais ou menos duradouro, é em todas suas possibilidades e intensidades uma ação comunicativa"[38] (GIANNINI, 2007, p. 27) (trad. nossa). Seguindo esta postura, e sem ser nosso interesse aprofundar no fenômeno da comunicação como tal, a maioria dos praticantes de improvisação consultados nos grupos mencionados concordam na ocorrência de uma comunicação no corpo entre aqueles que dançam juntos, e onde a improvisação acontece e se desenvolve de maneira mais satisfatória se as pessoas dançam conscientes desta possibilidade comunicativa.

Implicar uma outra pessoa no enquanto do processo improvisacional, é tornála parte da iniciativa na ação da dança, entendendo o poder do outro de decidir o grau desse implicar-se; a dança não consegue se manter sem resposta de algum tipo, que pode se desenvolver num conflito e numa dificuldade própria também do encontro humano, pois "a proximidade não consiste numa neutra relação espacial mas nesse mesmo estar exposto e no saber que se está exposto à iniciativa da ação alheia"[39] (GIANNINI, 2007, p. 92) (trad. nossa). Encontro não só como coincidência no mesmo espaço-tempo, mas como uma copresença que pode facilitar novas conexões na

descoberta dinâmica própria do corpo em movimento, no desenvolvimento de uma dança relacional consciente de seu potencial criativo, não no afã de produzir uma dança, mas que ela aconteça de acordo com a realidade de cada relação particular, ainda se ela termine ou transite por lugares de incomunicação ou desencontro.

No mesmo sentido do universo da emoção envolvido nestas relações de contato, a recuperação das tendências para a inclinação amorosa parte do nosso ser mamífero, gera um clima que sem ser (necessariamente) de complacência, (re)constrói confianças nos pares e na própria pessoa.

> Os seres humanos somos primatas bípedes amorosos e pertencemos a uma linhagem que se constitui na conservação transgeneracional [...] desde o conviver primário no amar. Nascemos amorosos, e se não procuramos argumentos racionais ou motivos emocionais para o contrário, transformamos o mundo em que vivemos num mundo amoroso. (MATURANA, 2009, p. 146) (trad. nossa).

Dançar nesse domínio do amar pressupõe “um fazer prévio a reflexão, valor ou sentimento, onde o outro surge como legítimo na convivência” (MATURANA, 2009, p. 146), espaço que me parece favorável a uma exploração criativa ampla na liberdade que entrega a confiança. Essa legitimidade nos evita justificações, permitindo-nos obviar os *porquês* na improvisação que freiam ou pelo menos moderam o risco no estabelecimento de relações.

A maioria dos grupos de improvisação coletiva pretende gerar um espaço de prática “horizontal”, tentando não estabelecer relações de poder nem no sentido de dominação nem na sobre valoração de capacidades particulares. Enfrentar a existência de estereótipos no interior da dança contemporânea é um desafio já desde seu reconhecimento, obrigando constantemente aos envolvidos retornar e procurar sua desconstrução na prática, e que não somente fique como uma vontade no discurso.

> Entender que a gente não ajuda a outro ou outra, que os outros aparecem perante a nós como um presente na confiança que surge do encontro no respeito mútuo nos libera da tentação da onipotência.[46] (MATURANA, 2009, p. 290) (trad. nossa).

Dançar/amar relegaria as aspirações individuais para dar lugar ao surgimento do acontecimento tal e como ocorre no momento, colocando cada participante sua vontade de estar com outro na dança e a partir daí deixar aberta a possibilidade de que cada decisão conjunta construa *essa* dança particular, desenvolvida num modo de fazer único. Esta observação nos permitiria ultrapassar as ideias do que está bem ou mal em cada improvisação, para dançar no *bem-estar*.

Decidir relacionarmos com outros na dança num momento de improvisação nessa disposição da abertura para a experiência, convida-nos deixar as certezas do que cremos que sabemos e que condiciona uma escuta nos parâmetros do que esperamos: quem é o outro, quanto pode fazer, que posso responder.

> Ao aparecer as expectativas aparecem as exigências de querer trocar com o outro, a outra, os outros, e eles desaparecem, se tornam invisíveis na relação, não amamos, [...] não estamos dançando com o outros, a outra, os outros, estamos nos escutando a nós mesmos travados na nossa verdade ou realidade numa dança íntima de coincidir ou rejeitar[47] (MATURANA, 2009, p. 286) (trad.nossa).

Fugir do *eficientismo* na improvisação em dança e da homogeneização dos corpos, é uma alternativa na criação de possíveis relações amorosas (no sentido exposto), afastando a prática da improvisação da ideia de fazer uma *boa* dança, para uma criação na pluralidade de nos reconhecermos enquanto seres humanos únicos.

Referências

AGAMBEN, G. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ANDRADE, M. Juventude, experiência e conhecimento em Walter Benjamin: para um novo saber da educação. **Currículo sem Fronteiras**, v. 9, nº 2, p. 242-257, Jul/Dez 2009.

BARDET, M. **Pensar con mover**: un encuentro entre danza y filosofía. 1 ed. Buenos Aires: Ed. Cactus, 2012.

BENJAMIN, W. **Walter Benjamin, Obras Escolhidas**: magia e técnica. artes e política. 3 ed. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.

BITTENCOURT, A. **A natureza da permanência**: processos comunicativos complexos e a dança. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

GIANNINI, H. **La metafísica eres tú**: una reflexión sobre la intersubjetividad. Santiago: Catalonia, 2007.

_____. **La reflexión cotidiana**: hacia una arqueología de la experiencia. Santiago: Ed. Universitaria, 1995.

LARROSA, J. La experiencia y sus lenguajes. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL LA FORMACIÓN DOCENTE ENTRE EL SIGLO XIX Y EL SIGLO XXI. 2004. Disponível em: <www.me.gov.ar/curriform/publica/oei_20031128/ponencia_larrosa.pdf>. Acesso em: 6 mai. 2018.

LISSOVSKY, M. A memória e as condições poéticas do acontecimento. In:

GONDAR, J, DODEBEI, V; **O que é a memória social?**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. p. 133-143.

MATURANA, H.; DÁVILA, X. **Habitar humano en seis ensayos de biologíacultural**. Santiago: JC Sáez, 2008.

VALENTE, R. **A improvisação em dança na (trans)formação do artista-aprendiz**: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação. 2012. 160 f.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

SUGIRO CHAMAR DE MANIFESTO:
MODOS *TRANSINDISCIPLINARES* DE COCRIAÇÃO EM DANÇA EM 2020

Aline Soares de Lucena

Z e r o |

> Sou a favor de uma arte que seja mítico-erótico-política, que vá além de sentar o seu traseiro num museu. Sou a favor de uma arte que evolua sem saber que é arte, uma arte que tenha a chance de começar do zero. Sou a favor de uma arte que se misture com a sujeira cotidiana e ainda saia por cima. Sou a favor de uma arte que imite o humano, que seja cômica, se for necessário, ou violenta, ou o que for necessário. Sou a favor de uma arte que tome suas formas das linhas da própria vida, que gire e se estenda e acumule e cuspa e goteje, e seja densa e tosca e franca e doce e estúpida como a própria vida. [...] Sou a favor da arte que se veste e tira, como as calças, que se enche de furos, como as meias, que é comida, como um pedaço de torta, ou descartada, com total desdém, como merda. Sou a favor da arte coberta de ataduras, sou a favor da arte que manca e rola e corre e pula. Sou a favor da arte enlatada ou trazida pela maré. Sou a favor da arte que se enrosca e grunhe como os lutadores. Sou a favor da arte que solta pêlo. Sou a favor da arte que você senta em cima. Sou a favor da arte que você usa para cutucar o nariz, da arte em que você tropeça. Sou a favor da arte vinda de um bolso, dos profundos canais do ouvido, do fio da navalha, dos cantos da boca, da arte enfiada nos olhos ou usada nos pulsos. [...] Sou a favor da arte que cresce num vaso, que desce do céu à noite, como um raio, e se esconde nas nuvens e retumba. [...] Sou a favor da arte do suor que surge entre pernas cruzadas. Sou a favor da arte dos cabelinhos da nuca e dos chás tradicionais, da arte entre os dentes de garfos dos bares, da arte do cheiro de água fervendo. [...] Sou a favor da arte dos vidros quebrados e dos metais batidos e curvados, da arte dos objetos derrubados propositalmente. Sou a favor da arte de pancadas e joelhos arranhados e traquinagens. Sou a favor da arte dos cheiros das crianças. Sou a favor da arte dos murmúrios das mães. Sou a favor da arte do burburinho de bares, de palitar os dentes, tomar cerveja, salpicar ovos, de insultar. Sou a favor da arte de cair dos bancos de botecos. Sou a favor da arte de roupas íntimas e táxis. [...] Sou a favor da arte que pisca, iluminando a noite. Sou a favor da arte caindo, borrifando, pulando, sacudindo, acendendo e apagando. Sou a favor da arte de pneus de caminhão imensos e olhos roxos. [...] Arte Agora, Arte Nova, Arte Como, Arte Queima de estoque, Arte Última Chance, apenas arte, arte diamante, arte do amanhã, [...] arte hamburgão. [...] Sou a favor da arte dos miados e alaridos dos gatos e da arte de seus olhos luzentes e melancólicos. [...] arte preço regular, arte ponto de colheita, arte extra luxo, arte pronta para consumir, arte o melhor por menos [...], arte gaste menos, arte coma melhor, arte presunto, arte porco, arte frango, arte tomate, arte banana, arte maçã, arte peru, arte bolo, arte biscoito. acrescente: Sou a favor da arte que seja penteada, que pensa de cada orelha, seja posta nos lábios e sob os olhos, depilada das pernas, escovada dos dentes, que seja presa nas coxas, enfiada nos pés. (OLDENBURG *Apud* FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 67).

Mais uma vez, durante o curso histórico, o mundo se volta em torno de um assunto. As televisões, os *smartphones*, os computadores, as pessoas. Sugiro digitar no *Google*: 2020, e verão, escutarão e alguns, lembrarão. | agora, foco em uma formiga que carrega um pedaço de, talvez camomila, e tenta atravessar a janela do quarto. Janela essa que divide minha presença dos demais, que possam querer entrar. Barulho de máquinas, daquelas que serra, às vezes um esboço de silêncio. Da minha boca, ele, o silêncio, dos meus olhos, luzes artificiais iluminam o ambiente. *trackpad*, *pc*, *mouse*, *bluetooth*, *lcd*... o ventilador ao fundo, soprando o bafo quente de equinócio de outono[157], na américa do sul. Aproveito o estado *forçado* de ócio para criar, aprender e escutar. Depois de meses percebo que voltamos ao estado multi, concentrado, tranquilo (por vezes), com direito a um leve sorriso vez ou outra, eu vejo. Estamos aqui e em todos os lugares através dos tantos outros que extinguem, que matam e que se preocupam agora com o que deveríamos ter cuidado sempre. corpoambiente[158], eucorpo[159]. Sentir, passar, estar. Anti processo de limpeza, processo de impureza.

No início de 2020, aqui no Brasil, tomamos um baque. A culpa: *coronavírus*[160]. A causa: prefiro não comentar para não delongar nas (auto)reclamações. Enquanto o vírus assola parte do mundo, do lugar de improvisadora, observo a Arte se esgueirando como pode para criar outras formas de permanência. Hoje, na condição que estamos, desprovidxs compulsoriamente da presença, das aglomerações, do toque, alguns de nós capta na capa gordurosa da nuvem das informações – que insiste em deixar quase tudo difuso e saturado –, como é forte o poder que temos de, mais uma

---

[157] Agora, primavera.

[158] Sugestão de consulta: GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma Teoria do Corpomídia. *In*: GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinares. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

[159] Sugestão de consulta: RENGEL, Lenira Peral. Corponectividade. *In*: _____. *Corponectividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação*. Tese de Doutorado, Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

[160] *Coronavírus* ou COVID-19 é uma síndrome respiratória aguda grave. Ela foi identificada pela primeira vez em Wuhan, na China, no final de 2019. Desde então, foi se alastrando e hoje estima-se uma média de 38.700.000 casos, 1.094.000 mortos e 26.743.400 recuperados da doença em todo o mundo.

vez, nos categorizar e nos massificar através de qualquer interface, principalmente as que preveem o uso de recursos tecnológicos. "No one's on the streets, we moved it all online as of March..."[161] (ARCTIC MONKEYS, 2018).

Para compor esse texto e auxiliar nessa jornada decerto incerta, trago amores, inspirações e amizades. A parte da trajetória onde irão dançar|escrever comigo, não posso prever, apenas intuir. Me permito também a fazer disso poesia, relato, manifesto, desabafo, artigo mas sobretudo mais um *ensaio para o próximo século*[162]. Fazer desta cocriação uma proposição de caminho desviante de algumas normas. Recomendo a você que lê, não esperar uma linguagem habitualmente usada em ambiente acadêmico. Enquanto dançante silenciosa e observadora, me nutro de diversas fontes: discos, tropeços, livros, pessoas, luzes, citações, filmes, escuridões, falhas, sons, cheiros, trechos, movimentos, quebras, cacos e memes.

Um | brevíssimo con.txt ou s i n o p s e

> *My virtual reality mask is stuck on Parliament Brawl. Emergency battery pack just in time for my weekly chat with God on videocall. Breaking news they take the truth and make it and fluid. The trainer's explanation was accepted by the steward. A montage of the latest ancient ruins. Soundtracked by a chorus of you don't know what you're doing [….]*[163] (ARCTIC MONKEYS, 2018).

Sugiro chamar de manifesto*: modos transindisciplinares de cocriação em Dança em 2020* discorre despretensiosamente sobre cocriação de maneira remota|*online*, mais especificamente sobre improvisação em dança. O recorte temporal: o ano de 2020, século XXI. O local: o Brasil e seu fervente caldeirão multicultural. O material usado para a composição é o que dispomos no momento presente: uma profusão de aplicativos, encontros *online*, *softwares*, superfícies flutuantes (GRUPO X, 2018) e outras plataformas

[161] Tradução: "Ninguém nas ruas, trocamos todos para o mundo online como se trocássemos de marcha...".
[162] Sugestão de consulta: https://escritxsxxi.blogspot.com.
[163] Tradução: "Minha máscara de realidade virtual está presa na Briga no Parlamento. Minha bateria de emergência a tempo para o meu bate-papo semanal com Deus em chamada de vídeo. Noticiários pegam a verdade e a deixam fluida. A explicação do treinador foi aceita pelo mordomo. Uma montagem das mais recentes ruínas antigas com a trilha sonora de um coro de: você não sabe o que está fazendo [...]".

instáveis, tais quais nossos humores e a conexão da internet. Apresentarei comentários e *prints* de experimentos *online* compostos por: Lia Sfoggia[164], Felipe Sousa[165], Fernando Barros[166], Fernanda Luz[167] e eu. Além disso, trechos de textos escritos desde o início do estado pandêmico que de certa forma legenda alguns acontecimentos póstumos.

31 de março de dois mil e vinte.

O tempo da maturação não é o mesmo da d e s t i l *ação*. Quanto tempo leva para pensar/agir em espaço de devir, com sentir. Consentir. Saber negar.

Saber p a u s a r.

Saber, principalmente *agregar*. Não pressionar, esperar o tempo da espera. *O que se faz nela?* Qual o valor que se dá as ferramentas que te servem *sem te dominar?* Se quebrar, uma parte sua vai junto? O quão *cyborgs* somos hoje, neste século, ao ponto de nos perdermos do humano. Concreto, parede, janela. Noticiários contam mentiras que querem ouvir, prefiro não. Um vírus, uma doença, a morte e os sorrisos, a alegria e a sorte?[168]

2 | *frames* em forma de devaneios, perguntas, silêncios e encontros *on|offline*

[164] Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Doutora pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (UFBA). Atualmente é colaboradora da Oficina de Composição Agora (OCA) e integra a direção da Fundação Mestre Bimba (Salvador, BA).
[165] Musicista independente, guitarrista na banda Os Berilos (Alagoinhas e Salvador, BA), bacharelando em Música pela UFBA e montador da Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA).
[166] Licenciando em Dança pela UFBA (na modalidade a distância). Desde 2013 se ocupa em refletir em como o seu corpo dançante ribeirinho/interiorano/sertanejo se move, e de que forma todas as suas histórias atravessam a sua dança.
[167] Licencianda em Dança pela UFBA (na modalidade a distância). Faz parte de duas companhias de Petrolina (PE): cia. Balançarte e cia. de Teatro Sarau das Seis. É também arte educadora da ONG Casa da Cultura Nego D'água/Naenda em Juazeiro (BA).
[168] Disponível em: https://escritxsxxi.blogspot.com.

Na intenção de fazer palavra, altamente inspirada em Helena Katz (2020), Christine Greiner (2005) e Ubiratan D'Ambrósio (1997), arrisco e rascunho uma: *transindisciplinaridade*. *Trans* sobre o que se possa transcender, transpassar, transpor, transmutar, transformar; *in* sobre os interiores espaciais, sobre as proximidades em rede sem sair de casa, sobre o dentro que insiste em se borrar no fora; *disciplinar* porque todo caos precisa de organização para permanecer existindo e pendulando no contemporâneo. E bônus: *indisciplinar* onde não há escapatória a não ser quebrar regras. Aqui, improvisar em Dança, de maneira *transindisciplinar*, se articula com dois aspectos: a bricolagem | *bricolage* (KINCHELOE, 2007) e o amor (MATURANA, 1998; PRECHT, 2013) enquanto estímulos de como proceder e continuar dançando junto na atual condição, mantendo como indispensável sugestão o lançamento de dicas e rastros sobre formas de criação em rede no momento complexo que estamos vivendo.

A diversidade de corpos e referências requereu buscar por um modo de agir que auxiliasse na compreensão da complexidade dos processos cocriativos experienciados e que respeitasse a particularidade de cada um. O modo: *bricoleur* interpretativo, como proposto por Norman Denzin e Yvonna Lincoln (2006). O *bricoleur* interpretativo compreende que os processos são influenciados pelo gênero, história pessoal, classe social, etnicidade dele e dos outros. Composta de construção, reconstrução e negociação, a bricolagem é uma postura ativa que fomenta a habilidade de atualização constante e se distancia de metodologias aplicáveis universalmente (KINCHELOE, 2007).

> A bricolagem, resultante do método do pesquisador *bricoleur* interpretativo, é [...] uma colagem complexa, uma montagem, uma estrutura reflexiva, um conjunto de imagens e de representações mutáveis interligadas. A bricolagem é uma construção emergente que sofre alterações e pode assumir novas formas ao longo do processo de pesquisa, mediante o acréscimo de diferentes instrumentos, métodos e técnicas de representação e interpretação [...]. (BERTÉ, 2011, p. 13-4).

Sendo assim nos referenciamos em diversos materiais como textos, vivência pessoal, vídeos, relatos, fotografias, produções culturais, entre outros. Esses materiais formam uma espécie de *patchwork* (colcha de

retalhos) que se configura em uma rede de cocriação, unindo em prol de algum objetivo em comum, no nosso caso, improvisar em Dança. Na *bricolagem* não cabem maneiras absolutas de como criar mas a abertura de possibilidades em criar como se sabe. Essas estratégias vão se construindo no decorrer do processo de acordo com as particularidades dos participantes e o contexto, portanto não são preestabelecidas. A *bricolagem* opera tanto como uma metodologia de pesquisa qualitativa, quanto como uma experiência artística. Portanto, a *bricolagem* é vista enquanto um estímulo de uma visão artística contextualizada e composta de constante negociação, buscando compreender que os processos cocriativos estão sujeitos a reorganizações de acordo com as necessidades que vão surgindo e também com as situações diárias que nos afetam (BERTÉ, 2011).

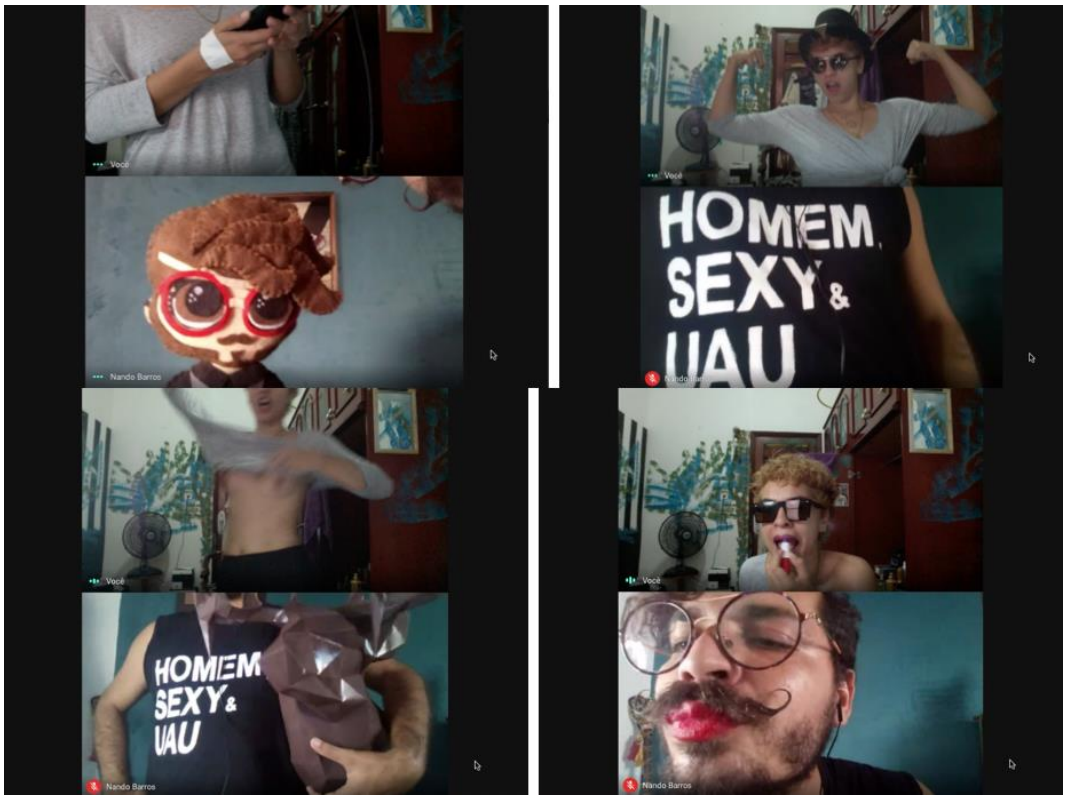
Sabemos que cada pessoa tem suas particularidades e já estamos fartas de tanta história. NÓS JÁ SABEMOS! Ainda sim tantas perguntas… O que fazer com esse saber? Continuar a implantar um medo generalizado por conta de uma ansiedade individual? Fingir sofrimento porque *todo mundo está sofrendo*? Fazer carinha de *ohhh* frente à câmera aos vivos da *zumbilândia* chamada *web*? De que vale falar em respeito quando numa queda você culpa, julga e expõe o outro por sua própria merda atirada no ventilador? Como um número de corações binários podem dar mais felicidade do que o toque de outra pessoa? Como tentar cocriar uma potência de ajuntamento e não, de novo, separação? Como permanecer em estado de amor empático em um momento onde grande parte das pessoas discursam algo que não vivem? Porque ainda muitas mulheres e outrxs minorizadxs tem que fingir não saber em prol de tradições, hierarquias e de autoritarismos mascarados? Como cocriar danças em um lugar que não é mais aquele compartilhado com seus colegas de profissão e sim, sua casa, com seus parentes e alguns poucos amigos? Como manter um estado atento ao que está acontecendo e, cada um em seu tempo, cocriar amorosidades, resistências, afetos, existências e anarquismos em busca de uma alteridade "perdida" no olho do furacão? Como selecionar o que escutar?

Considerando um perceptível sufocamento e falta de ar (mesmo sem o uso de máscaras), alguns artistas se manifestam, fartxs de tanto *story*, tanta *live*, tanto registro, tantos grupos de *WhatsApp*, e tantas demandas

biopsicossociais ainda tratadas em invisibilidade, no fluxo injusto do *online* | *offline*.

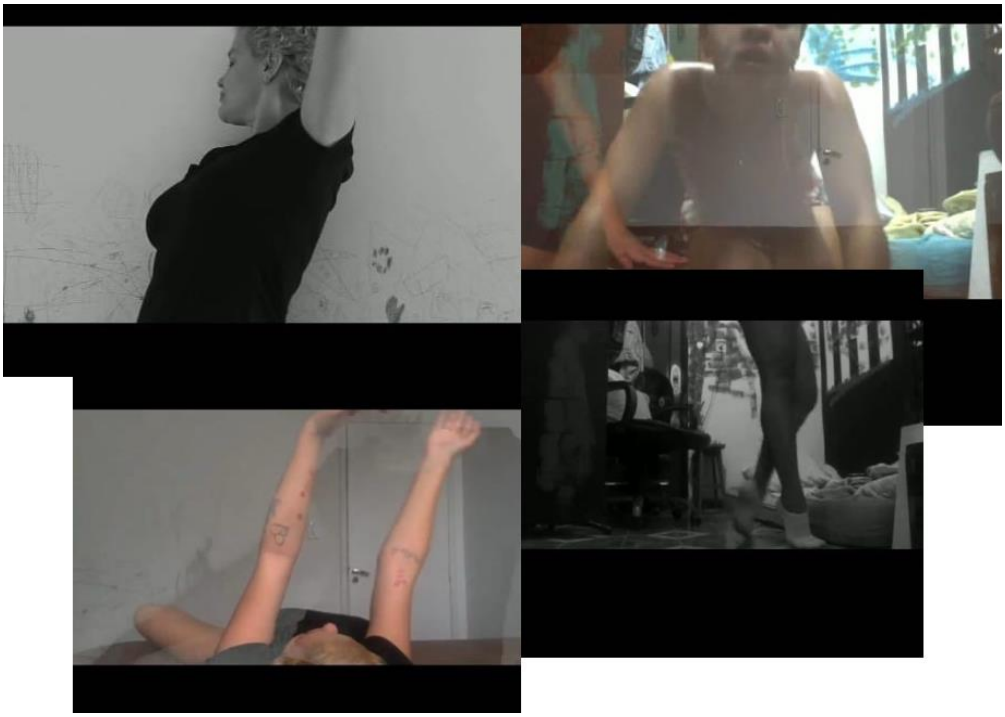
Experiência, de um ponto de vista pessoal e em concordância com Jorge Bondía Larrosa (2014), não tem a ver com anos de idade. Até porque explicar o tempo dentro de tantas crenças enraizadas em nós há muito, se tornou um trabalho demasiado chato para nós, jovens crianças adultas deste século.

Figura 1 - Captura de tela, setembro de 2020 | com Fernando Barros



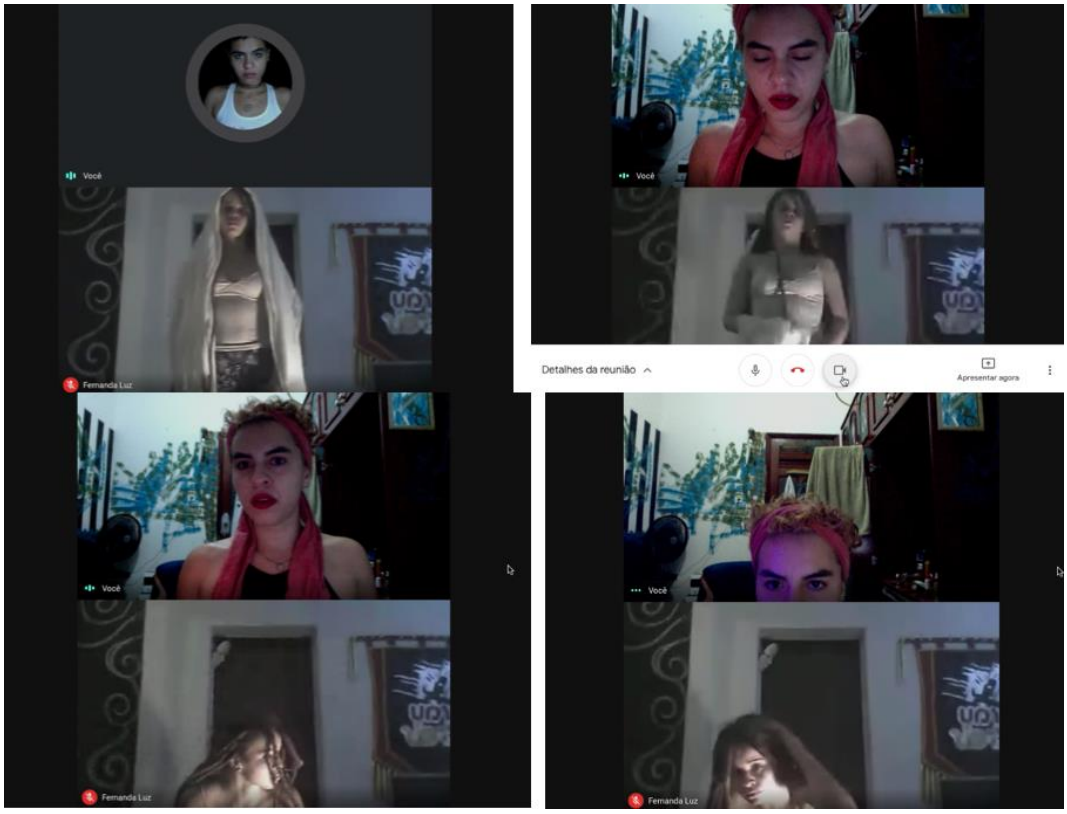
Fonte: acervo pessoal.

Figura 2 - Captura de tela, setembro de 2020 | com Lia Sfoggia



Fonte: acervo pessoal.

Figura 3 - Captura de tela, setembro de 2020 | com Fernanda Luz



Fonte: acervo pessoal.

Os experimentos com Lia Sfoggia datam desde 2009 quando nos conhecemos na Escola de Dança da UFBA, na condição professora-aluna. Permanecemos permutando nesse lugar no entanto com o adendo afetuoso de sermos amigas. Nosso trabalho em conjunto se nutre bastante dos estudos de Laban[169] juntamente com improvisação em dança e música contemporânea. Felipe Sousa e eu fomos companheiros durante alguns anos e ao longo dos mesmos trabalhamos juntos com dança e música improvisada. Continuamos a nos fortalecer enquanto artistas fazendo projetos, nutrindo ideias e alavancando um ao outro.

Assim que iniciou a fase mais rígida de isolamento social, em abril deste ano, nós três começamos a conversar sobre possíveis criações compartilhadas de maneira remota. Essa cocriação, em específico, não contou com encontros em tempo presente. Criamos um grupo no *WhatsApp* e o *brainstorm* aconteceu nesse espaço. Os compartilhamentos de mídia mais pesados, usamos o *Google Drive* e *YouTube*. Nós três usamos o sistema *iOS* em nossos computadores pessoais, Lia e Felipe moram em Salvador e eu em Alagoinhas, na Bahia.

No que diz respeito a parte dançada, Lia propôs enquanto estímulo para improvisação um estado estável com peso forte e espaço indireto ou um estado de busca e necessidade de estabilidade. Sugeriu também foco na respiração, correntes de movimento, rotação gradual e conexão cabeça-cauda, como ênfase no core e no quadril. Após as sugestões, Lia usou algumas das imagens em vídeo que enviei como *tarefas* e enquanto uma espécie de releitura para seu processo criativo. Ela também sugeriu outros fatores expressivos[170] e planos dimensionais. O plano médio foi o escolhido para a filmagem. Lia fez alguns recortes nos vídeos enviados e eu preferi fazer e plano sequência. Felipe, participando de todo o processo, criou músicas na guitarra e no piano, baseadas principalmente na música

[169] Rudolf Laban foi um dançarino, teatrólogo, musicólogo, intérprete e coreógrafo com estudos que mesclam qualidades de movimento, arquitetura, geometria… Sugestão de consulta: LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
[170] Os fatores expressivos ou fatores de movimento, de acordo com os estudos de Laban são quatro: peso, espaço, tempo e fluência.

minimalista[171] e em outras referências pessoais. A provisória conclusão desse processo culminou em um videodança[172] editado por Lia. Provisória porque permanecemos em contato *online*, cocriando em meio a profusão de demandas *online* e *offline*.

Os processos cocriativos com Fernando Barros e Fernanda Souza foram semelhantes então tentarei *mixar* os relatos. Os dois são graduandos da Licenciatura em Dança da UFBA, na modalidade de ensino a distância, curso esse no qual sou tutora *online* da turma 2 de Juazeiro (BA). No final de 2016 quando o curso começou, possuindo a grande parte das ações a distância[173], meu contato com eles era através da plataforma *Moodle*[174] e grupo no *WhatsApp*. Aconteceu apenas um encontro presencial entre todos os polos (Juazeiro, Lauro de Freitas e Vitória da Conquista), em 2017 na Escola de Dança da UFBA. Conheci Fernanda e outros estudantes pessoalmente, no entanto Fernando não pode estar presente. Fernanda mora em Juazeiro na Bahia e Fernando em Petrolina em Pernambuco. Ambos utilizam do sistema *Windows* e celulares *Android*.

Após o agravamento pandêmico e a suspensão de todas as atividades presenciais, as demandas *online* aumentaram. Agora temos aulas e reuniões em tempo presente além das atividades no *Moodle*. Como eles estão em fase de estágio, o mesmo também tem sido feito de maneira remota devido a uma corrente forte entre todas as pessoas que compõem a Licenciatura em Dança EaD.

Com a vontade de escrever sobre modos de cocriação em dança nesse tempo presente, veio a ideia de fazer uma chamada de vídeo com eles (separadamente) e ir propondo danças sem necessariamente usar comandos de voz ou dar prévias do que iria acontecer. Fernando e eu, quando nos encontramos no *Google Meet*, conversamos um pouco... Vez ou outra

---

[171] O termo minimalismo é usado quando a produção musical reúne características tais como repetição de pequenos trechos com poucas variações chegando a ritmos que beiram a hipnose.

[172] Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CFFKIctlvnD/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em 28 set. 2020.

[173] A grande parte do curso é gerido de maneira *online*, no entanto, ao longo dos semestres aconteciam encontros presenciais entre os estudantes, os professores dos componentes e a tutoria presencial de cada polo.

[174] A plataforma *Moodle* é um ambiente virtual de ensino e aprendizagem.

enquanto ele falava eu ia reorganizando o espaço do quarto onde eu estava como se tivesse *legendando* as palavras dele com ações semelhantes ou correlatas. Ouvimos Beyoncé, dançamos nos nutrindo através dos sentidos, majoritariamente a audição e a visão. Ao final passamos muito tempo conversando sobre o estado atual (não necessariamente sobre a doença e as mortes) e sobre as demandas da graduação. O encontro *online* foi todo gravado assim como o de Fernanda.

Com Fernanda, procedemos de maneira diferente. Iniciamos o encontro mas escolhi manter a minha câmera desligada e apenas o áudio ligado. Coloquei algumas músicas enquanto dançava e observava Fernanda do outro lado da tela… Após um tempo liguei a câmera e deixei que ela visse o que estava fazendo. Estava mexendo em cartas de um tarot cigano. Ela, observando minha movimentação, começou a propor… Uma peculiaridade de Fernanda é que ela é sempre muito verborrágica, tanto na fala quanto na escrita, ela flui. No entanto, esse nosso encontro imperou o silêncio (exceto pela música) e uma aura de ancestralidade feminina que pairava no ar e em nossas movimentações sem palavra.

III | continua...

> [...] Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo, é justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. [...] O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Na era das desvontades, dos privilégios, do cansaço e dos podres poderes, desejo, enquanto vivente desta temporada que saibamos cada vez mais quanto tempo permanecer e o que filtrar desse novo jeito de viver. Nessa nossa sociedade altamente imediatista, o fazer Arte tornou-se quase um fardo, onde muitxs de nós estamos tendo que lidar de maneira ainda mais solitária, por diferentes ausências.

As três experiências demonstraram o poder que a tecnologia tem quando nos aproxima ao invés de afastar, nos presentifica ao invés de ausentar. Mesmo antes da pandemia não era raro ver pessoas reunidas em bares, praças, restaurantes, cada uma com seu dispositivo móvel aplicando a *solidão celular*[175]. Como reforça Helena Katz (2020), hoje estamos reclamando de saudade dos abraços de entes queridxs e amigxs mas antes não parecia que estávamos fazendo isso com o mesmo afinco que falamos de saudade. Esses três encontros, sendo dois em tempo presente saltaram questões que há muito vem nos provocando: nossa relação com a tecnologia. Como ela pode nos ajudar ao invés de adoecer?

Finalizo temporal e temporariamente discorrendo sobre o amor, o fio condutor de toda essa vontade que teima em permanecer. Existe um modo de agir imprescindível para desenvolvermos processos que constituam uma experiência de respeito entre as pessoas: agir em amor. O amor é a emoção nuclear na história evolutiva humana e se dá de uma maneira em que a permanência de um modo de vida no amor, é condição necessária para o desenvolvimento integral (físico, comportamental, psíquico, social, espiritual) da criança e conservação desse desenvolvimento. Precisamente, somos seres originados no amor e dependentes dele. O autor propõe que relações sociais dizem respeito a um modo de convivência sob o domínio de ação que o amor sugere: a aceitação do outro enquanto legítimo na convivência.

> A emoção fundamental que torna possível a história da hominização é o amor. Sei que o que digo pode chocar, mas insisto, é o amor. Não estou falando com base no cristianismo. Se vocês me perdoam direi que, infelizmente, a palavra amor foi desvirtuada, e que a emoção que ela conota perdeu sua vitalidade, de tanto se dizer que o amor é algo especial e difícil. O amor é constitutivo da vida humana, mas não é nada especial. (MATURANA, 1998, p. 23).

Sendo o amor a emoção capaz de nos fazer estar juntos, a Dança encontra potência para ser mais um espaço no qual esse tipo de experiência compartilhada pode acontecer. Estando sob as disposições corporais dinâmicas as quais o amor dispõe, como as noções de compartilhamento, de aceitação e de cooperação, é possível estar consciente não somente da sua

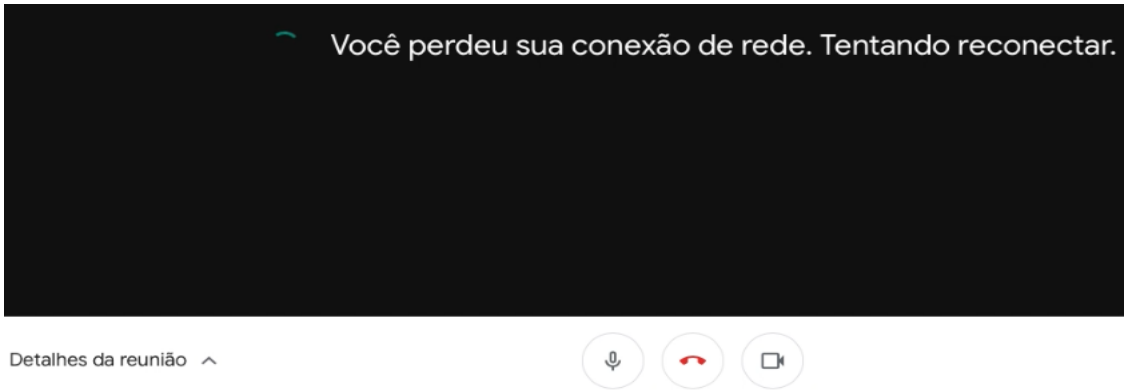
[175] Trocadilho com o sentido da palavra celular.

experiência, mas também da legítima existência do e com o outro (MATURANA, 1998), estar disponível ao outro. Olhando para o outro, vemos muito de nós mesmos, enquanto espécie, enquanto viventes de um mesmo espaço-tempo interpretado de diversas maneiras que coexistem.

Conquistar olhares, carinhos e vontades sem jogo, sem máscara, sem culpa nem perdão. Apenas amar e servir. Saber se resguardar, escutar, pausar e sentir. Contemplar o mundo, a vida e a morte em silêncio quando esse for possível.

> *Fale com o motorista apenas o indispensável*.
> Respeitar a criação e a destruição das coisas.
> Pegar na mão da ordem e do caos.
> Tocar.

Figura 4 - Captura de tela, setembro de 2020



Fonte: acervo pessoal.

Não se engane, a gente é sagaz. A gente sabe o que faz. A chave talvez seja parar de dar ouvidos a quem há muito perdeu a capacidade de ESCUTAR e se esconde atrás de uma **máscara** chamada CONTEMPORANEIDADE para disfarçar a ferrugem.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Os perigos de uma história única**. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZUtLR1ZWtEY&list=PLtVkDeipZwQmWpsXOHmfx3g2hWy-hBueC&index=2&t=0s>. Acesso em: 13 mar. 2020.

_____. **Sejamos todos feministas**. Livro em versão digital. Editora: Companhia das Letras, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARCTIC MONKEYS. **Tranquility Base Hotel & Casino**. Gravadora: Domino Records. Ano de lançamento: 2018.

BEN JOR, Jorge. **A tábua de Esmeralda**. Gravadora: Philips Records. Ano de lançamento: 1974.

BERTÉ, Odailso. Introduzindo as questões. *In*: _____. *Filosofazendo dança com Pina Bausch: bricolagem entre experiência, imagens e conceitos em processos criativos e pedagógicos*. Dissertação de Mestrado em Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, 2011.

BEYONCÉ. **Lemonade**. Gravadora: Parkwood. Ano de lançamento: 2016.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Tremores**: escritos sobre experiência. (Coleção Educação: Experiência e Sentido). Autêntica Editora, 2014.

BOWIE, D. **The rise and fall of Ziggy Stardust and Spiders from Mars**. Gravadora: RCA. Ano de lançamento: 1972.

CARMO, Carlos Eduardo Oliveira; CASTRO, Fátima Campos Daltro. (Orgs.). **Livro do x**. Salvador: Carlos Eduardo Oliveira do Carmo, 2019.

CROWLEY, Aleister. **O livro da lei**. São Paulo: Chave Editora, 2017.

D'AMBROSIO, Ubiratan. **Transdisciplinaridade**. São Paulo: Palas Athena, 1997.

DENZIN; Norman; LINCOLN, Yvonna. A disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. *In*: _____. **O planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. Tradução: Sandra Regina Netz. 2. ed. Porto Alegre: Artmed. 2006, p. 15-42.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. 34. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinares. .2 ed. São Paulo: Annablume, 2005.

_____.; KATZ, Helena. Por uma Teoria do Corpomídia. *In*: GREINER, C. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinares. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2005.

GRUPO REX. Regulamento Rex (1966). *In*: FERREIRA, Glória.; COTRIM, Cecília. (Orgs.). **Escritos de Artistas Anos 60/70**. Tradução: Pedro Süssekind… et al. 5. reimp. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

HUXLEY, Aldous. **A situação humana**. Editora Círculo do Livro, 1988.

KATZ, Helena. **1, 2, 3 A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

_____. **Que dança para que mundo?** Pensando a relação entre *lives* e mortes em tempos de pandemia. Palestra durante o Congresso UFBA 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=woaeZwBtFOU&list=PLtVkDeipZwQmWpsXOHmfx3g2hWy-hBueC&index=4&t=0s>. Acesso em: 2 jun. 2020.

KINCHELOE, Joe. Introdução. O poder da bricolagem: ampliando os métodos de pesquisa. *In*: KINCHELOE, Joe; BERRY, Kathleen. **Pesquisa em educação**: conceituando a bricolagem. Tradução: Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2007.

LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. EDUC. São Paulo: Mercado das Letras, 2002. p. 45-74.

LUCENA, Aline Soares de. *Processos cocriativos em Dança: ação corporal labaniana nas experiências do que nos é comum*. Dissertação de Mestrado em Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, 2017.

MATURANA, Humberto. Transdisciplinaridade e cognição. *In*: NICOLESCU, B. et. al. **Educação e transdisciplinaridade**. Brasília: UNESCO, 2000.

_____. **Emoções e Linguagem na Educação e na Política**. Tradução: José Fernando Campos Fortes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

OLDENBURG, Claes. Sou a favor de uma arte… (1961). *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas Anos 60/70**. Tradução: Pedro Süssekind… et al. 5 reimp. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

PASCAL, Gielen. **Criatividade & outros fundamentalismos**. São Paulo: Annablume, 2015.

PRECHT, Richard David. **Amor**: um sentimento desordenado. Tradução: Claudia Abeling. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

RAMACHANDRAN, Vilayanur Subramanian. **O que o cérebro tem para contar**: desvendando os mistérios da natureza humana. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RENGEL, Lenira. Corponectividade. *In*: _____. *Corponectividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação*. Tese

de Doutorado, Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

SENNETT, Richard. **Juntos**. Tradução: Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SIBA. **Coruja muda**. Gravadora: EAEO Records. Ano de lançamento: 2019.

SILVA, Hugo Leonardo. **Desabituação compartilhada**: Contato Improvisação, jogo de dança e vertigem. Valença: Selo A Editora, 2014.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **DESABA**. Palestra no Planetário de São Paulo no projeto DESABA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IBBRWRO71J4&list=PL7JxSQvE5LjvHTDwqqyUDKghMWyx6bkqE>. Acesso em: 29 abr. 2020.

LAB CORPO PALAVRA:
micropolítica ativa nas atividades remotas[176]

Aline de Oliveira Bernardi (PPGDan/UFRJ)
Ligia Losada Tourinho (PPGDan/UFRJ)

O projeto de pesquisa Lab Corpo Palavra integra o Programa de Pós Graduação em Dança - PPGDAN / UFRJ com orientação da Profa. Dra. Ligia Losada Tourinho, na Linha de Poéticas e Interfaces da Dança. A proposta artística pedagógica é uma investigação das relações entre o corpo e a palavra nos processos de criação na perspectiva arte-vida, oferecendo caminhos pedagógicos e artísticos que convidam à uma prática de modulação das conectividades entre presença corporal, qualidades de movimento e produção de conhecimento. O que se pensa enquanto se está em movimento? Por quê a predominância da produção de conhecimento da escrita se dá na relação de frontalidade com o espaço e na posição sentada com estabilidade nos ísquios? Quais são as convergências e as divergências entre razão e sensibilidade; movimento e pensamento? Qual a implicação do corpo durante o ato de escrever? O intuito é oferecer um ambiente de experimentação para desestabilizar os modos de escrita dos seus hábitos de pensamento já codificado e semiotizado, fazendo emergir outros campos de pensabilidade onde a gravidade possa incidir nas múltiplas motricidades do corpo, sacudindo-o de suas comodidades e adormecimentos na relação vida-arte-vida.

As dinâmicas laboratoriais articulam a capacidade dobrável do corpo, as camadas da pele num entrelaçamento das ações de ler-escrever-falar – “a pele é tomada aqui na sua dimensão coletiva: membrana que envolve espaço interno e se abre ao exterior” (TORRALBA, 2016, p.30). O corpo como uma passagem dos fluxos vitais em constantes trânsitos entre o pensar-mover-sentir. Corpo sendo criado através dos encontros que acontecem continuamente em composições com seres visíveis e invisíveis. O corpo em movimento é compreendido nessa pesquisa como campo de saber e não

[176] Vide vídeo apresentado como comunicação oral com demonstração artística no evento da ANDA 2020, nas plataformas digitais: <https://www.youtube.com/watch?v=bUUb6nphTfU>. Acesso 28 set. 2020.

saber, espaço para o conhecer através do pensamento, da expressão e das relações tecidas na experiência de se estar viva(e/o) com o mundo. A perspectiva de *Corpo Acontecimento* da pensadora e diretora artística do c.e.m.[177] Sofia Neuparth nos guia na ação corporal do Lab enquanto *corpo-dobra*, onde expandir-contrair ou falar-escrever-ler ou mover-pensar-sentir são forças rítmicas em atuação simultânea na construção do gesto.

> A criação contínua de corpo-acontecimento, a evidência de que o acontecimento acontece no entre, a consideração da deformação permanente que o encontro implica, a escuta afinada do movimento, do movimento que cria corpo em si, do movimento corpo na geração de mundo, do movimento da criação do mundo em si mesmo, do movimento-mundo que continuamente cria corpo. (NEUPARTH, 2014, p.06).

O Lab Corpo Palavra estimula a investigação das intensidades do afetar e ser afetada(e/o) enquanto o corpo move e escreve simultaneamente, enquanto dança e fala conjuntamente, enquanto mobiliza e lê concomitantemente. Ao sustentar o exercício do *entre* no ato de escrever-ler ou falar-mover ou escrever-falar, a escrita vai sendo corpo e o corpo se torna escrita num processo cartográfico. Assim, o corpo *acontece enquanto* escrita e a escrita *acontece enquanto* corpo, pois "o corpo-acontecimento é a experiência do enquanto. Enquantar é experimentar não ver uma coisa em vez de outra, é ver-sentir as coisas que vão sendo" (*Ibidem*, p. 24-25). O que surge quando praticamos a leitura enquanto escrevemos? Quais as sensações que vibram quando experimentamos escrever enquanto falamos e movemos pelo espaço? Enquantar é abrir espaço para mover o corpo integrando o campo das sensações e acompanhando o que vai sendo reconhecido como pensamento.

No Lab criamos um ambiente que possibilita o aparecimento de um campo de pensabilidade dentro de um vetor de forças moleculares, onde o que reconhecemos ser pensamento em nós não opera como representação

[177] c.e.m. – centro em movimento: organização em forma de sistema aberto, localizada na região central da cidade de Lisboa, que propõe uma estrutura alternativa de cruzamento de linguagens artísticas e cientificas dedicada à experimentação, à formação e à criação desde o final dos anos 80. Site: <https://c-e-m.org/o-c-e-m/historial/>. Aceso em 28 set. 2020.

das coisas, mas é desestabilizado de suas zonas pré estabelecidas como significáveis e atua como corpo rítmico “implicado num estado de ser-com-o-mundo, não simbiótico, mas extenso, num deslocamento constante entre o dentro e o fora” (BORGES, 2019, p.24). A fricção contínua com esse campo de forças moleculares é uma ativação de um corpo que se faz corpo continuamente, se percebendo vulnerável e assumindo os riscos aos quais estamos inseridas(es/os) nesses trânsitos infindáveis do fluxo vital, incluindo a presença inexorável das forças intensivas dos sistemas respiratório e circulatório que instauram a dança molecular dos gases e dos líquidos do corpo.

Ao longo da prática laboratorial vamos acionando a criação de *corpo-acontecimento* em diálogo com a superfície topológica que é a *Fita de Moebius*, uma banda que pode ser construída com uma longa tira de papel, onde se faz uma torção em uma das extremidades e depois cola a superfície dessa extremidade torcida no avesso da outra extremidade não-torcida. Esse objeto nos permite vivenciar a sensação tátil e visível do espaço interno-dentro se tornando e sendo indiscernível do espaço externo-fora. Lygia Clark[178] em sua obra *Caminhando*, de 1963, investiga sucessivos cortes longitudinais na superfície de uma *Fita de Moebius*; e na medida que se relaciona com esse ato de cortar percebe a obra propriamente dita sendo a experiência mesma de estar investigando esses cortes na banda, e não mais o objeto que resultaria. Esse experimento é um marco em sua trajetória artística revelando a potência micropolítica dos processos de criação artística entrelaçados com os processos de criação de si.

[178] Lygia Clark (1920-1988) foi uma pintora e escultora brasileira. Abdicou do rótulo de artista, exigindo ser chamada de “propositora”. Entre os anos de 1960 e 1964 criou a série “Bicho”: esculturas metálicas geométricas que se articulavam por meio de dobradiças, onde buscava a participação do público com seu trabalho e a “Obra Mole”, formada por pedaços de borrachas laminadas entrelaçadas. Fazia uso também de sacos plásticos, pedras, conchas. Entre 1970 e 1975 morou em Paris. Nessa época, lecionou no curso de Comunicação gestual na Faculdade de Artes Plásticas St. Charles, na Sorbonne, quando desenvolveu diversas experiências terapêuticas com seus alunos, fazendo uso de objetos sensoriais. De volta ao Rio de Janeiro, se dedicou ao estudo das possibilidades terapêuticas da arte sensorial e dos objetos relacionados. Passou a dar consultas terapêuticas particulares, entre 1978 e 1985, considerando seu trabalho definitivamente alheio à arte e próximo à psicanálise. Sua obra ganhou reconhecimento internacional com retrospectivas em diversas capitais internacionais.

> Tal experiência consiste na abertura de uma outra maneira de ver e de sentir o tempo e o espaço; segundo ela, um tempo sem antes nem depois; um espaço sem frente e verso, dentro e fora, em cima e embaixo, esquerda e direita. E mais, um devir da forma da tira de papel, que acontece a cada volta do recorte em sua superfície, traz a experiência de um tempo imanente ao ato de cortar. Essa outra maneira de ver e de sentir lhe dá, portanto, acesso à experiência de um espaço que não precede o ato, mas dele decorre e que, sendo assim, tampouco pode ser dissociado do tempo. Em síntese: vivido dessa perspectiva, o espaço surgiria dos devires das formas que vão sendo criadas na superfície topológica da tira, produto das ações de cortá-la" (ROLNIK, 2018, p. 42).

Através de dinâmicas somáticas e de consciência corporal para o reconhecimento da estrutura do corpo físico e seus aspectos sensoriais, juntamente à jogos criativos de escritas cartográficas buscamos convidar a racionalidade a se integrar enquanto aspecto sensível do corpo, exercitando estratégias lúdicas para a razão não ocupar o protagonismo de maneira preponderante nos discursos e narrativas. Paulo Freire nos convida a perceber que andarilhar na vida – e aqui enfatizamos a andarilhagem com a educação e com a arte - nos faz perceber que o mundo sempre pode ser de outra maneira, de que as coisas não estão postas *a priori* por nós ou para nós, mas é justamente com a nossa andarilhagem que vamos compondo e sendo inseridas(es/os) nos universos que são criados a cada passo que damos. E é sob essa ótica que buscamos exercitar a razão, aspecto em nós que tem a capacidade de organizar, estruturar, elaborar, podendo *acontecer* como andarilha percorrendo de mãos dadas com a sensibilidade, aspecto que nos convida a estar aberta(e/o) ao desconhecido e a ser afetada(e/o) com o que surge em nossa percepção nesse vasto ambiente que é nosso corpo.

> Paulo Freire viaja com seu corpo e dentro de seu corpo em busca de conexões e conjunções, e essas duas formas de viagens se alimentam e enriquecem mutuamente. Sem os deslocamentos do corpo, Freire não poderia escrever o que escreve, mas também não poderia viajar como viaja escrevendo sem viajar permanentemente nas leituras e nos pensamentos. (...) Nessas viagens de diversos tipos, o andarilho encontra conexões de distinto caráter e, a partir delas, inspiração para suas ideias e para uma vida educadora conectiva renovada. (KOHAN, 2019, p. 150-151).

Figura 1- Prática do Lab Corpo Palavra nas ruas do bairro Copacabana/RJ [2017]

Foto de Arquivo Pessoal – Fotógrafa Mariana Moraes

Ao longo dos últimos 5 anos venho criando e nutrindo esse procedimento artístico pedagógico e atuando com o Lab Corpo Palavra em diferentes formatos nos espaços públicos e privados. Desde oficinas pontuais ou imersivas (como programas de residências artísticas) até percursos mais extensivos, ao longo de meses com encontros semanais. Em 2017 integramos o Espaço Corpo do Sesc Copacabana/RJ durante 2 meses e meio, com aulas 2x por semana, onde no final desse período realizamos uma performance itinerante[179] realizando escritas cartográficas e coletivas no espaço público e urbano, num percurso que teve início no bairro de Copacabana, nos arredores do Sesc, e seguiu caminhando pelas ruas até o metrô da Estação Siqueira Campos. Após atravessar quase a extensão completa da Linha 01 do metrô, adentramos os trilhos da Linha 02 até a Estação Maracanã desembocando em direção à Aldeia Maracanã[180].

[179] Vide videodança realizado a partir da performance itinerante relatada no texto: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=psnE8bHpeeA&t=34s>. Acesso em 28 set. 2020.

[180] Aldeia Maracanã: aldeia indígena urbana localizada no prédio antigo do Museu do Índio no bairro Maracanã – Rio de Janeiro – Brasil. O prédio antigo do Museu do Índio foi doado em 1910 ao Serviço de Proteção do Índio, órgão estatal comandado pelo Marechal Rondon. O objetivo é que o espaço fosse uma área de preservação da cultura indígena brasileira. O funcionamento do Museu do Índio se deu entre 1853 e 1977, criado por Darcy Ribeiro. Durante um longo período, após 1977, o prédio ficou abandonado e em 2006 o local foi ocupado por um grupo de povos originários de diversas etnias, que passaram a nomear o assentamento de Aldeia Maracanã. Devido à localização próxima ao Estádio Mário Filho. A aldeia corre risco de demolição por parte do Governo do Estado do Rio de Janeiro. As

Em 2019, participamos do Programa de Capacitação Técnica e Artística da FUNARTE com um percurso institucional na cidade do Rio de Janeiro: Escola Nacional de Saúde Pública / ENSP Fiocruz, Faculdade de Dança Angel Vianna/FAV, Teatro Cacilda Becker, Graduação em Antropologia / UFF, Graduação de Direção Teatral e Graduações de Dança / UFRJ; oferecendo um aprimoramento técnico através de ferramentas que permitem o desenvolvimento das relações entre o corpo e a palavra para as tessituras cênicas e para aberturas poéticas nas escritas artísticas e/ou dramatúrgicas e/ou acadêmicas. A interação do corpo e da escrita com o chão nessa jornada foi um ponto vivenciado com bastante ênfase, estabelecendo uma descoberta íntima corporal com o mundo e incentivando experiências lúdicas. Esses aspectos do lúdico aconteceram com exercícios de giros corporais com os olhos fechados, pequenas quedas e pequenos choques, a abertura à sensação do que em nós é desconhecido, à descoberta da qualidade de entrega ao livre fazer em prol de um despertar dos aspectos sensíveis do corpo. Esse livre fazer como um convite ao rigor com a espontaneidade, pois ao longo dos anos o corpo pode se habituar a mover com um sentido prático já estabelecido na cotidianidade, disciplinados e amortecidos pela atividade do dia a dia, movendo-se mecânica e repetitivamente no âmbito de modos de ser impessoais, consolidados e enrijecidos. O Lab Corpo Palavra proporciona o convívío com questões que cedem ao livre e lúdico experimentar, permitindo ampliar os horizontes do contato com o próprio corpo, com o pensamento e com a palavra a partir de uma construção de alteridade.

questões em torno da manutenção da aldeia, considerada uma referência para o movimento político, mobilizou diversos movimentos populares.

Figura 2 - Trecho da performance Itinerante Copacabana – Aldeia Maracanã [2017]

Foto de Arquivo Pessoal – Fotógrafa Mariana Moraes

Diante da conjuntura mundial de pandemia do COVID-19 fomos redirecionadas(es/os) em nosso fazer: muitos hábitos e adaptações em nossas rotinas e relações interpessoais estão sendo reconfiguradas. Como ajustar as necessidades dos cuidados com a saúde pública e os desafios de manter um corpo ativo no seu fazer-e-ser-com-o-mundo? Temos muitas perguntas a formular e acredito ser necessário um exercício de contínuo redirecionamento da nossa atenção para co-criarmos as motivações, para (re)organizar o modo de ser e estar em nossas relações pessoais e profissionais, perante os desafios que se apresentam e se apresentarão. Cada dia vamos percebendo as novas necessidades e buscando ancorar as transformações; e a partir de uma situação-limite de sobrevivência estamos sendo convocadas(es/os) a oferecer nossas propostas artísticas e pedagógicas nas plataformas digitais. Como atuar nas atividades remotas oferecendo caminhos propositivos para a prática do autocuidado e do fortalecimento da rede de artistas e educadores durante esse período pandêmico? Desde março desse ano, início oficial da quarentena no Brasil, estamos realizando encontros individuais, de duos e trios na versão remota - on line. Nesses encontros fazemos acompanhamento estudos/escritas/leituras de teses, monografias, artigos e ensaios nas produções acadêmicas; escritas de processos de criação artística (dramaturgias, livros, escrita assêmica,

roteiro, contação de estórias, escritas poéticas) e escritas de diários como um processo de autoconhecimento.[181]

Figura 3 - Prática do Lab Corpo Palavra em atividade remota [2020]

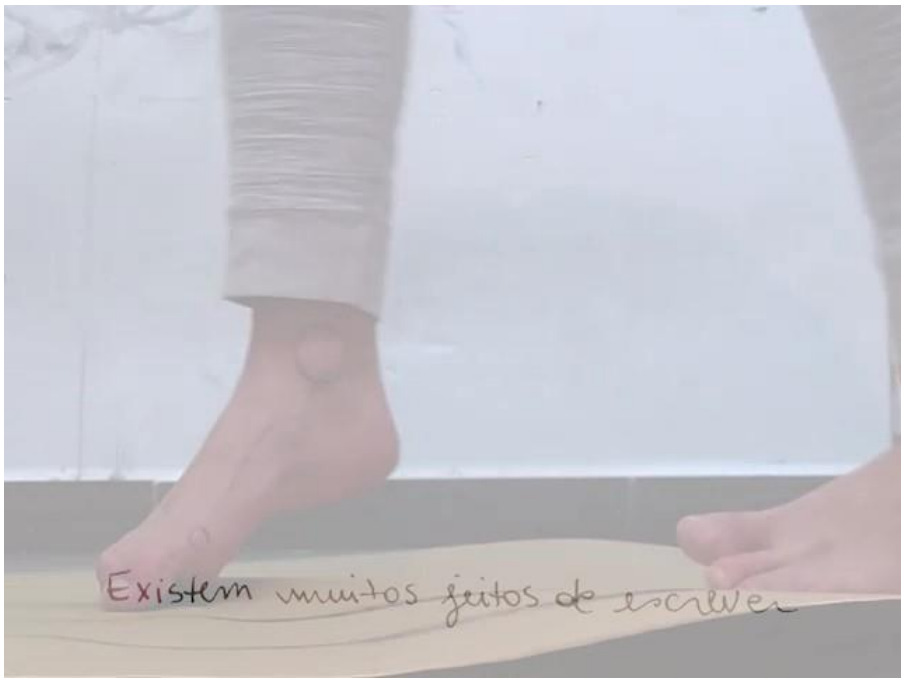


Foto de Arquivo Pessoal – Fotógrafa Lia Petrelli

No mês de maio formamos a primeira turma online do *Processo de Aprendizagem*, e até final de agosto tivemos 3 turmas concluídas do Módulo I intitulado *Lab Corpo Palavra: eixos éticos, estéticos e políticos*. Ao todo foram 40 pessoas certificadas nesse módulo, em idades intergeracional (17 a 75

[181] Aqui vou deixar disponíveis links com alguns depoimentos de pessoas que estão participando das atividades remotas do Lab Corpo Palavra: Flávia Dalla, bailarina e pesquisadora da dança <https://www.youtube.com/watch?v=91zCMoLBdxY&t=4s> ; Gabriela Camargo, bailarina e artista da dança <https://www.youtube.com/watch?v=ONZ7XKpIv1k&t=6s> ; Livia Renó, produtora <https://www.youtube.com/watch?v=D6q_-B3IVb8> ; Iva França, escritora <https://www.youtube.com/watch?v=vkmdQNBy0wE&t=1s> ; Luza Basso, arquiteta urbanista <https://www.youtube.com/watch?v=0wn7RXY-Uv0> ; Lia Petrelli, artista visual <https://www.youtube.com/watch?v=WK75pBIFkX4> ; Manuela Kemper, terapeuta corporal <https://www.youtube.com/watch?v=NmD2odro5hg> ; Marcelo Palma Lavin, comunicador social e artista cênico <https://www.youtube.com/watch?v=mOT_s5Kbblg&t=1s> ; Gisele Dias, administradora <https://www.youtube.com/watch?v=Hp87rAiAd_0> ; Marcelo Araya, músico, professor e artista cênico <https://www.youtube.com/watch?v=YaDBm6S3HJw&t=1s> ; Irene Milhomens, artista <https://www.youtube.com/watch?v=zp2s3o7qNGs&t=10s> ; Maitê Bumachar, bailarina e artista da dança <https://www.youtube.com/watch?v=RdaRoouW_UA> ; Ailime Huckembeck, artista <https://www.youtube.com/watch?v=vHBsl9aBXWY&t=5s>. Acesso em 28 set. 2020.

anos), com pluralidade de profissões (artistas visuais, músicos e musicistas, antropólogas (es/os), bailarinas (es/os), atores, terapeutas corporais, cantores e compositores, administradores, psicanalistas, comunicadores sociais, fotógrafas (es/os), cinegrafistas, professores, estudantes do ensino técnico de instituições públicas e estudantes de graduações das universidades públicas), e habitantes das mais diferentes regiões do Brasil – Rio de Janeiro, Espírito Santo, Piauí, Maranhão, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Norte, Paraná) – em cidades capitais e do interior; também recebemos participantes chilenos, já tornando essa iniciativa um diálogo com a América Latina. Aqui vamos expor um depoimento de uma aluna de 17 anos, estudante do ensino técnico da rede pública, que participou da terceira turma do módulo I do *Processo de Aprendizagem*, como modo de percebermos que o conhecimento é uma teia construída continuamente e dialogicamente entre educadora(e/o)-educanda(e/o) e educanda(e/o)-educadora(e/o):

> o Lab Corpo Palavra ressoa na minha vida cotidiana em diversas instâncias: quando percebo a minha escuta mais aberta para com o corpo, quando não negligencio sentimentos e entendimentos mais subjetivos, quando reivindico a não-dicotomia entre corpo e mente para me expressar e observar o mundo. É como ter ganhado de presente novas perspectivas intuitivas que colaboram para o meu existir e coexistir como ser humano e natureza. Além disso, o meu processo criativo com a escrita encontrou uma nova fluidez através dos métodos propostos pela professora Aline Bernardi. As múltiplas experiências a partir da tessitura de fragmentos, pluralidade sensorial, escuta de si e do inconsciente fizeram com que a minha escrita não fosse pensada apenas para o resultado. Hoje, o processo de criação se torna tão importante quanto o final da obra. Pensar novos meios, novas formas de escrever faz com que o texto não se restrinja a um caráter de interrupções ou bloqueios, mas sim que ele se reinvente a cada novo olhar: este estado inédito de conexão inteira com cada parte do corpo.

A cada experiência vivenciada com os encontros do laboratório constatamos a sensação do pensamento de Paulo Freire (2011) nos afirmando que ninguém educa ninguém e que ninguém educa a si mesmo, o que acontece na experiência do ensino-aprendizagem é uma prática de educação entre educadora(e/o)-educanda(e/o) e educanda(e/o)-educadora(e/o) mediadas(es/os) por sua construção de convivência com o mundo. Nesse sentido, pensar não é estático muito menos realizado de modo

hierárquico no processo de ensino-aprendizagem; pensar é um processo em permanente movimento de construção-desconstrução. Com esse vetor redimensionamos o processo de criação artística atuando como uma proposição de costura contínua com o processo de criação de si no e com o mundo em uma itineração entre pensar e agir: o pensamento é enfim reconectado e integrado ao corpo.

Nesse módulo I do *Processo de Aprendizagem*[182] do Lab na versão remota realizamos os encontros através da plataforma digital zoom, com período de 2x por semana, carga horária total de 16h. As propostas são vivenciadas coletivamente apresentando os 4 princípios que são eixos para a construção das dinâmicas de corpo-fala e corpo-escrita, são eles: Integração da mente como sentido através dos jogos com os graus de atenção; Fluxo contínuo da motricidade da escrita em concomitância com todo o corpo em movimento; Transitoriedades das estabilidades e instabilidades através dos sentares, dos levantares e dos deitares; e Cabeça como centro de (des) orientação. Junto à esses princípios, que atuam de forma complementar nos exercícios propostos, integramos a perspectiva de *marcas* segundo Suely Rolnik (1993) onde há uma composição dos fluxos dos corpos no plano visível com a textura ontológica do plano invisível que propõe as *marcas* atuando feito *estados inéditos,* produzindo desassossegos em nossa consistência subjetiva, instaurando uma abertura para processos de diferenciação nas tramas do corpo. Nos interessa também associar essa noção de *marcas rolnikiana* com a perspectiva da *instituição do sonhar* de Ailton Krenak (2019), que aponta o sonho sendo uma prática que não se configura como uma experiência cotidiana de dormir para sonhar, mas de ter no sonho um exercício de ampliar a escuta das vozes que nos habitam e que possam nos orientar para as nossas escolhas do dia-a-dia. Ou seja, sonhar não é abdicar do sentido prático de uma realidade, sonhar é um estado de conectividade

[182] Videoaula introdutória do Lab Corpo Palavra, falando dos 4 princípios e das perspectivas de marcas segundo Suely Rolnik e do corpo acontecimento de Sofia Neuparth, realizado através da premiação do Governo do Estado do Rio de Janeiro, com o Edital Cultura Presente nas Redes, da Secretaria Estadual de Cultura e Economia Criativa e do Fundo Estadual de Cultura: <https://www.youtube.com/watch?v=9G89pDxvwqw&t=1008s>. Acesso em 28 set. 2020.

com cantos de cura, com presenças ancestrais que vão nos informar, através dos sonhos, possíveis caminhos de resoluções para questões práticas.

Além do *Processo de Aprendizagem*, o Lab Corpo Palavra está atuando em duas disciplinas universitárias com o calendário remoto: como Estágio Docente do Mestrado em Dança, atuando nas Graduações em Dança/UFRJ, na disciplina *Práticas de Montagem e Roteirização Coreográfica* ministrada pela Profa Dra Maria Alice Poppe; e como metodologia convidada pela Prof Dra Olivia Von der Weid para ser um dos pilares práticos da disciplina *Antropologia e Texto Etnográfico* na Graduação de Antropologia/UFF. Também esteve presente no formato de aula introdutória na terceira Semana Acadêmica da Universidade Federal de Pelotas-UFPEL, realizada em setembro de 2020. Ainda em setembro demos início à primeira turma do Módulo II do *Processo de Aprendizagem*, onde estamos adentrando os estudos das Poéticas das Quedas, trazendo a investigação das quedas a partir da prática do Contato Improvisação[183] e também sob a lupa da proposição feita por Ailton Krenak sobre nos questionarmos que humanidade nos pensamos ser: “se acreditamos que quem apita nesse organismo maravilhoso que é a Terra são os tais humanos, acabamos incorrendo no grave erro de achar que existe uma qualidade humana especial” (KRENAK, 2020, p.42). Não estaríamos num momento oportuno de deixar cair a tão edificada consciência mais evoluída e mais inteligente dessa humanidade que nos proclamamos ser? Será esta pandemia uma chance de revermos como

[183] Contato Improvisação é um sistema de movimento que tem como precursor o bailarino e professor Steve Paxton. Uma possível definição dada por Andrew Harwood “Contato Improvisação é um sistema de movimento baseado na comunicação entre dois ou mais corpos em movimento e seu relacionamento combinado com as leis físicas que governam sua moção. É também um lugar de encontro sagrado e de inspiração que traz à tona uma verdade física/emocional com respeito a um momento partilhado de movimento que deixa os participantes informados, centrados e avivados. Fazer Contato com outro ser implica forjar um universo onde nós podemos empreender riscos, intercâmbio, comunicação e testemunho. É um cruzamento fértil onde habilidade, instinto e imaginação poética convergem. Neste trabalho, o corpo deve aprender a abandonar uma certa qualidade de voluntariedade a fim de estar aberto para novas sensações e experimentar o fluxo natural de movimento”. Outra possível definição dada por Ana Alonsa: “Contato Improvisação é uma prática corporal de improvisação com foco na relação. Inspira-se no encontro entre as pessoas para além das palavras, em que a lógica e o significado não estão predefinidos em termos de movimentos. O que vai definí-los são os corpos e o meio que compartilham. Jogos de equilíbrio, apoio, fluxo de movimento e colaboração para que o movimento entre os corpos aconteça são comuns. (...)A prática do Contato Improvisação promove, em geral, transformação do uso do corpo e do fluxo do movimento, e se dá em íntima interdependência dos corpos no diálogo. Com isso, cria comunicação com a oportunidade de, ao mesmo tempo, jogar com paradigmas socioculturais e também recriar o mundo, por meio do diálogo de interações a cada encontro.

humanidade esse posicionamento comparativo e hierárquico de nossa relação com a Natureza?

> Quando pensamos na possibilidade de um tempo além deste, estamos sonhando com um mundo onde nós, humanos, teremos que estar reconfigurados para podermos circular. Vamos ter que produzir outros corpos, outros afetos, sonhar outros sonhos para sermos acolhidos por esse mundo e nele podermos habitar. Se encararmos as coisas dessa forma, isso que estamos vivendo hoje não será apenas uma crise, mas uma esperança fantástica, promissora. (Ibidem, p. 47).

A partir do material produzido nos módulos do *Processo de Aprendizagem* estamos realizando uma linha editorial quadrienal de poesia visual chamada *Cadernos Sensórios Corpo Palavra*[184] com textos, desenhos, imagens, fotografias, colagens ecoando cartografias do sensível. A edição 01 reúne as escritas cartográficas da primeira turma do módulo I on line com lançamento na primavera 2020. Intensidades do ler-escrever-falar enquanto dobras do pensar-mover-sentir resultam em escritas integradas ao fluxo vital do corpo em movimento, abertos à criação de outras modulações do pensamento. Neste número já finalizado oferecemos espaço de visibilidade aos artistas e educadores negras(es/os), contribuindo com as políticas antirracistas. A publicação se propõe a decifrar sensações, produzir e deslocar sentidos enquanto pratica corpo-escrita e corpo-fala nas transitoriedades da atenção. O que reconheço como movimento? E como pensamento? O convite é para ampliar a capacidade de dobrar-se na relação com o corpo e sua infinitude motriz.

[184] Os Cadernos Sensórios Corpo Palavra podem ser acessados gratuitamente através do site www.alinebernardi.com , a partir do mês de novembro de 2020, quando estará disponível.

Figura 4 - Capa e Contracapa dos Cadernos Sensórios Corpo Palavra – edição 01 / primavera 2020

Capa feita por Lia Petrelli

Outro ponto relevante da atuação do Lab Corpo Palavra nas atividades remotas é o fato dos módulos do processo de aprendizagem estarem sendo ofertados com o sistema de contribuição consciente, onde não se estabelece um valor monetário único a ser pago pelo serviço. A contribuição consciente propõe um exercício de diálogo para uma reflexão sobre a acessibilidade e a valorização do trabalho oferecido; exercício esse feito dialogicamente entre a(o) proponente e as pessoas que sentem ressonância com a proposta ofertada. Para este momento de atividades profissionais remotas percebemos ser ainda mais vital utilizarmos esse sistema de contribuição consciente, e estamos oferecendo todas as atividades através desse exercício; o que permite que as pessoas não fiquem de fora da proposta devido ao fator financeiro, promovendo assim um maior acolhimento e partilha sobre as questões econômicas, que por vezes pode ser um tabu social dentro das relações pessoais e profissionais. O sistema de contribuição consciente também atua na criação de uma expansão da rede de trocas de serviços, à qual já podemos exemplificar com a realização independente dos *Cadernos Sensórios Corpo Palavra*, onde não tivemos circulação de papel-moeda

nomeado “dinheiro”; a materialização dessa linha editorial se deu integralmente com troca de serviços. Ressaltamos também a abertura para oferta de bolsas em situações específicas para os cursos do *Processo de Aprendizagem* do Lab Corpo Palavra e a atuação gratuita nas universidades públicas conforme atividades descritas acima.

A partir desses dados expostos sobre a organização das atividades do Lab nas plataformas digitais desde março de 2020, queremos trazer uma perspectiva de *micropolítica ativa* (ROLNIK) e defender as atividades remotas como um campo de germinação e promoção de encontros que permitem uma ativação das práticas de autocuidado, a criação de apoio afetivo e o fortalecimento da rede de artistas e educadores através da manutenção e geração de diálogos durante esse período pandêmico que atravessamos. Reconhecemos aqui a limitação deste recurso devido ao fato de muitas pessoas não terem acesso mínimo à computadores e celulares com internet estável que permita o acesso às propostas pedagógicas nas plataformas digitais. A partir da problematização deste quesito básico ressaltamos a importância de não compreendermos as atividades remotas como propostas de Educação à Distância (EaD) e da necessidade de elaborarmos coletivamente os problemas políticos, sociais e econômicos que estamos enfrentando a partir desse marco histórico da pandemia Covid-19. A problemática da acessibilidade se torna muito mais visível e nos oferece uma grande oportunidade de redirecionarmos as ações e debates acerca dos direitos à todes em ter acesso à educação pública, evocando assim a importância da permanência, da existência e da manutenção das aulas presenciais em nossas Universidades e Escolas Públicas, nas zonas urbanas e rurais, assim que o quadro pandêmico ou endêmico do Covid-19 for estabelecido com segurança na saúde coletiva. Portanto fica nítido que a proposta de atividades remotas é uma ação emergencial e temporária enquanto estamos atravessando esse momento crítico de saúde pública e coletiva.

No entanto, a partir das vivências com as atividades remotas, percebemos um ponto relevante que pode ser refletido por todas(es/os) nós: uma possível oportunidade de estarmos tendo a chance de ressignificar a

nossa relação com o uso das tecnologias e com o espaço de virtualidade, pois nesse momento estar na presença virtual têm sido uma necessidade vital, por não podermos estar na presença física. Talvez possamos experimentar o ambiente virtual não sendo um espaço de fuga ou vazio da construção de si em nossas dinâmicas com as tecnologias no cotidiano. Nesta experiência de aulas remotas estamos percebendo a possibilidade de ativar o campo afetivo e sensível através das plataformas digitais. Assim o ambiente virtual pode ser agregado ao nosso cotidiano de uma maneira a potencializar o nosso desejo de criar encontros presenciais; de maneira que a sustentação dos encontros virtuais em estado emergencial se torna um espaço de suporte pedagógico.

> Como em *Caminhando* [obra da artista Lygia Clark], imagine que nesse tipo de cortes a forma inicial da superfície topológico-relacional do mundo vai se multiplicando e se diferenciando, num processo contínuo de composição e recomposição. Nessa micropolítica [ativa] as ações do desejo consistem portanto em atos de criação que se inscrevem em territórios existenciais estabelecidos e suas respectivas cartografias, rompendo a cena pacata do instituído. (...) o motor do desejo em suas ações pensantes é a vontade de conservação da própria vida em sua essência – vontade radicalmente distinta daquela que quer conservar a cartografia em curso. Lograr conservar a vida depende de negociar com as formas vigentes na superfície do mundo, de modo a encontrar os pontos onde o desejo poderá perfurá-la para neles inscrever os cortes da força instituinte. Uma bússola ética o guia: sua agulha aponta para as demandas da vida em sua insistência em persistir, mantendo-se fecunda, a cada vez que se vê impedida de fluir na cartografia do presente. Tal bússola orienta as ações do desejo no sentido da criação de uma diferença: uma resposta que seja capaz de produzir efetivamente um novo equilíbrio para a pulsão vital, o que depende de seu poder de atualizá-la em novas formas. Esta é a natureza do que se pode chamar de um "acontecimento", o qual é produzido por este tipo de política do desejo: um devir da subjetividade e, indissociavelmente, do tecido relacional no qual gerou-se sua turbulência e seu ímpeto de agir. (ROLNIK, 2018, pgs. 61-64).

Esse ambiente de experimentação de escritas cartográficas e sensórias é um espaço que compreendemos contribuir com esse vetor de micropolítica ativa rolnikiana, permitindo a liberação dos fluxos das motricidades do corpo e a abertura de um campo sensível das escritas, investigando o corpo e suas múltiplas potencialidades de criar poéticas. As subjetividades passam a atuar através de suas forças pulsionais, expandindo e fomentando as trocas entre a pluralidade do conjunto de singularidades presentes em um coletivo, como é o espaço de uma sala de aula. O ambiente virtual passa a ser um meio para a

produção de encontros que possuem essa bússola ética de insistência na força de germinação de vida entre nós que nos assumimos seres em constante processo de se fazer com o mundo, seres inacabados atuando em prol da liberação do que em nós pulsa como desejo de viver. Assim, mesmo diante de uma situação de impedimento do encontro presencial e de recolhimento/isolamento social, podemos direcionar nossas ações no intuito de co-criar incessantemente ambientes de micropolítica ativa, seja em nossas casas ou nos espaços públicos, assumindo um posicionamento político de cuidado coletivo em prol de uma saúde pública e efetiva[185].

Nesses tempos de desestruturação de nossa capacidade respiratória, política, social, cultural e econômica percebemos a importância de impulsionar e aprofundar os estudos, encontrando as brechas para organizar nossas ações no presente em busca de ampliar a Imaginação de futuros possíveis. Uma escrita ancorada na experiência, que performatiza um corpo-acontecimento, pode contribuir para uma remodulação das nossas presenças no mundo dentro do quadro de quarentena extendida. Nesse sentido, nos afinamos com a proposição de micropolítica ativa de Suely Rolnik como um caminho para desarmar as reatividades impostas pelas marcas do *inconsciente colonial-capitalístico*, que é regido pelo vetores antropo-cis-falo-ego-logo-cêntrico, e tendem a produzir subjetividades que possam apontar ações genéricas e colonizadoras, pois possivelmente se encontram cindidas e atadas em sua construção de acesso ao desejo, ou seja, possivelmente estão com acesso bloqueado ao campo das sensações. A micropolítica reativa se aproxima de uma relação com o mundo nos parâmetros pré estabelecidos e codificados de como as coisas funcionam ou devem funcionar, um mundo determinado previamente por uma ideia de humanidade que já conhece ou já sabe sobre o funcionamento das coisas, pautados pelos vetores que estruturam o capitalismo.

No entanto, agir dentro de uma perspectiva de micropolítica ativa se aproxima aqui da *Pedagogia da Errância*, em um vínculo com a *Pedagogia da*

[185] Consideramos importante estarmos atentas(es/os) às comunicações de procedimentos e as notícias sobre a necessidade de manutenção do isolamento social oferecida pela FIOCRUZ através de seu portal: <https://portal.fiocruz.br/>. Acesso em 28 set. 2020.

Esperança (FREIRE) que assume o erro como parte do processo de conhecer o mundo, pois “só há erro quando o sujeito que erra pode saber que errou porque sabe que sabe e que não sabe (...) o erro é uma forma provisória de saber” (FREIRE, 2013 [1995], p. 123 apud KOHAN, 2019, p. 152). Por isso, esperançar para ele não se conecta com o ato de esperar, mas é sim um verbo, uma ação propositiva de provar o mundo, deslocar-se do que consideramos conhecido, andarilhar nas errâncias do educar-ser educada(e/o) enquanto nos compreendemos seres inacabados com capacidade de se rever e se aperfeiçoar continuamente. Assim, talvez seja possível, vivenciarmos a pandemia Covid-19 como uma oportunidade de revermos a humanidade que achamos ser e redirecionar o nosso fazer, reaprendendo o modo de habitar esse planeta e de criar convivência com todos os seres vivos, sejam eles visíveis ou invisíveis.

O Lab Corpo Palavra pretende ser defendido aqui como uma ação de germinação de vida, na perspectiva da micropolítica ativa rolkiniana, para a experimentação de um corpo que sustenta com vigor os processos de criação (em costura errante com os processos de criação de si), propondo possíveis caminhos para a desestruturação das imposições institucionais; promovendo assim uma abertura das articulações com a percepção, e revelando um estado de falta de reconhecimento dos códigos, um momento de estranheza, para conectar com sentidos não capturáveis, convocando a potência das infinitudes dos modos de mover e pensar.

Referências Bibliográficas

AGOSTINHO, Margarida; NEUPARTH, Sofia; ESTEVENS, Ana. **Pedras 12**: pessoas e lugares. Lisboa: Edições cem, 2013.

ALDEIA MARACANÃ. Wikipedia. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Aldeia_Maracan%C3%A3> Acesso em 23 de set. 2020.

BERNARDI, Aline de Oliveira. *Lab Corpo Palavra: Corpo que Escreve Corpo e o Artista Cartógrafo*. Monografia (Especialização em Preparação Corporal das Artes Cênicas) – Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro, 2019.

BORGES, Hélia. **Sopros da pele, murmúrio do mundo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

CONTATO IMPROVISAÇÃO. Site Oficial. Disponível em <https://contatoimprovisacao.wixsite.com/cibr> Acesso em 23 de set. 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

KOHAN, Walter. **Paulo Freire, mais do que nunca**: uma biografia filosófica. Belo Horizonte: Vestígio, 2019.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LYGIA CLARK. Informações Biográficas. Disponível em <https://www.ebiografia.com/lygia_clark/> Acesso em 23 de set. 2020.

NEUPARTH, Sofia. **Movimento**: escrito em estado de dança. Lisboa: Ed. c.e.m. - centro em movimento, 2014.

RIBEIRO, Ruth Silva Torralba. **Sensorial do corpo**: via régia do inconsciente. Niterói: EDUFF, 2016.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

_____. Palestra proferida no concurso para o cargo de Professor Titular da PUC/SP, realizado em 23/06/93. In: Cadernos de subjetividade, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

TRANSFIGURAÇÕES:
UMA PERFORMANCE DO CORPO-AMBIENTE

Gisela Reis Biancalana (UFSM)

Introdução

O foco de estudo da presente reflexão escrita refere-se ao processo de criação da performance intitulada Transfigurações, concebida a convite para um evento na área de artes. Este processo criador voltou-se para a articulação entre arte e política com olhar voltado para o meio ambiente, especialmente, para as queimadas que acontecem recorrentemente todos os anos no Brasil. Atualmente, na segunda metade de 2020, estas queimadas têm acontecido novamente e com força avassaladora. O debate sobre a metáfora da transfiguração do meio foi revolvido e materializado, posteriormente, pela performance que buscou trazer à tona a articulação entre arte e política. A natureza vem colapsando lentamente e deixando rastros de desigualdades e preconceitos que se embaralham no mundo contemporâneo. A hipótese central do trabalho reside em demonstrar, na prática performativa, a compreensão de um dos lugares de fala da arte, especialmente as artes do-no-pelo corpo, como espaço possível do debate sobre questões políticas do-no-pelo mundo, nesse caso, representado pelas violações acometidas ao meio ambiente. Portanto, o percurso poético entende o protagonismo da performance como potente ativadora da crítica e da autocrítica.

Arte contemporânea e política

O debate sobre as relações entre arte e política tem sido recorrentemente acionado na contemporaneidade. O texto trata das relações supracitadas ao abordar o processo de criação da performance Transfigurações. Portanto, o texto acolhe as questões latentes sobre o ambiente e seus desafios contemporâneos como detonares da arte engajada. Os argumentos ecológicos foram, então, substrato para o processo criador da

performance. Para tal, a arte do-no-pelo corpo foi ativada como potente protagonista da crítica social. Os pressupostos teóricos para concepção do trabalho foram baseados na discussão sobre as relações entre Performance e ecologia tendo a ação política como sua interface cadente.

A escrita reflexiva tem como objetivo engendrar um pensamento sobre a arte inclinada à mobilização social vibrando com as ações ativistas insurgentes sem apagar seu estado primeiro de ação artística, especialmente com foco na Performance Arte. Na esteira desse pensamento, o viés político da ação performática foi conclamado no sentido de reforçar essa tendência transgressora e de denuncia social da Performance Arte. O discurso implementado remete, em primeira instância, ao lugar de fala amparado pela arte contemporânea e sustentado pela criação da performance Transfigurações. Vale atentar, ainda, para o modo como a ação performativa se dispersou e continua se projetando ao disparar para outros caminhos que acabam por se expandir em uma ramificação revisada de si mesma. Assim, houve uma segunda versão da Performance.

Interessa aqui, sobretudo, ressaltar que a arte contemporânea tem sido, entre outras coisas, um lugar privilegiado para semear a luta social em situações sintomáticas de contextos políticos dominantes. O privilégio consiste da peculiaridade da arte quando se dedica à tarefa de promover fissuras nos sistemas que buscam manter seus interesses imperiosos intocados. Segundo Rancière (2014, p.52), “a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou por que sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social”. Portanto, a arte se mostra como um dos promotores de caminhos nos movimentos constantes que surgem para alavancar a denúncia.

Para Medeiros (2014, p. 54) o conceito de performance deve permear o movimento político no campo das artes mobilizando a imersão dos corpos em um confronto hábil em fitar com o sensível. Suas ações pensam no corpo político como um instrumento de indagações e estéticas políticas sobre o que se vê ou não se quer ver. Segundo a autora, a dimensão política da arte incide sobre o espaço, modifica-o, redimensiona-o fazendo desses lugares o

outro daquilo que os poderes definiram como positividade. No sentido de compreender o cenário que relaciona a arte com dimensões políticas, sociais e culturais, Medeiros afirma que “ação-composição-performance se organizam, podendo ser a ação a unidade mínima da performance – mesmo ausente – e a composição das ações a sua estrutura”. Ainda para a autora, a “arte em geral, busca retirar o véu (desvelar) do cotidiano prenhe de linguagem, código, informação, realidade construída, real obscuro, corpo metamorfoseado em busca de ideais inatingíveis” (MEDEIROS, 2013, p.51).

Arte e ecologia

No que tange aos estudos sobre ecologia, vale pontuar que a complexidade de incontáveis acontecimentos dinâmicos no mundo contemporâneo esbarra na violência das violações acometidas pelo ser humano ao meio ambiente. Encontram-se registros sobre esse tipo de reflexão sobre as relações entre seres vivos e o meio já nas sociedades gregas em escritos de um dos discípulos de Aristóteles. Em todo mundo, a preocupação de cientistas com questões de cunho ecológico tem seus antecedentes mais recentes a partir do século XIX quando o termo foi cunhado. Nesse momento histórico, preocupava-se com o intenso crescimento demográfico do planeta e seus efeitos no mundo causados pela desenfreada exploração de recursos naturais que atendessem as necessidades de conforto do ser humano moderno. No Brasil, também são encontradas discussões que se direcionam para problemas ambientais. Aqui os debates iniciaram com o desmatamento da Floresta da Tijuca no Rio de Janeiro atribuída, primeiramente, à monocultura do café.

Um dos filósofos, entre tantos pensadores, que tem se debruçado sobre questões de cunho ecológico afetando os modos de ser estar no mundo contemporâneo foi o filósofo francês Félix Guattari. Para o autor, o “que está em questão é a maneira de viver daqui em diante sobre esse planeta, no contexto da aceleração das mutações técnicos-científicas e do considerável crescimento demográfico” (GUATTARI, 1990, p. 2). Ao abordar o meio ambiente, Guattari contextualiza-o levando em conta outros aspectos que

remetem à vida e ao humano no-pelo mundo. Por esse motivo, seu livro intitula-se “As três ecologias”, porque pensa o meio ambiente refletindo sobre as relações sociais e, também sobre as singularidades na perspectiva da subjetividade humana. Essas perspectivas são reflexões que se interconectam. Segundo seu entendimento, as

> formações políticas e as instâncias executivas parecem totalmente incapazes de apreender essa problemática no conjunto de suas implicações. Apesar de estarem começando a tomar uma consciência parcial dos perigos mais evidentes que ameaçam o meio ambiente natural de nossas sociedades, elas geralmente se contentam em abordar o campo dos danos industriais e, ainda assim, unicamente numa perspectiva tecnocrática, ao passo que só uma articulação ético-política — a que chamo ecosofia — entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões. (GUATTARI, 2001, p.8).

A cartografia da dominação europeia infligida às terras colonizadas, bem como sua ação de conquista, também aciona desmontes culturais, e consequentemente enfraquece o desenvolvimento de boa parte das terras colonizadas. Os esquemas de dominação se expandem, ainda hoje, assumindo outras formas em outros lugares no mundo contemporâneo aquecida, ainda, pelo sistema capitalista. Com base nesse contexto, a mídia internacional debateu incansavelmente o acontecimento das queimadas no Brasil sustentando um discurso de cunho ecológico. Grande parte deste debate se sustenta camuflado por interesses capitalistas internacionais sobre a Amazônia. Essa atitude desmascarou o interesse das nações do dito primeiro mundo em tomar conta da situação. O fato acaba por escancarar os objetivos de diversas nações sobre aquele território encoberto pela falácia de suas nobres intenções ecológicas. Não se trata de acusar a todos os países que se manifestaram nesse sentido, mas de mostrar que há algo além do esclarecimento ecológico nessa postura uma vez que vários desses países são os que mais agridem o ambiente.

Por outro lado, no mundo todo, ferve uma preocupação de diversos pesquisadores com questões de cunho ecológico. O intenso crescimento demográfico, bem como seus efeitos no mundo, passa a atrair o olhar de estudiosos. A desenfreada exploração de recursos naturais também caminha

a passos largos para atender as demandas de posse, de conforto, enfim, de intermináveis e muitas vezes desnecessários, caprichos do ser humano moderno. A arte também se manifesta nesse sentido e pode contribuir para a eclosão do debate consciente uma vez que a situação do planeta se orienta para um desastre que pode ser irremediável caso não sejam implementadas as ações relativamente simples, mas necessárias. A urgência das ações implementadas pela arte contemporânea se mostra quando ela não se esquiva em abrir espaços-tempos articulados com cruzamentos penetradores nas questões que defendem. Sobretudo, se faz urgente acolher as questões latentes sobre o ambiente e os desafios aos quais ele está submetido.

Enfim, a reflexão escrita sobre o percurso dessa Performances de cunho político desemboca nas artes que tem o corpo como centro irradiador de sua prática e, por esse motivo, são potentes desafiadores dos poderes instituídos e instituintes.

A Performance Transfigurações

Neste contexto, os argumentos ecológicos constituíram o substrato para a criação da ação performativa Transfigurações. Assim, a ação foi realizada de modo colaborativo entre a pesquisadora autora deste texto e outro artista argentino convidado para tal tarefa, Gabriel Gendin, ambos a convite da organização do evento. A incubação do trabalho durou em torno de um mês. Durante esse tempo os artistas-proponentes se conheceram pelo intermédio da anfitriã do evento ainda virtualmente.

A partir de então começaram a pensar no argumento da criação. Nesse exato momento, ocorriam as queimadas em questão que passaram a ser noticiadas freneticamente todos os dias pelas mídias do Brasil e do mundo. A desgraça ambiental, então, ao sensibilizar os criadores, acabou tornando-se o trampolim para a criação. A ideia permaneceu sendo digerida ao longo do mês enquanto os noticiários continuavam a escancarar o problema diária e insistentemente na tentativa de impulsionar atitudes mais eficazes por parte do governo federal. A apatia do governo atual deflagrou uma das suas primeiras crises internacionais com dirigentes de outros países e da ONU. As

respostas governamentais deflagraram uma das primeiras crises de proporção internacional do país. A prática coletiva só ocorreu concretamente com a vinda do artista argentino para o evento e levou três dias de trabalho intenso.

A primeira ideia foi utilizar os dispositivos tecnológicos disponíveis com imagens sobrepostas das queimadas e dos noticiários nos telejornais e outras mídias sobre os corpos dos performers. O espaço foi definido pela equipe organizadora da BIENALSUR 2019, evento no qual a Performance aconteceu. Tratava-se, então, de um palco italiano, local que abrigava as conferências deste evento. Com o espaço, o grupo formado por três performers e dois operadores de áudio e vídeo, bem como um arsenal de imagens coletadas, a proposta foi concebida pelo grupo.

A performance inicia com a entrada de uma performer, vestida de branco com uma blusa de mangas morcego. Ela entra em cena com um carrinho de supermercado cheio de escombros. Esse material resulta do consumismo e da atitude descartável que manipula o sistema capitalista simbolizados, especialmente, pelo carrinho de supermercado. Ela vai esvaziando o carrinho ao depositar os escombros pelo caminho em que passa. Quando não resta mais nada no carrinho, a performer estaciona no centro do palco, de costas, e abre as mangas. Nas costas de seu tronco, local do corpo que abriga os órgãos vitais do ser humano, são projetadas imagens de tribos indígenas que vivem na floresta amazônica e estavam sendo afetadas pelas queimadas. Em seguida, quatro imagens com notícias de jornais de todo mundo, foram projetadas ao mesmo tempo em uma tela-mesa situada no fundo do palco com cerca de um metro de altura por oito metros de comprimento atravessando o espaço desse palco de lado a lado. De trás da mesa, surgem quatro performers vestidos com suas roupas cotidianas. As imagens, com seu alcance global afetam a todos a medida que revelam o ataque ao planeta que é essencial para vida na Terra. Eles vão subir na mesa e interagir com as imagens e entre si até que elas começam a falhar e desaparecer. Os quatro performers, então, saem da mesa indiferentes, pegam a performer de branco, colocam-na no carrinho de supermercado e saem empurrando-a. Assim, o consumo de bens e pessoas continua corroborando com um círculo vicioso aparentemente sem fim.

Figura 1 - Performance Transfigurações primeira versão

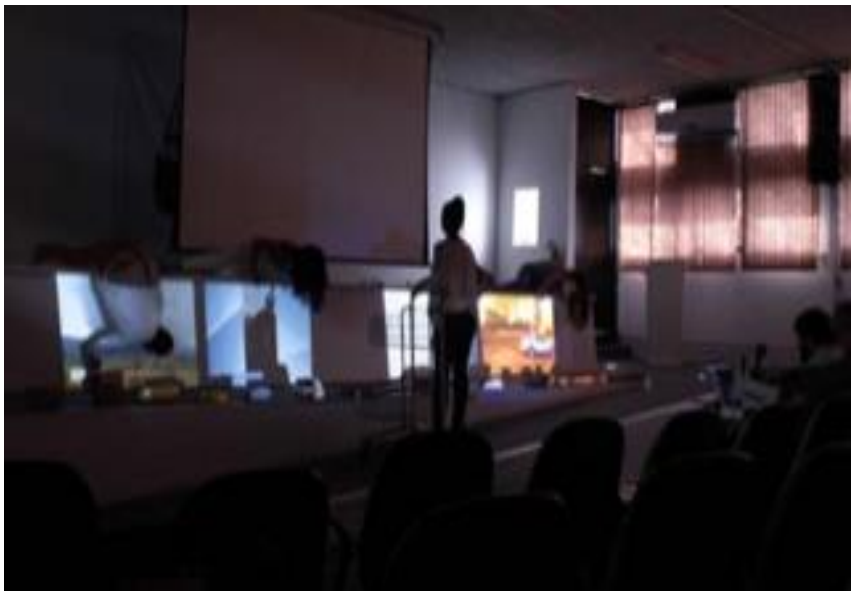


Foto: arquivo Laboratório de Pesquisa em Performance Arte e Cultura (LAPARC)

Acredita-se que o corpo, como condutor da discussão poética, é capaz de corroborar com uma profusão de opiniões já em ebulição se embaralhando nesse percurso poético. Os efeitos das queimadas no ambiente, aqui acentuado pela euforia capitalista, ferveu como secreções da atual atitude invasiva sobre o planeta e da passividade de grande parte das pessoas. Enfim, a atitude de engendrar um pensamento sobre a arte inclinada à mobilização social pode vibrar em consonância com ações ativistas insurgentes sem apagar seu estado primeiro de ação artística, especialmente com foco na Performance Arte.

Após a realização da Performance no evento de arte, algumas das ideias que surgiram durante a criação passaram a ser trabalhadas em ateliê para uma próxima ocasião que desembocou em uma segunda versão supracitada. Muitas delas não foram implementadas devido as limitações do espaço em palco italiano que atendia ao evento. O pensamento dinâmico sobre os fazeres artísticos foram se dispersando em direção a possibilidades de ação que não puderam ser aplicadas no evento anterior provocando um desejo de não parar o processo. O percurso criador precisava desviar-se, não havia esgotado. As ramificações brotavam insistentemente no sentido de retomar propostas abortadas. A visão frontal do público, na primeira versão do

trabalho, também limitava as possibilidades de ação. Há, todavia, uma ideia que não foi incorporada e ainda busca desabrochar, além de uma videoperformance sendo pensada. Ambas ficarão para outra ocasião, mas fazem parte da profusão de possíveis dissipações que continuam palpitando.

Ambas as versões foram concebidas pelo impulso dos dois artistas convidados e sofreram interferências dos outros performers participantes por processos colaborativos. A colaboratividade foi entendida, aqui, no sentido de permitir a singularização dos participantes ao recusar a diluição do indivíduo em uma massa homogênea. Aqui, as aproximações e distanciamentos puderam acontecer sem comunhão e unificação. Rushan (2016) constrói um modelo de colaboração que denominou pós consensual nas artes. Os envolvidos nesses contextos podem garantir seus graus de autonomia para preservar sua singularidade.

Florian Schneider (2007), por sua vez, também é um autor que pensa sobre trabalhos conjuntos desenvolvidos em muitas áreas de conhecimento no campo das humanidades nos dias atuais. Suas reflexões são focadas na abordagem de trabalhos conjuntos na contemporaneidade. Segundo Schneider (2007), as ações colaborativas surgem como tentativa de questionar sistemas autoritários centralizadores. O colaborativo forma uma rede de abordagens e esforços interconectados que não demandam a neutralização do indivíduo a partir de algum esquema ideológico comunitário. No colaborativo, a coexistência visa respeitar encaminhamentos individuais.

No processo criador de Transfigurações, foi lançada a ideia central desafiadora por parte da comissão organizadora do evento de abordar tema ecológico. Em seguida, cada um dos artistas convidados trouxe seus modos de operar propondo a Performance de cunho político como manifestação artística a ser construída e o uso de dispositivos tecnológicos. As ações foram concebidas por processos improvisacionais a partir dos objetos trazidos para cena pelos performers e entendidos como elementos geradores dos significados em questão, a saber, os escombros e o carrinho de supermercado.

Figura 2 – Performance Transfigurações em segunda versão

Foto: arquivo Laboratório de Pesquisa em Performance Arte e Cultura (LAPARC)

Quando arte, política e ecologia se articulam

Nesse contexto, a arte é um dos caminhos de reflexão que inclui o coletivo e o sensível contribuindo, a seu modo, para a eclosão desses debates, pois a situação do planeta caminha para um abismo sem volta caso as ações necessárias não sejam implementadas. Essas ações remetem-se à vegetação, aos animais, a água, ao lixo produzido, à atmosfera, ao aquecimento global. Enfim, há uma urgência em se definir limites para as ações do ser humano no mundo, pois seus atravessamentos têm efeitos sobre a economia que impulsiona o capitalismo corrosivo e sobre as orientações políticas gerais que determinam as esferas dos poderes, consequentemente, da dominação de uns grupos sociais sobre outros.

Diante dessa urgência, a arte contemporânea não se esquiva de articular espaços-tempos abertos à cruzamentos que penetram questões ambientais em seus saberes-fazeres. A arte contemporânea tem sido, entre outras coisas, um lugar polifônico privilegiado para lançar fagulhas que ensejam a luta social em situações sintomáticas dos contextos socioculturais

dominantes. Desse modo, o privilégio consiste, especialmente, da peculiaridade da arte quando se lança, no mínimo, à tarefa de promover fraturas nos sistemas que buscam salvaguardar seus imperiosos e obscuros interesses.

Em meio a multiplicidade de manifestações artísticas contemporâneas, a Performance trabalha com sua própria peculiaridade que é a potência do corpo presente. Não se trata de discutir o tipo de presença ou a validade da presença virtual que, atualmente, é de suma importância para as relações humanas. Trata-se de falar da presença em arte, seja ela qual for. As Performances de cunho político na América Latina têm se intensificado, mas podem também sofrer com investidas ditatoriais que têm assolado o mundo. De acordo com Taylor (2016, p. 432):

> A presença, como ato de estar presente, também ressoa com o "Presente! Presente!", um canto comum em manifestações políticas na América Latina, que é tanto ação quanto palavras, que pode ser entendido como um ato de solidariedade e/ou provocação, uma forma de testemunho, um modo de estar no mundo, uma mostra, exposição ou declaração de presença.

Sobre a presença nas artes compostas pelo corpo em ação, Medeiros (2017, p.42) ainda traz uma fala poética na qual afirma seu pensamento sobre volução apontando que

> Em arte, o corpo e seus onze sentidos se engajam na evolução da eminência do presente. As palavras calam, os tendões escoam para fora dos limites da pele. Nem sempre resultado resulta. No entanto, a vida ocorreu, performance. Relaxo, lapso de silêncio, mundo desobstruído. Bolhas de prazer e mente esvaziada.

A Performance Arte, vislumbrada como poesia do corpo em ação, quando orquestra ações de engajamento social e político não abandona seu estatuto de arte. Por outro lado, nesses casos ela não desmerece seu caráter embativo. O grupo de pesquisas em Performance Arte que participou desse processo multifacetado desenvolve ações coletivas que assumem seu teor político ao fomentar as inquietações dos participantes. As sensibilidades dos performers, instauradas nos seus corpos, inquietam-se com questões latentes no-pelo mundo, especialmente aquelas que lhes instigam em seu entorno.

São professores e estudantes de doutorado, mestrado e iniciação científica, das áreas de artes visuais, teatro e dança que vêm para o grupo envolvidos pelas suas inquietações pessoais contextualizadas. Os performers desse grupo não se veem como ativistas e declaram seu trabalho inserido no contexto da ação artística tanto pela formação de cada um quanto pela necessidade de se pensar na produção da área. Essa postura também é política uma vez que delimita e defende seu campo de atuação. Eles entendem-se como artistas, antes de tudo, mesmo que suas ações venham contribuir com as reflexões e lutas sociais engajadas. Assim, o trabalho situa-se nos nebulosos, porosos, e incertos limites entre arte e outros campos do saber-fazer.

A Performance Arte edifica recorrentemente espaços-tempos de ação que ressoam embates políticos. Ser e não ser política, ao mesmo tempo, levanta a dúvida e revela uma indecisão que é apenas aparente provocando a sensação de ambiguidade. Essa sensação é atraente justamente porque não mostra o óbvio da ação de resistência política. Ela suspende esse foco com sua habilidade em solapar a evidência axiomática das manifestações políticas silenciosamente. Assim, a Arte da Performance se embaralha com as manifestações políticas quando traz um argumento dessa ordem. Assim, ela interfere confundindo-se, até propositalmente, com as ações ativistas. Do mesmo modo que Flávio de Carvalho, em Experiência n 3, caminhou de saia pelas ruas da cidade de São Paulo, na década de cinquenta, muitos outros artistas-perfomers realizam, a seu modo, suas ações e reivindicações sociopolíticas. Rancière afirma que:

> Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política. (RANCIÈRE, 2010, p.46).

Considerações Finais

Finalmente, considera-se que a articulação da Performance como arte do-no-pelo corpo, praticada de modo engajado transpirando suas aspirações

políticas de denúncia social pode ser uma potente reverberadora dos problemas que envolvem o meio ambiente no planeta.

O viés político da arte consegue entoar metáforas que revolvem outros interesses incubados, mascarados ou até explícitos das inúmeras formas de exploração existentes. Aqui, a discussão ecológica está misturada às questões do meio ambiente que são conclamadas penetrando debates sobre as relações entre o desenfreado e descartável consumo capitalista e sobre as liberdades de expressão. A Performance é a ponta do iceberg, pois revela a presença escondida de interesses que vão tecendo um emaranhado de efeitos, em diversas culturas, da colonização europeia e do poderio das grandes nações endinheiradas. Neste contexto performativo, o corpo como condutor da discussão poética procurou não falar sobre o mundo, mas com o mundo. “Para fazer isso, precisamos nos transformar em “NÓS”” (TAYLOR, 2016, p. 432).

Desse modo, com o intuito de trazer à tona o esforço da vida para sobreviver nos dias atuais circunscreve-se o colapso aparentemente lento da natureza e seus rastros de desigualdades socioculturais acentuados pela euforia capitalista. Essa profusão de desdobramentos em ebulição se embaralha no percurso poético como secreções da atual atitude invasiva sobre o planeta que recai sobre o social e sobre as subjetividades em constante mutação. Para tal, acredita-se que a arte do-no-pelo corpo pode ser ativada como potente protagonista da crítica e da autocrítica.

Referências

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas, SP: Papirus, 1990.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos**. Florianópolis, SC: ARJ, v. 4, n. 1, p. 33-47, jan./jun. 2017.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Performance, Charivari, Política**. Florianópolis, RS: Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 4, n. 1, p. 47-59, jan./jun. 2014.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Presença e organicidade: corpos informáticos, performance, trabalho em grupo e outros conceitos.** Florianópolis, SP: Revista do LUME, v. 4, p.1-12, dez. 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **Política da arte**. Urdimento, n° 15, p. 45-59, out. 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

RUSHAN, Martina. **I want to work with you because I can speak for myself. The Potential of postconsensual Collaboration in Choreographic Practice**. In Collaboration in Performance Practice. London: Palgrave Macmillan, 2016.

SCHNEIDER, Florian. **Collaboration – some thoughts concerning new ways of learning and working together.** Frankfourt: Revolver Verlag, 2007.

TAYLOR, Diana. **Política Viva**: Zapatistas1 celebram seu vigésimo aniversário. Florianópolis, SC: Urdimento, v.2, n.27, p. 423-445, dez. 2016.

DE ELEMENTARIDADES À COREOTOPOLOGIA:
UMA VISÃO DA COREOLOGIA EM JOANA LOPES

Andreia Ferreira Yonashiro (UFRJ)
Lígia Losada Tourinho (UFRJ)

A Coreotopologia é uma proposição de Joana Lopes que nomeia um campo de estudo e composição que incorpora noções da topologia em dança. Partindo de modelos da física e da matemática, sua concepção coincide com a pesquisa e desenvolvimento de um modelo topológico para dança intitulado Elementaridades. Entre os anos de 2002 e 2016 acompanhamos essa pesquisa, que aqui, pontuamos na transição entre Elementaridades e a Coreotopologia, entre um modelo e um campo. Pretendemos contribuir trazendo noções gerais em topologia para um leitor não familiarizado e uma breve consideração sobre uma visão da incorporação de variações de geometrias em Arte do Movimento.

Contexto

A Coreotopologia foi concebida por Joana Lopes no Grupo Interdisciplinar de Teatro e Dança, GITD, em íntima parceria com Adolfo Maia Jr.[186], no Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora, NICs, ambos na Unicamp; e com a colaboração de Eugenia Casini Ropa do Departamento de Música e Espetáculo, DAMS, na Universidade de Bolonha.

De maneira panorâmica, podemos dizer que Joana Lopes já havia amadurecido duas linhas de atuação e pesquisa. Uma: sobre a importância do jogo, e suas particularidades na concepção de uma arte dramática, do jogo dramático, que incorpora suas experiências e pensamentos a cerca da sociologia da arte a uma atuação em pedagogia e criação. Sua obra incorpora uma visão e prática única da participação popular numa pesquisa em teatro durante a Ditadura Militar. A observação e estudo das tradições dos brincantes, que se transformam em vendedores ambulantes nos centros

[186] http://lattes.cnpq.br/1726075817413396

urbanos, bem como a prática de um teatro operário e das lavadeiras e seus filhos, resulta em sua visão de uma dramaturgia espontânea que orienta os atuantes imersos em conflitos e panoramas sociais - incluindo em seu fazer teatral, também, movimentos, como o MST e o movimento sindical. A publicação de **Pega-Teatro** (LOPES, 1981) teve e tem grande influência na cultura teatral brasileira desde seu lançamento. Sua segunda linha de pesquisa é sobre uma possível metodologia de processo para incorporação da dramaturgia na dança. Seguindo sua visão de jogo dramático, a noção de Metamorfose e a leitura das tensões espaciais e rítmicas presentes no jogo são aprofundadas. Para tanto, cria protocolos de preparação e analise corporal que facilitam a passagem entre as situações pré-dramatúrgica e a dramatúrgica. Além de relacionar um estudo das espacialidades de algumas danças dramáticas populares, dos povos, a uma leitura Eucinética, a partir da noção de Arte do Movimento na obra de Rudolf Laban (1879 - 1958). A publicação de **Coreodramaturgia: a dramaturgia do movimento** (LOPES, 1998) marca esse ciclo de trabalho.

Ao nosso ver, há um desdobramento de críticas e análises deste percurso que culmina com a proposição de uma reaproximação da dança ao fenômeno do jogo - não qualquer jogo, mas aquele indomável e não normativo. Nos parece que os acontecimentos da ordem subatômica da matéria, bem como os tipos de concepções espaço-temporais da física e da matemática recentes, oferecem à Joana Lopes uma oportunidade de revisão crítica de sua experiência com a Eucinética labaniana e com a própria noção de dramaturgia, e dança. Joana Lopes encontra na parceria com o físico e matemático Adolfo Maia Jr. a definição de um escopo teórico que ampara uma prática em dança. Esta parceria foi fundamental para uma leitura crítica da obra labaniana, pois possibilitou um rigor diante de categorias do pensamento científico que cruzam os domínios da arte. Adolfo Maia Jr. selecionava de maneira precisa, dentre sua vasta experiência, os modelos e conceitos científicos que poderiam estar em diálogo com os exercícios e composições de dança que acompanhava. Trazendo o mínimo necessário para nossa compreensão e incorporação dos conceitos e modelos, sem os pré-requisitos

particulares à natureza do desenvolvimento das teorias físicas e matemáticas[187].

A colaboração de Eugenia Casini Ropa se deu no campo da sociologia do espetáculo, contribuindo para uma contextualização histórica e crítica das diferentes aproximações entre a arte e a ciência, com ênfase nos aspectos tecnológicos incorporados pelos artistas.

A saber, atuamos principalmente como artista da cena na incorporação dos modelos e conceitos derivados de teorias das ciências físicas e matemáticas. A partir dessa atuação, avaliávamos e experimentávamos a formulação de discursos pedagógicos e composicionais para um grupo com outros bailarinos. Como consequência, tínhamos material para revisitar e repensar os conceitos chaves que compõem seu escopo teórico fundamental. Esse ciclo se repetiu ao menos 4 vezes. A primeira durante nosso primeiro projeto de Iniciação Científica intitulado Gesto Interativo na Arte do Movimento com Suporte Tecnológico[188] entre 07/2003 e 06/2004, contando com a participação de alunos do Departamento de Dança da Unicamp. Entre 07/2004 a 01/2005 realizamos um segundo projeto de Iniciação Científica, como extensão do primeiro, intitulado Experiência de um Dançarino-executante em Coreotopologia[189]. Entre os anos de 2005 e 2008 seguimos como pesquisadora voluntária, contando com a participação dos bailarinos da Micrantos Companhia de Danças. E entre 2009 e 2014 contou com a participação de bailarinos convidados a atuarem nas obras Ginástica Selvagem (2012) e Eólitos (2014).

---

[187] Grande parte de uma etapa da pesquisa que se realizou anterior a nossa participação foi no campo da composição sonora, principalmente em colaboração com os pesquisadores e artistas Raul do Valle e Jônatas Manzolli. Entre os anos de 1998 e 2002 contou também com a colaboração de outros alunos do Departamento de Dança e do Departamento de Teatro da Unicamp. Sobre essa etapa, ver (LOPES et.al. 2002).

[188] Esse projeto de IC recebeu bolsa do Conselho Nacional de Pesquisa, CNPq, teve a orientação do Prof. Dr. Adolfo Maia Jr (IMEC - Unicamp) e da Prof. Joana Lopes (IA - Unicamp) e foi desenvolvido no Grupo Interdisciplinar de Teatro e Dança (GITD) e no Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICs), ambos da Unicamp.

[189] Esse projeto de IC também recebeu bolsa do CNPq, teve a orientação do Prof. Dr. Adolfo Maia Jr (IMEC - Unicamp) e da Prof. Joana Lopes (IA - Unicamp), desenvolvido GITD e no NICs, Unicamp.

Geometrias

Ao longo de minha participação nas pesquisas em Coreotopologia[190], em muitas ocasiões o discurso estava amparado pela noção de um espaço topológico, no sentido da proposição de um estudo das qualidades e possibilidades dinâmicas do espaço (LOPES e MAIA, 2008). Entretanto, esse tipo de proposição inevitavelmente levantava questões, como, o que é o espaço? Como se, ao qualificá-lo, mesmo com qualidades e possibilidades dinâmicas, estaríamos pressupondo sua conversão num objeto reconhecível e estável. Apesar das definições mais triviais associarem a topologia ao estudo dos espaços topológicos, ou, à Teoria de Conjuntos (LOPES e MAIA, 2008), encontramos no livro **Topologia Geométrica para Inquietos** (MARAR, 2019) uma apresentação que, ao nosso ver, ajuda a compreender alguns contatos possíveis entre a dança e a topologia. Ele nos ajuda a reconhecer como a "criação de geometrias (...) pode ajudar na percepção do espaço, a qual se altera dependendo da geometria considerada no espaço" (MARAR, 2019, p. 76). Ao evidenciar a percepção do espaço ele também evidencia a noção de propriedade do espaço*,* pois, por um lado, há as relações que definem ordens geométricas entre os objetos em diferentes espaços; por outro lado, "a geometria define as propriedades do espaço, tornando o par *espaço* + *geometria* um ente cuja compreensão é mais direta" *(ibidem*). Vale notar, aqui são considerados "objetos em diferentes espaços", os espaços em si não são objetos, e, atribui-se uma entidade ao par espaço + geometria, o que não quer dizer que tomamos esse par como um objeto.

Se em alguma medida a atividade da dança pode ser entendida como uma atividade que dá sentido à percepção que temos do espaço, talvez, uma visão das geometrias possíveis possa engendrar processos de uma compreensão mais direta das possibilidades de propriedades espaciais em estudos e criações em dança. Porém, se estamos acostumados a dar sentido

[190] O verbo na primeira pessoa do singular corresponde a experiência de uma das autoras, a saber, Andreia Yonashiro, quem realizou os projetos de pesquisa de IC descritos anteriormente, e que esteve presente de maneira constante no período delineado da pesquisa.

à percepção do espaço por intermédio da geometria, não estamos acostumados a considerar que há muitas geometrias.

O começo da noção de geometria, e que chega em nossos livros didáticos, data 3.500 a.C., quando já estava em uso um conjunto de técnicas para calcular áreas e volumes, medir bordas de regiões e resolver problemas que envolvem esses conceitos (MARAR, 2019). Tais técnicas, registradas em placas de argila em escrita cuneiforme, encontradas no sul da Mesopotâmia (atual Iraque), foram aprimoradas na Babilônia e no Egito antigo. Posteriormente, foram "incorporadas na civilização grega a um sistema dedutivo, que passou a ser chamado geometria. O sistema dedutivo consiste em obter teoremas a partir de asserções básicas e deduções lógicas" (Ibidem, p.54). Este panorama sinaliza as implicações do método dedutivo na ciência e na filosofia. Tales (*c*. 624 a.C. - 558 a.C.), Pitágoras (*c.* 570 a.C. - 495 a.C.), Platão (*c.*427 a.C. - 347 a.C.), Euclides (*c*. 325 a.C. - 265 a. C.) e Arquimedes (*c.* 287 a.C. - 212 a.C.) são alguns dos gregos que incorporam as técnicas antigas em sistemas dedutivos que vão influenciar diretamente a mecânica de Isaac Newton (1643 - 1727), com seu **Principia Mathematica** (1687), e a filosofia de Baruch de Espinosa (1632 - 1677).

Dentre esses autores, Marar (2019) se demora na obra de Euclides que, por volta do ano 300 a.C., organiza **Os Elementos**, que contém a chamada geometria euclidiana axiomática. Esse texto "é considerado, depois da Bíblia, o livro mais traduzido, publicado e estudado no mundo ocidental" (MARAR, 2019, p.53), sendo que muitas traduções e transcrições permitiram que essa obra atravessasse os tempos até sua primeira edição em latim em 1300, e a primeira edição inglesa, em 1570, ambas traduzidas do árabe. Euclides inicia seu texto com uma lista de definições, algumas um tanto confusas. A fim de dar a ver essa noção de uma geometria euclidiana axiomática transcrevemos a seguir as primeiras definições do livro 1:

> Definição 1: Ponto é aquilo que não tem partes.
> Definição 2: Linha é um comprimento sem largura.
> Definição 3: As extremidades da linha são pontos.
> Definição 4: Linha reta é uma linha que está posta por igual com os pontos sobre si mesma. (MARAR, 2019, p.54-55).

Estas definições são fundamentais para, em seguida, Euclides definir objetos bidimensionais no seguinte conjunto de definições:

> Definição 5: Superfície é aquilo que só tem largura e comprimento.
> Definição 6: As extremidades de superfícies são linhas.
> Definição 7: Superfície plana é uma superfície que está posta por igual com as linhas retas sobre si mesma (*ibidem*).

Na geometria de Euclides, consequências são deduzidas dos axiomas, sem questionarmos se os axiomas são verdadeiros. Tudo é obtido pela lógica e sem a necessidade de figura (MARAR, 2019, p. 57). Porém, há uma série de matemáticos que, ao longo de séculos, vão discutir algumas definições euclidianas e outros que irão tentar associá-las a modelos matemáticos que buscam resolver problemas do mundo físico. No primeiro caso, as vezes negando uma das definições, são desenvolvidas geometrias não-euclidianas, como a geometria hiperbólica e a geometria elíptica, obtidas da negação do quinto axioma (MARAR, 2019, p. 66). E no segundo caso, trata de um segundo tipo de geometria, "uma ciência empírica na qual os axiomas são obtidos como inferência das *medições*" (MARAR, 2019, p. 57).

De acordo com Marar (2019), o poeta e matemático Omar Khayyam (1048 - 1131) demonstrou proposições de uma nova geometria não euclidiana, bem como o jesuíta Giovanni Girolamo Saccheri (1667-1733). Apesar de destacar ainda Nikolai Lobachevsky (1792- 1856), János Bolyai (1802 - 1860) e Bernhard Riemann (1826 - 1866), o autor aponta uma notável revolução, resultado do trabalho de Felix Klein (1849 - 1925). "Para Klein, uma geometria em um espaço é o resultado da ação de uma relação de equivalência (congruência) definida por um conjunto de *transformações* adequadas" (MARAR, 2019, p. 71, grifo nosso). Ou seja, a geometria sem axioma de Klein literalmente entra em ação, sendo que, de uma transformação contínua resulta diferentes relações de congruência.

Um exemplo para podermos imaginar tal situação. Se pegarmos uma faixa retangular em papel e colarmos as extremidades de sua extensão em comprimento, formaremos uma espécie de anel. Se cortarmos este anel numa linha contínua bem ao centro, no meio do papel, quando nossa tesoura chegar

no ponto em que iniciamos o corte, o anel original será dividido em *dois* anéis de mesmo comprimento e espessura (porém, com metade da espessura do anel original). Num segundo momento, realizamos algo parecido, porém, com uma pequena diferença: antes de colarmos as extremidades da faixa de papel, nós a torcemos uma vez, 180 graus, um meio giro. De maneira que teremos *um* anel com *uma* torção, uma superfície conhecida como a faixa de Möbius, em homenagem ao matemático August Möbius (1790 - 1868). Se repetirmos o gesto de cortar a faixa, seguindo continuamente uma linha central, quando nossa tesoura chegar no ponto em que iniciamos o corte, o anel com uma torção não será dividido em dois anéis (como na primeira situação): ele se transformará em *um* grande anel, com metade da espessura original, o dobro do comprimento, e *duas* torções ao invés de uma.

Nestes exemplos podemos observar como uma relação de congruência (um anel vira dois anéis com mesmo comprimento e metade da espessura, ou um anel com uma torção vira um anel com o dobro do comprimento e duas torções) pode entrar em ação a partir de um conjunto de transformações (colar e cortar, ou, torcer, colar e cortar). Portanto, dependendo das transformações que definem a geometria altera-se a nossa percepção dos objetos do espaço pois,

> Do ponto de vista de Klein, a geometria euclidiana é o resultado da relação de equivalência definida pelas transformações isométricas (translação, rotação e reflexão): dois objetos são congruentes se um puder ser movido sobre o outro e eles coincidirem. Por ser a geometria euclidiana *o estudo do espaço cujos objetos possuem propriedades que não se alteram quando a eles é aplicado um movimento rígido*, então essa geometria estabelece um processo organizacional no qual a relação de congruência entre os objetos do espaço mantém suas características métricas, tais como comprimentos, áreas, ângulos etc. Uma vez aplicada a ordem euclidiana a um espaço, os seus objetos ficam organizados em classes definidas por isometrias, isto é, cada objeto *representa* todos os que se igualarem a ele por transformações isométricas. (MARAR, 2019, p. 72, grifo nosso).

Destacamos o entendimento de isometria, relativa a um tipo de transformação, ou acontecimento, em que aquilo que pode ser metrificado mantém seus aspectos que garantem a constância de sua possibilidade de metrificação. Por exemplo, a quantidade de ângulos em um poliedro como um cubo se mantêm, mesmo que algum tipo de movimento seja aplicado

(gerando sua rotação ou translação). Já em algumas geometrias não-euclidianas são justamente conjuntos de transformações (tal como no exemplo, cortar, colar, torcer, esticar, encolher) que permitem conhecermos aspectos invariantes e variantes da estrutura geométrica - e que não pressupõe a metrificação. "A *topologia*, por exemplo, é uma geometria obtida pela relação de equivalência definida pelos *homeomorfismos*, os quais consistem em transformações contínuas que podem ser continuamente desfeitas" (MARAR, 2019, p.74).

Voltando ao exemplo que demos, da experiência com os dois "anéis", uma descrição mais rigorosa diria que no primeiro caso trata-se de um cilindro e no segundo, da faixa de Möbius:

> O cilindro e a faixa de Möbius não são topologicamente equivalentes, não existe homeomorfismo que transforme um no outro, portanto, pertencem a classes de congruência topológicas distintas. Embora os modelos do cilindro e da faixa de Möbius sejam feitos do mesmo material (um retângulo), a ação na colagem é diferente. A topologia, essa geometria espetacular, detecta os diferentes gestos na confecção de modelos! O conjunto das superfícies é dividido em dois tipos, a saber, as superfícies orientáveis e as superfícies não orientáveis. Uma superfície orientável possui dois lados, como acontece com o cilindro (...). Já as superfícies não orientáveis possui apenas um lado, como a faixa de Möbius (MARAR, 2019, p.89).

Quando afirmamos que na topologia é possível a convivência de geometrias, de maneira mais precisa, diríamos, "em matemática, os chamados espaços métricos são apenas um exemplo das infinitas possibilidades dos espaços topológicos" (LOPES e MAIA, 2008, p.5). Podemos dizer que as qualidades e possibilidades dinâmicas do espaço, presentes na Coreotopologia, podem ser localizadas na convivência de diferentes geometrias que possibilitam variações na percepção do espaço, daquele(s) que dança(m) e daquele(s) que não dança(m).

Do ponto de vista da Topologia Geral, "um conjunto munido de uma topologia é denominado Espaço Topológico" (LOPES e MAIA, 2008, p.2). A priori, uma noção de espaço que não prescinde da experiência de corpos no espaço. Mas, tratando-se de uma aproximação à dança, passa a se relacionar com a maneira que uma pessoa percebe uma topologia enquanto dança.

Portanto, o sentido preciso da proposta da Coreotopologia em aproximar o espaço topológico à noção de dança é possibilitar o estudo e criação de movimentos no qual o espaço tem um papel dinâmico na qualidade do movimento, cujo "elemento básico desta abordagem é o conceito de Vizinhança" (*ibidem*). Aqui, a vizinhança pode idealmente substituir noções de coordenadas cartesianas a partir de planos que criam localizações pontuais e metrificam o espaço.

Apesar do esforço intelectual, e de criarmos uma espécie de sentimento linear e evolutivo em torno da topologia como uma geometria, dentre tantas, a experiência topológica pode ser algo intuitivo. Por exemplo, a noção topológica de vizinhança é: dado um ponto *x* no espaço, uma vizinhança de *x* é qualquer conjunto que tenha *x* no seu interior. Porém,

> Basta assistir um pouco de futebol que se observa que quando um time está no chamado campo de ataque, isto é, do lado do campo onde fica o gol do adversário, seu comportamento é mais rápido e o movimento, principalmente os de finalização, tende a se dirigirem em torno do gol, ou seja, o campo é modificado pelo objeto gol, que faz com que os jogadores se comportem de maneira peculiar. Ao mesmo tempo, os jogadores que estão no campo de defesa tendem a ter um comportamento mais lento, esperando os lances de ataque. Com isso queremos apenas mostrar que em muitos jogos (...) a consciência do jogador de que o espaço está modificado pela simples colocação de certos objetos significantes é vital e que toda uma coreografia é gerada a partir disto. Na coreotopologia esta conscientização é extremamente importante se o espaço é para ser tomado seriamente como elemento dinâmico e participativo da expressão. (LOPES e MAIA, 2008, p.2).

Em alguma medida, uma criança que brinca com massa de modelar vive uma experiência de um espaço topológico. Porém, no exemplo do jogo de futebol, há um tipo de estrutura mais complexa. Para criar o espaço do campo são usados instrumentos de uma geometria metrificada, pois as linhas são medidas para guardar uma equivalência nos tamanhos de cada lado do campo, de cada área do gol, ou mesmo, de cada trave do gol. A experiência da pessoa que corre pelo campo de alguma maneira está marcada por uma percepção deste tipo de geometria. Porém, as regras do jogo convencionam o momento do gol, e o valor do gol, de maneira que, com estes conjuntos de situações dadas (campo e as regras), acaba sendo determinada uma situação mais geral de como a velocidade é transformada. Durante o jogo, o jogador não pensa sobre isso, em grande medida é a sua emoção e uma entrega à

situação do jogo que acaba conduzindo-o. Sua percepção ao estar em um local especifico é em grande medida determinante para transformação de seu movimento. Há ainda uma terceira classe de orientação. Por exemplo, a linha de impedimento. Quando no campo de ataque, um jogador não pode lançar a bola para seu companheiro caso não haja dois jogadores do time oposto entre o jogador que vai receber e o gol (um deles pode ser o goleiro). Portanto, o jogador que vai se posicionar para receber tem que estar sempre atento. Assim como os jogadores de defesa, pois eles podem invalidar um lance com o seu posicionamento. De uma certa maneira, esta linha é determinada por uma linha virtual paralela à própria linha do gol. Ou seja, entre a territorialidade rígida das linhas estáveis e imutáveis que marcam o limite do gol e a virtualidade das regras gerais, há essa linha de impedimento que se torna móvel e aparece e desaparece conforme a movimentação dos jogadores. Uma linha virtual que só aparece quando age. E coreografa os jogadores.

Portanto, a determinação de vizinhanças pode fornecer conjuntos de transformações. A vizinhança do gol. A vizinhança da linha do meio de campo. Se na topologia anterior, no caso da faixa de Möbius, o conjunto de transformação se dá pelos gestos de corte, torção e colagem - no exemplo do jogo de futebol há uma vizinhança na combinação entre os gestos de chutar a bola, estruturas (espaciais e temporais) e objetos. Se no exemplo da faixa a tesoura permite uma transformação contínua que gera relações de congruência, no caso do futebol, é a bola. Um gesto é o corte. O outro, o chute. Ainda, no campo do futebol, há os jogos na beira do mar. Dois chinelos fincados na areia bastam para definir o gol, e a cheia e vazante do mar desestabilizam a constância do campo. Um outro conjunto de ações que geram variações em geometria, uma espécie de topologia.

Elementaridades: um conjunto de vizinhanças

Nossas formações nas disciplinas artísticas e a experiência banal cotidiana condicionam uma noção largamente amparada por uma geometria de matriz euclidiana e numa noção mecânica da física newtoniana. O

entendimento da topologia, como a convivência de muitas geometrias, contribui para relacionarmos as variações de percepções espaciais a uma experiência topológica de vizinhança em dança. Nesse sentido, o Modelo Padrão da Matéria forneceu o primeiro conjunto de vizinhanças para uma peça didática em dança.

Na física a identidade das partículas é atribuída de acordo com as modificações por elas provocadas, e que são visíveis como uma espécie de rastro no espaço-tempo. Parece uma lógica complicada, mas, se pensarmos em duas irmãs que dividem o mesmo quarto, e uma é bagunceira e outra organizada, se observarmos a disposição das coisas podemos saber qual das irmãs esteve por último no quarto. Dessa maneira, o Modelo Padrão da Matéria foi criado contendo uma descrição dos princípios dinâmicos que determinam cada partícula que compõem a matéria. A maneira como cada uma se move determina sua identidade. O modelo topológico Elementaridades é uma peça didática em que Joana Lopes e Adolfo Maia Jr. propõem uma transferência simbólica[191] deste modelo da física do movimento das partículas, do microcosmo, para o movimento humano (LOPES *et al.*, 1999).

De maneira sintética, podemos dizer que o Modelo registra os movimentos dos *quarks*. Estes são os elementos que, dependendo de suas combinações, determinam a identificação das partículas. Quando encontramos um conjunto de 3 *quarks*, tem-se os *baryons*. Um conjunto de 2, os *mezons*. Já a classe do *leptons,* corresponde a 1 *quark*. Outro aspecto determinante é como se dá a interação entre os *quarks*. Como os movimentos de um modificam os movimentos dos outros. Nesse sentido, os princípios dinâmicos correspondem a conjuntos de vizinhanças.

Por exemplo, nos *baryons* e nos *mezons* podemos identificar um princípio dinâmico nominado Confinamento e Liberdade Assintótica. O que significa que quando um *quark* se encontra próximo ao outro, seu movimento

[191] Esta implementação denominada Transferência Simbólica foi inspirada no conceito de *Functores* e está descrita em Maia, A.; Valle, R.; Manzolli, J.; Lopes, J. (1999) e em Maia, A.; Valle, R.; Manzolli, J.; Lopes, J. (2002)

tende à caoticidade, há uma grande aceleração e um aumento da temperatura - uma vizinhança que chamamos de Liberdade Assintótica. Quando um *quark* se encontra longe do outro, seu movimento tende a uma desaceleração radical, uma inércia que quase atinge a imobilidade - uma vizinhança que chamamos de Confinamento. Já, no caso dos *leptons*, transpomos para nosso modelo um principio dinâmico em que o movimento de um *quark* não interage com o movimento de outro. As variações de aceleração, desaceleração e inércia são restritas a uma condição de peso.

O modelo de Elementaridades transpõe ainda alguns princípios dinâmicos derivados de propriedades dos *quarks*. Como o *Spin,* que, a princípio, é uma condição constante de que todos *quarks* apresentam um giro angular invariável. E tem um sentido *up* ou *down* também invariável. Gerando um sistema em que o encontro de iguais aumentaria a velocidade e, o encontro dos diferentes, anularia o movimento - em nosso modelo para dança. E, ainda, transpõe a noção de choque elástico, choque inelástico e fragmentação. Estes seriam tipos de interação entre as partículas. Por exemplo, quando um *baryon* colide com outro *baryon*, pode haver um choque inelástico e eles se transformarem em três *mezons*. Ou seja, dois conjuntos de três se transformariam em três conjuntos de dois. Ou mesmo, esse principio foi explorado no movimento de um só bailarino, de maneira que podemos considerar um choque como um defeito do espaço, diante de uma mudança de sentido do movimento com alteração de aceleração, ou sem alteração de aceleração. E a fragmentação como um tipo de ruptura abrupta na ordem.

Coreotopologia: algumas geometrias em Arte do Movimento

A experiência topológica pode fornecer campos de estudos em dança. Porém, o próprio campo da dança é passível de uma visão coreotopológica. Como um exemplo, apresentamos um estudo que é uma breve consideração de uma visão coreotopológica da Arte do Movimento na coreologia labaniana. Há aspectos da obra de Rudolf Laban que, desde uma fragmentação e um isolamento, poderiam ser considerados contraditórios. Porém, a leitura de **The**

Harmonic Structure of Movement, Music, and Dance According to Rudolf Laban: An Examination of his Unpublished writings and drawings de Carol-Lynne Moore (2009) nos permite uma visão coreotopológica destas aparentes contradições. Ou seja, nos permite localizar geometrias em ação simultânea. Em especial, Moore estuda alguns desenhos não publicados de Laban a partir da noção de transposição presente na música (MOORE, 2009, p.248), concluindo que "materiais de arquivo (...) indicam que Laban estava explorando várias formas de interesse topológico nos anos finais de sua carreira" (MOORE, 2009, p. 252). Para entendermos como é possível uma visão coreotopológica desses materiais, recorremos a sua Corêutica. No livro "Choreutics", postumamente publicado pela primeira vez em 1966, Laban inicia falando de um "Novo aspecto do espaço e do movimento". Ele localiza em Timeu de Platão (2003) o conhecimento remanescente da comunidade Pitagórica. Em especial, Laban retoma os Sólidos de Platão para desenvolver uma teoria e prática que poderia fazer desse novo aspecto do espaço e do movimento, arte.

Ao invés de confiar a tradição da dança à lógica que codifica os passos de dança, até então vigentes na dança teatral, Laban desenvolve uma maneira de conferir ao movimento (em geral) um estatuto de arte. Sua vasta obra lida com esta problemática a partir de diferentes abordagens. Porém, na sua Corêutica, Laban reaviva a geometria platônica para propor esse novo aspecto do movimento. Ele, idealmente, insere o ser humano dentro de um poliedro, fazendo coincidir o centro do corpo humano ao centro do sólido platônico. Em contraste, a tradição teatral de dança, então, incorporava uma geometria projetiva. Acredita-se que a geometria projetiva foi desenvolvida por pintores renascentistas que perceberam que, no mundo em que enxergamos, as retas paralelas sugerem um ponto de encontro. "Quando estamos diante de uma longa estrada férrea, os trilhos, que devem ser bons representantes de linhas paralelas para que o trem não descarrile, parecem encontrar-se num ponto muito distante" (MARAR, 2019, p.77). Nesta geometria são considerados os pontos no infinito.

Quando Laban insere o corpo humano em um sólido de Platão, ele referencia o movimento humano aos vértices desses sólidos, ao invés de

referenciar o movimento aos vetores da espacialidade cênica e projetiva. Uma maneira simples de perceber esse tipo de operação é imaginar que seu corpo esta inserido em um grande cubo. Quando movemos nossas extremidades, podemos aproximá-las ou distanciá-las dos vértices desse cubo, no caso, quatro vértices. Laban realiza esse tipo de operação com diversos sólidos, com diferentes números de vértices. Desenhando, de maneira análoga às escalas musicais que traçam intervalos sonoros, escalas de movimentos que traçam intervalos espaço-temporais.

Esse tipo de geometria platônica significa alguma medida de isometria, ou seja, quando sujeitos a um movimento, os aspectos métricos da geometria são congruentes. E alguma medida de transformação: do ponto de vista matemático, qualquer polígono que é submetido a uma rotação continua pode ser visto como uma esfera[192]. O que está contido na noção labaniana de Cinesfera, como uma esfera dos movimentos possíveis (LABAN, 1978, p.69).

É no interior desses sólidos, que são modelos de uma rotação esférica que atinge o mais elevado grau de simetria, e ancorado em seus vértices, que Laban desenha essas escalas, e as nomeia de *trace-form*, "desdobramentos temporais e transientes da energia no espaço" (LABAN, 1984, p.37). Moore reconhece então dois tipos de operações no interior de seus estudos tardios. Uma delas, ela chama de transposição através de operações simétricas, quando Laban "transporta formas de uma área da Cinesfera para outra sem alterar a figura do *trace-form*" (MOORE, 2009, p. 249). A outra operação ela chama de transposição por manipulação topológica, na qual ele empregaria "procedimentos que permitiriam as formas serem alteradas" (Ibidem, p.250). Em seus desenhos podemos reconhecer como ele então transporta um *trace-form* que originalmente estava no interior de um octaedro, para um cubo ou para um icosaedro (MOORE, 2009, p.254). Revelando relações de homeomorfismo, e, dessa experiência, a chance de reconhecermos uma

[192] A última proposição registrada no último dos treze livros de Euclides expressa uma relação entre a aresta do sólido e o diâmetro da esfera que o circunscreve. Ver Marar (2019) para uma apresentação matemática das relações entre as teorias pitagóricas e euclidianas nos sólidos de Platão.

noção de variação estrutural correlacionada a uma continuidade não óbvia, do ponto de vista formal.

Este tipo de análise em si, já demonstra uma convivência de geometrias num mesmo espaço. Soma-se ainda, na publicação póstuma **A vision of dynamic space** editada por Lisa Ullmann em 1984, uma série de fragmentos escritos e desenhos que literalmente comentam seus estudos em topologia. Podemos sintetizar uma visão de seu espaço dinâmico na relação polar entre uma acumulação de maneira centralizada (*centrally accumulated*) e um dispor de maneira periférica (*peripherally sourrounding*) (LABAN, 1984, p. 57). Laban articula essas polaridades através da curva algébrica lemniscata, associando a visão da periferia à percepção de *circuitos* de uma forma de movimento, *as bordas* do modelo espacial; e a visão do centro à percepção das irradiações da forma do movimento, as sequencias que penetram *a área central* do modelo espacial. Em suas palavras:

> A faixa circular lemniscata de uma forma de movimento combina os dois pontos de vista ilustrados pela borda e pela irradiação, e nos leva a uma visão unificada por sua própria natureza: não há separação entre dentro e fora, somente uma superfície com uma borda contínua (LABAN, 1984, p. 60).

Há ainda um fragmento em que alguns axiomas da geometria euclidiana são revistos, quando Laban escreve sobre sua experiência da visão de seu espaço dinâmico:

> O contorno plástico, quando desdobrado, mostra sua fluência de movimento coerente e as muitas etapas de um múltiplo desdobrar da energia em transformação, na medida em que se espalha em um plano e, finalmente, dissolve-se na infinitude do círculo (ou, ao contrário, se acumula num ponto) (LABAN, 1984, p. 66).

Ainda na introdução de *Choreutics,* Laban (1966) diz que podemos ter uma percepção instantânea (*snapshot*) do movimento, como fotogramas de um filme: só poderíamos perceber uma fase do fluxo ininterrupto do movimento. Moore (2009) aproxima, então, a maneira como Laban diz que o fluxo do movimento não corresponde a soma de tais instantes às observações de Henri Bergson (1896) em sua **Matéria e Memória**. Apesar de Laban conceder uma centralidade ao espaço quando diz que o "espaço é um

aspecto escondido do movimento e o movimento é um aspecto visível do espaço" (MOORE, 2009, p.85), são as problematizações a cerca do tempo que estão associadas à criação de uma naturalidade, mais ou menos harmônica, neste fluxo da percepção do movimento. Para Moore, a crítica de Bergson está formulada na asserção de que "quando o movimento é desenhado como uma linha no espaço ele perde sua dimensão temporal do desenvolvimento dinâmico e continuidade" (Ibidem, p.86). Laban não representa o fluxo do movimento por desenhos figurados de diferentes partes do corpo. Ao incorporar o tempo no registro gráfico, Laban combina desenhos em que os estágios progressivos do movimento, o desdobramento temporal do movimento, "é projetado no espaço ao longo do corpo, representado pelo *trace-form*" (ibidem), segundo sua perspicácia em amalgamar técnicas de Leonardo da Vinci (1452 - 1519) e de Albrecht Dürer (1471 - 1528). Para Laban, a coerência de situar o *trace-form* em polígonos diz dos polígonos: estes seriam círculos com um ritmo espacial, distinto do ritmo temporal.

A transição labaniana entre essas variadas concepções geométricas pode ser sintetizada em sua fala tardia:

> A primeira coisa que aprendemos conscientemente sobre o espaço foi o tempo, sua medida no espaço, a distância, a linha reta. Mas agora, precisamos perceber a curvatura do espaço. Suas medidas estão enraizadas em uma multidimensionalidade do espaço (LABAN, 1984, p.18).

Se muitas geometrias podem se fazer presente num mesmo espaço[193], às vezes não é tão fácil identificar o que de fato está acontecendo. Pois, cada lugar da visão determina um tipo de percepção. E, um mesmo espaço pode sustentar percepções completamente distintas, e simultâneas, de uma mesma transformação. Por exemplo, muitas vezes nossa experiência reincidente que incorpora a geometria projetiva da arquitetura cênica faz com que, mesmo nos

[193] Dado o escopo do atual texto, não é possível aprofundarmos uma visão coreotopológica da obra labaniana. Ressaltamos a noção de alegoria geométrica presente em Platão, definindo a passagem entre o Caos e a Cosmologia, ver (Marar, 2019); a cristalografia, ver (Dörr, 2007); a escrita de Esforço; a Labanotation e a escrita *Motif*. Estes, são conjuntos que criam suas próprias maneiras de diferentes geometrias entrarem em ação. Para uma apresentação mais sistemática da obra labaniana como um todo, ver Moore (2009), Scialom (2009) e Rengel (2003). Para uma atualização da teoria e prática labaniana, a partir de conceitos topológicos, ver Sutil (2013) e Miranda (2008).

propondo a realizar uma "improvisação" em que não há movimentos ou uma coreografia predeterminada, muitas vezes, o bailarino ou ator reproduz uma visão de espaço que transporta para qualquer gesto o tipo de incorporação de uma geometria projetiva. Nessa medida, a coreotopologia fornece instrumentos de analise e composição que ressignificam a noção de improvisação e espontaneidade em dança.

Considerações finais

A experiência topológica está solta, por aí. Uma criança brincando com massinha ou um jogo de futebol são exemplos de experiências topológicas. Ao nosso ver, não se trata de travestir a experiência topológica, ou a dança, de um discurso científico para conferir-lhe outro valor. Mas, de sermos capazes de reconhecer como nossa experiência espacial e temporal é em grande medida marcada por geometrias. A Coreotopologia nos dá recursos para percebermos esse tipo de influência, e, talvez, multiplicar visões dos poderes e das eficácias do dançar. Dentre tantos desdobramentos que o horizonte da Coreotopologia guarda, gostaríamos de evidenciar dois que não parecem tão óbvios. Um, de uma contribuição para as discussões atuais sobre como epistemologias de diferentes geografias e tempos convivem - num regime que dá visibilidade às determinações políticas que um dia criou hierarquias e subordinações que resistem. E isso acontece na epistemologia em dança. E, por último, como poderíamos associar uma espécie de militância de cunho político, na reivindicação de um poder compositivo que a dança milenarmente tem, em diálogo com as situações políticas brasileiras - na figura do Caos[194].

[194] Não poderíamos deixar de agradecer à Joana Lopes. Foi-nos possível escrever esse texto graças a sua constante insistência em nos perguntar como nós falaríamos sobre a Coreotopologia. É com afeto que escrevemos. Mais pontualmente, agradecemos à Marion Hesser, Melina Scialom e Robson Ferraz por nos apresentar alguns dos materiais fundamentais e por sustentar uma amizade.

Referências

BERGSON, H., **Matéria é memória**, WMF Martins Fontes - POD; 4ª Edição, 2010.

DÖRR, E., **Rudolf Laban: the dancer of the crystal**, Scarecrow Press, 2007.

LABAN, R., **A vision of Dynamic Space**, Laban Archives, 1984.

LABAN, R., **O domínio do movimento**, Summus editorial, 1978.

LABAN, R., **Choreutics**, McDonald & Even, 1966.

LOPES, J., MAIA, A. **Coreotopologia: O método topológico relativístico na arte do movimento**, in: Encontro Laban. Anais. Rio de Janeiro, 2008, p.8.

LOPES, J. ***Coreodramaturgia*: uma dramaturgia para a dança.** Santos: Comunnicar Editora, 2007.

LOPES, J*,* MAIA Jr., A.; VALLE, R.; MANZOLLI, J, **Elementaridades II***,* O espaço-tempo dinâmico na Arte do Movimento, in Encontro Laban. Anais, Rio de Janeiro, 2002.

LOPES, J., MAIA Jr, A., VALLE, R.; MANZOLLI, J..,**Elementaridades:** An Labanian Representation of Matter's Structure in the Universe, Proggetto L'Ombra dei Maestri. Rudolf Laban: gli spazi della danza, 1999.

LOPES, J., ***Coreodramaturgia*: a dramaturgia do movimento.** Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 1998.

LOPES, J.. **Pega Teatro**. São Paulo: Centro de Teatro e Educação Popular, 1981.

MARAR, T., **Topologia Geométrica para Inquietos**, Edusp, 2019.

MIRANDA, R., **Corpo-espaço**: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento, 7Letras, 2008.

MOORE, Carol-Lynnne, **The Harmonic Structure of Movement, Music, and Dance According to Rudolf Laban**: An Examination of His Unpublished Writings and Drawings, Edwin Mellen Press, 2009.

PLATÃO, **Timeu**, Editora Instituto Piaget, 2003.

RENGEL, L., **Dicionário Laban**, São Paulo Annablume, 2003.

SCIALOM, M. **Laban plural:** um estudo genealógico do legado de Rudolf Laban no Brasil. 2009. 245 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia.

SUTIL, N. S., **Rudolf Laban and Topology: a videographic analysis**, in Theater, Culture and Society, V.2, 2013

PERCEPÇÕES SOMÁTICAS E A PREPARAÇÃO CORPORAL CÊNICA:
EMPECILHOS PARA CENA E MOTES DE CUIDADO DE SI E DE CRIAÇÃO

Caroline Lopes Ozório (PPGDAN/UFRJ)
Lígia Losada Tourinho (DAC/UFRJ)

> Vamos dancem dentro dessa ideia, concentrados e com total liberdade. Quando o peixe entra dentro de nós, de repente, seus olhos nos tomam por inteiro, tomam vocês por inteiro. Dentro dos olhos do peixe, o que diz o movimento de seus dedos, o movimento de suas mãos? Isso é algo impossível de desvendar pela matemática ou pela química. É algo inédito. Sim, estou tocando em algo. (Kazuo Ohno, 2016, s/n).

Preparando a pesquisa de corpo de peças de teatro na faculdade[195] e fora dela[196], todas com algum tema político, que discutiam sobre liberdade de gênero, autonomia do indivíduo, opressões, fins do mundo, sexismo, privilégios, entre outros, era inevitável não separar esses temas dramatúrgicos das dramaturgias corporais de cada indivíduo(a) criador(a).

Como acontece esse encontro entre o Ser, a(o) indivídua(o), e a obra cênica? Não pretendo responder essa pergunta, mas ela tem sido um mote de investigação e de percepção dos meus processos criativos.

Encontrava nos elencos a necessidade de lidar com angústias pessoais durante os ensaios: a falta de condicionamento físico, vitalidade e disposição corporal; lesões e empecilhos físicos causados por uma ligeira falta de cuidados que lhes trouxessem bem estar; confusão mental-emocional e sentimento de frustração por falta de autoconsciência corporal/mental/emocional que dificultava a lida com ansiedades e conflitos. Lidava com diferentes faixas etárias e maturidades da experiência cênica, mas as questões eram recorrentes e não necessariamente dependiam destes

[195] No Projeto de Preparação Corporal para Atores, coordenado pela Profa. Dra. Ligia Tourinho, em que aluna(os) dos cursos de Dança da UFRJ atuavam como preparadora(es) corporais em peças dirigidas pela(os) aluna(os) do curso de graduação de Direção Teatral da UFRJ.

[196] “Bird”, de Coletivo Errante; “Viúva porém honesta”, Giulia Grandis, residência artística no Centro Cultural Cesgranrio, “Nua”, de Elea Mercúrio e Hugo Grativol para Festival Ovárias - RJ, “Avenida Central” (Cena Aberta) e “Eu quem eu somos”, Coletivo Cosmogônico, “Camiño do Mar”, Coletivo LaMaleta, entre outras.

fatores. Tanto personagem/ação apresentavam atritos aos artistas quanto artistas revelavam e lidavam com seus conflitos no espaço cênico. Quais metodologias práticas seriam suficientes para resolver essas questões?

Era preciso reconfigurar modos de mover e estar diante dessas dificuldades pessoais que eu captava em artistas que preparei durante criações teatrais coletivas, para uma fluida e saudável interação obra-artista.

Reconheço também em mim, por vezes, uma angústia diante destas dificuldades. Sempre que preparo artistas me amalgamo, me identifico, me testo, me uno às peles e órgãos das(os) artistas envolvidas(os) como uma ação empática que facilita entender, escolher e agir como preparadora.

Durante os processos era nítido que presentificação, autonomia, liberdade e força das corporeidades poderiam ser mobilizadas pela preparação, permitindo a conexão micro e macrocósmica, tanto da dramaturgia das obras, quanto dos motes psicofísicos da(os) artistas engajadas(os).

Era na escuta somática[197] que se revelava, em mim e na(os) artistas envolvida(os), a delícia e o horror de estar em si, cuidar de si, lidar consigo para lidar com personagens, plateias, textos, processos de ensaio, diretora(es), ou seja, a lida com o outro e o eu em cena. Os estudos da Educação Somática na minha formação em dança se tornaram conteúdo/metodologia para preparar artistas da cena e repensar minha prática no campo do movimento para saúde[198], gerando autonomia e liberdade das expressões do corpo em ambas atuações.

---

[197] Fui atravessada pelos conceitos e práticas da Ideokinesis, Bartenieff Fundamentals, Body-Mind Centering, entre outras metodologias somáticas durante meus percursos de estudo do movimento.

[198] Desenvolvo método autoral “Corpo Vivo” de prática corporal de educação do movimento somático junto ao desenvolvimento da disposição física, relaxamento, liberdade da expressão corporal e consciência corpo-mente. Como professora de Educação Física, ioguini e artista da cena, acredito no equilíbrio entre essas abordagens, unindo princípios somáticos, princípios do Yoga, da cena e do treinamento esportivo, para saúde, bem estar e desenvolvimento pessoal de artistas e público em geral. Toda essa integração me deu sensibilidade para desenvolver práticas com uma abordagem mais feminista, plural e em desconstrução de preconceitos, atendendo também pessoas que se sentiam excluídas do ‘universo fitness’ e do mercado da promoção e prevenção da saúde pelo movimento, como alunas(os) trans, com peso considerado acima do “padrão” e outras expressões discriminadas pela sociedade e que

Os estudos do movimento da Dança se valeram imensamente como mote de criação de dramaturgias e do cuidado das atrizes e atores. Abracei e conectei minhas experiências fora da Universidade aos posicionamentos prático-teóricos de Helenita Sá Earp[199] sobre Uno e Dança, corpo e corporeidade. “Os olhos podem ver tudo menos a si mesmos” (BARBA, 2012, p. 181). Como preparadora, artista da dança e profissional da saúde, me senti responsável por facilitar a percepção sobre o que pode assegurar o bem estar, amenizar atritos desnecessários e assim assegurar mais qualidade de vida ao intérprete, merecida pela sua contribuição criadora. Nas formas sensíveis do corpo em cena, me interessei pela amálgama entre o cuidado da saúde somática e a criação; numa ação poética e micropolitica[200] do movimento.

Este artigo tem como interesse e pulsão discorrer as inquietações sobre o cuidado de si do corpo criador cênico, os motes e limites na/da preparação e o bem estar da(o) artista da cena; assuntos recorrentes nas minhas pesquisas, em andamento, de conclusão de curso em Teoria da Dança da UFRJ e do Mestrado em Dança (PPGDAN-UFRJ).

Neste texto, deixo algumas palavras grifadas em *itálico* como relevo sobre temas-chave, pressupostos e engajamentos que tenho imaginado-pesquisado como motes de preparação e criação corporal e cuidado na cena. São informações-rastros que compartilho a partir de minhas experiências com a preparação, sem buscar definições concretas, mas possibilidades para pesquisa prática. Sigo o aprofundamento sobre estes temas na dissertação.

Algumas anotações de caderno escaparão à rigidez da formatação acadêmica, como convites moventes de pensamentos à margem, ou para além, dos assuntos aqui tratados.

---

são excluídas ou negligenciadas nos ambientes de prática física. Não se trata de um trabalho especializado para esses públicos, mas um método que se preocupa, ausculta, observa e considera, que não discrimina nem desconsidera as diversidades das(os) praticantes.

[199] Criadora do Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ, ao desenvolver sua abordagem didática sobre o ensino da Dança, traz importantes reflexões sobre os estudos da corporeidade, ciência e cosmologia (LIMA, 2007).

[200] Conforme os estudos de Sueli Rolnik e Félix Guatarri (2013) na obra “Micropolítica: Cartografias do Desejo”.

Autonomia do Cuidado

Cuidar de si é dançar com a liberdade do ente, reconhecendo – consciência – os reflexos e interações com o ambiente, com o outro, com este mundo em constante movimento de devir. As constatações sobre o que e como se tem saúde e bem estar são mutáveis, adaptáveis, fluidas e referentes ao Ser em seu ambiente e cultura.

> Ignorar a presença do Ser, viver no esquecimento (o exílio) é não ter segurança nem liberdade. A ignorância leva à injustiça (adikiai), isto é, ao "não ajustar-se ao que é". (...) Mas não existe atitude justa em si. O que é bom num momento pode se revelar ruim em outro; o que era eficaz em certas circunstâncias pode resultar em desastre quando essas circunstâncias mudarem. (...) Uma certa maneira de querer impor a "sua" justiça pode ser algo injusto. Doença é essa incapacidade de perceber o real, aceitá-lo e agir em "ressonância" correta com ele. (...) levando uma vida em conformidade com aquilo que é, aproxima-se da Realidade que faz ser o que é (LELOUP, 2015, p. 93-94).

A partir das palavras de Leloup (2015) convido a pensarmos os caminhos importantes tanto da autonomia do cuidado para cena e para vida, quanto nas considerações importantes sobre subjetividade e corporeidade diante dos temas doença, dor e desconforto.

Acredito que o(a) indivíduo(a) artista, em sua sensibilidade, poderá refletir sobre sua atividade cênica e o seu próprio cuidado. Diretor(a), preparador(a) e atuante podem carregar, na sua prática, essa autonomia e conhecimento de si e do corpo. Corroborando com Foucault (2009, p. 53), "o cuidado de si é um privilégio-poder, um dom-obrigação que nos assegura a liberdade, obrigando-nos a tomar-nos nós próprios como objeto de toda a nossa aplicação". O cuidado nos permite criar e criar nos ensina a cuidar. Portanto, interessa-me estimular na preparação o cuidado de si através do movimento, utilizando também as próprias técnicas cênicas e corporais dispostas pela dança e o teatro.

Seguia com estas atenções na pesquisa prática até o contexto pandêmico interromper as atividades presenciais, intensificando minhas preocupações sobre o tema.

Pensar a cena pandêmica é pensar em cuidado. Neste contexto pandêmico (COVID-2019), a lida com a doença e com os isolamentos nos exigem uma enorme aproximação, atenção e manutenção do cuidado consigo e com o outro - com nosso histórico de saúde corporal, com o que fizemos, o que comemos, como se encontra a homeostase, a imunidade, entre outros. A pandemia amplia a óbvia, porém recorrentemente ignorada, relação do cuidado consigo, que refletirá, sempre, no cuidado com o outro e com o todo. Cuidar de si é cuidar do mundo.

"Mundo é onde e como o ser se manifesta, a manifestação do ente na terra, que a partir daí (do mundo surgido e em tensão com a Terra) passa a Ser" (COPELIOVITCH, 2007, p.4). Este si está sempre em rede com o outro, especialmente na criação coletiva da cena. Se pensarmos uma cosmologia da dramaturgia, vemos essa conexão de pontos existentes a partir e pelo outro ponto, mútua, inerente e imbricada em seus componentes: a cena acontece por essa constelação entre texto/movimento, seus conflitos e mediações, interferidos tanto pelo processo de construção da cena quanto pelo cotidiano/vida da(os) artistas.

Motes do cuidado: CRIse = criar

No avanço tecnológico e diante dos novos modos de vida virtual e social, do sedentarismo, do estresse por excesso de informação e pelas exigências mercadológicas, há um consequente aumento das doenças mentais e síndromes somáticas no nosso país e no mundo (HANNA, 1970, HAN, 2017). Esse era um contexto conhecido antes da pandemia do novo COVID-19. Focalizando no contexto pandêmico, o corpo que não se movimenta encontra-se ainda mais vulnerável, ao passo que doenças crônicas[201], associadas ao sedentarismo (GUALANO, B. & TINUCCI, T. 2011), são riscos de agravamento da COVID-19.

[201] Como hipertensão arterial e outras doenças cardiovasculares e diabetes não controlado, fatores de risco a apresentar quadros graves da Covid-19, segundo relatório "WHO-China Joint Mission on Coronavirus Disease 2019 (COVID-19)".

Lidar com a pandemia é momento de entender acordos e pactos provisórios dos hábitos corporais e sociais diante dos isolamentos e fobias do contato, dos procedimentos desesperados da higiene e qualquer outra lida aparente diante dos riscos à saúde. Ao pensar esse corpo que vai para cena, como corpos que dançam à luz do conceito de performatividade, é preciso “evitar tratar as ações-movimento como se eles fossem os mesmos, iguais aos de experiências anteriores. Em vez disto, buscar reconfigurá-los e expô-los de modo diferente a cada investigação” (SETENTA, 2008, p.101).

Em tempos de crise, seja da política, da saúde mundial ou de uma dor pessoal, a criatividade surge em diferentes prognósticos e modos de vida. Na primeira metade do século XX, outro contexto de angústia corporal e da saúde coletiva nos propiciou o que hoje nos é fonte de diversas criações em Dança, Teatro e cuidados à saúde: a Educação Somática em sua primeira geração de educadora(es).

A Educação Somática teve como fonte propulsora de criação de seus vários métodos existentes os trágicos vestígios da Segunda Guerra Mundial, como também histórias pessoais de enfrentamento de doenças complexas, como a tuberculose, a epidemia de poliomielite e a gripe espanhola (EDDY, 2009; PRESTON-DUNLOP, 1998). Essa memória histórica da Educação Somática me desperta esperança e desejo de visualizar novos gestos e ações para um corpo pós-pandêmico em movimento e em dramaturgias.

Cuidado e terapia na cena, corpo-mente-espírito

Nos processos de criação, me via mergulhada num tipo de envolvimento quase terapêutico. Num movimento de encontro com minhas metodologias e por busca de novas inspirações, busquei e deixei me afetar pelos modos terapêuticos, somáticos, intuitivos e rito-espirituais, para cuidar e potencializar o encontro entre preparadora e atuante.

Ao observarmos os primórdios da terapia dos Terapeutas de Alexandria, apresentadas por Leloup (2015), temos o corpo, a psique, as imagens e arquétipos de animação, o desejo, a orientação e oração como

caminhos do cuidar do Ser, temas que busquei utilizar nas práticas de preparação.

Passei a admitir como prática o Reiki, o Yoga e como inspirações a Bioenergética, a meditação, entre outros, durante os processos de preparação. A espiritualidade encarnada (FERNANDES, 2018) do corpo em cena passou a ser objeto de estudo e meio de investigação. Foi neste momento que encontrei respostas práticas para as inquietações dos artistas, considerando seus comportamentos e estados emocionais Fernandes (2018) confirma que a espiritualidade, tema marginalizado nos contextos acadêmicos, é um aspecto fundamental e traz sentido a maioria das experiências individuais!

- Por quê temos tanto receio de tocar neste tema?

- Seria um receio ou um preconceito?

“No campo somática, matéria e energia, visível e invisível, são duetos constituintes de toda forma pulsante de vida. *Soma* inclui o ser vivo como um todo, em seus aspectos biológicos, emocionais, cognitivos e espirituais” (IBIDEM, 2018, p. 162). Barba (2012) diz que “os exercícios físicos são sempre exercícios espirituais”. Como ato espiritual, nos transformamos em nós mesmos, numa espiral de alimentação-reconhecimento e expressão-ação do mundo e do ente; e essa é uma qualidade da(o) artista cênica(o).

Há um caráter terapêutico e espiritual em todo movimento, diante da *pausa* e *acolhimento* do corpo que habita o espaço cênico para transformações da presença, compartilhando ação ao público. Para esse compartilhamento, é preciso provocar o corpo a outros estados numa dinâmica extraordinária entre corpo e mente.

Empecilhos da cena, poder e opressão

Tenho percebido em todos os meus trabalhos a necessidade de estimular a entrega e a soltura, para que haja escuta de si, do outro, dos motes e das criações dramatúrgicas para as relações e desenvolvimento de

ensaios e laboratórios de movimentos cênicos. Ela torna qualquer experiência cênica potente na medida que nos permitimos ao simples no *sentir e pensar integrados.*

- Como integramos o sentir e o pensar?

Repetição seria a única saída para firmar uma potência de cena onde a direção pede a execução similar do que já foi criado nos processos? Reconheço a velhice desta questão, mas continuo me sentindo sem resposta e instigada a repensá-la a cada processo cênico. A repetição poderia ser tanto a chave como a perdição. Ela poderia engessar caminhos rasos e desconectados da ação, um “prato cheio” pedido pela velocidade na qual vem correndo a vida na contemporaneidade.

- Mas desconectados de quê?

O quê e por quê acontece quando o intérprete cessa a vida da ação e mecaniza sua atuação? Como manter a chama acesa da ação-movimento depois de tantas repetições? Como não mecanizar? Como não raciocinar sobre o comando? E que comando é esse? É sobre comando? Ou são indicações, procedimentos, proposições de caminhos, toques…? Como artistas buscam tocar-se ao invés de autocomandarem?

- liberar os militarismos dos nossos generais internos.

O corpo tem história e estória. Precisa ser lido numa preparação. Ele precisa se escrever, ter autonomia e ser escrito. Aí vem o jogo preparação-direção de cena.

Por vezes, o pensamento do artista na cena, ordenando-a e justificando-a mentalmente com ideias dramatúrgicas e memórias que sustentem a ação, parece não ajudar ou atrapalhar o artista a seguir seu trabalho cênico com energia e engajamento suficiente para alcançar, atravessar e mobilizar o público. Muitas vezes nos apegamos às racionalizações dramatúrgicas e textuais na expectativa de controle da atuação. Por que já há em nós - e na sistematização da sociedade do cansaço - um desvio do controle, uma desarticulação da autonomia do corpo**,**

um desvio da capacidade de autodeterminação dos desejos, necessidades, sensações, sentimentos, entre outras camadas do ente corpo no instante da ação. A atuação se prende a conceitos dramatúrgicos pelo “tenho que” por falta de segurança na sua própria existência corpo-espaço-temporal. E se perdem as infinitudes da experiência do corpo em cena, sem que a(o) artista possa pisar em outros terrenos da criação, da improvisação e da pesquisa vertical do corpo e do movimento e sem integrar pensamento e dramaturgia ao espírito e emoções.

A limitação da expressão pode vir da falta de *confiança na liberdade e infinitude da corporeidade*. Como intérpretes, certas vezes possuímos comandos silenciosos e programados, uma autoridade predita, que não se vê facilmente donde vem, como um toque rude e massante. A reação a esse toque nos gera couraças musculares[202]. Ela pode vir encaminhada por aquela(e) que nos (des)orienta ou pelas nossas próprias (des)orientações. Assim, antes das estruturas mentais textuais e conceituais para a potente atuação é preciso *corpo relaxado, fluido, disponível, poroso*. Como folha de papel em branco[203] a escrever ou rabiscar, frequentemente é preciso *limpeza* e *revitalização* conscientes para atualizar a presença em corpo confiante e disponível. Segundo Copeliovitch (2007), o corpo como papel em branco trata-se de uma técnica de *neutralização do ego* do intérprete, necessária para lançá-lo ao abismo da cena[204]. Essa limpeza nos dá percepção sobre nossa identidade, dá nitidez e tranquilidade sobre o que temos na *materialidade do corpo-mente-espírito* em cena disponível para a criação.

Saber quem se é, no sentido de saborear-se, é o ponto central da auto estima. *Auto estima* é caminho para liberdade e consciência das amarras dos vetores de força, externos e invisíveis, que nos distraem, nos enganam, nos bloqueiam, nos enquadram.

---

[202] Conceito de Willian Reich (1933) sobre a acumulação crônica de tensões musculares, que estruturam física e emocionalmente o caráter de corpo-mente, diante reação de irrupções de emoções e sensações orgânicas como ansiedade, raiva e excitação sexual.
[203] Expressão de J. LeCoq.
[204] Tema apresentado por Artaud.

A limpeza das couraças do corpo que desaguam num vazio e silêncio potente, nos dá a abertura necessária para o empoderamento de si mesmo, libertando-nos de forças opressoras invisíveis.

Estimular a escuta e entrega sensível do corpo-mente tem sido uma preocupação no meu trabalho de preparação. Mas me questionando sobre essa necessidade de soltura me deparei com esse importante velamento de que, onde existe necessidade de entrega, existe posse. O que necessitamos tanto soltar e limpar para estar em cena? O que tem amarrado nossos corpos?

- Que cascas serão criadas neste isolamento e com essas máscaras?

A grande investida do capital da era pós-moderna - da sociedade do cansaço - é a invisibilidade do poder do trabalho e do desempenho, não mais separando desejo de desempenho à coerção do sacrifício e do trabalho (HAN, 2017). A insegurança e a consequente necessidade de controle, vinda dessa invisível armadilha, à primeira instância, poderá desencadear empecilhos como falta de *autenticidade,* de *energia* e de *visceralidade* ao corpo.

É preciso observar as profundidades e sutilezas que o poder de opressão às expressões corporais alcança, desde o fato de que a maioria das pessoas em nossa sociedade não conseguem se entregar à soltura do corpo no chão, às expressões extraordinárias e brincantes do corpo, à pausa de uma meditação ou de um suspiro aterrador e consciente no presente e na pele.

Observemos que os impactos na saúde humana (assim como da ‘saúde da Terra’) tem origens semelhantes a das origens de opressões das corporeidades: os grandes marcos históricos da humanidade como guerras, a Revolução Industrial e a era tecnológica.

> De uma maneira em geral, o poder iniciou os sistemas de controle em primeiro lugar disciplinando o movimento humano, em seus gestos, espaço e tempo e, em seguida regulamentando-o. A biopolítica se incumbiu da vida em geral, é um poder que se incumbiu tanto do corpo como da vida. Pessoas iguais em movimentos, comportamentos, pensamentos, respostas e vidas. Toda uma população se comportando e desejando o mesmo. Uma concepção normativa do corpo instrumento. Adverso a essa maneira

> de pensar, Laban (1978) identificou a experiência do (não) movimento para os viventes da sociedade industrial, como marca da impotência do indivíduo moderno em se mover autonomamente e em se comunicar. Esse autor percebeu que, em uma época em que se discutia os ideais eugênicos, higiênicos e os valores éticos, crianças e adolescentes nas instituições de ensino, adultos pertencentes a denominada classe intelectual e trabalhadores de linhas de montagem limitavam-se a reproduzir movimentos mecanicistas que impediam o indivíduo de ser um 'possuidor de sua experiência' (LAUNAY, 2006, p. 76). O corpo humano, anestesiado e empobrecido de movimentos adentrava uma maquinaria de poder que o esquadrinhava, o desarticulava e o refazia. A falta de compreensão do conhecimento da importância em se mover prejudicou o ser humano na visão de si próprio. (SILVA, 2012, p. 44-45).

É na *expressão livre, enérgica e potente* - potencializada pelas práticas e estudos do corpo em movimento e em dança, como investigada por Laban (SILVA, 2012) -, que podemos praticar uma micropolítica revolucionária diante cada indivídua(o), suas poéticas e suas subjetividades.

Manter a organização e a disciplina no trabalho dos atores e atrizes é necessário como são necessárias as mãos de uma artesã na esculturação da argila. Ela firma para moldar, mas o barro continua a correr para longe da sua força, escapando de sua força. Ao artista é pedida a missão de escapar-se da necessidade de controle e ordem, das mãos que lhe apertam, abrindo-se apenas ao toque, firme e suave. As mãos ali por perto, direcionando, lhe dará uma nova forma. Para que seja possível que o barro escape enquanto se transforma com suavidade é necessário que a base gire. Uma força centrífuga constante, girando em si mesmo. Do contrário, o molde será muito mais árduo, precisará de peso nas mãos e a transformação será massante. O que seria essa força que gira em seu eixo, que dá estímulo a mover para outra direção, que não te aperta, não te amassa, te conduz a uma nova forma sem que alguém tenha que usar as duas mãos bruscamente em você?

Necessitamos estimular as percepções do corpo e do (des)controle das ações. Precisamos de autonomia. Autoestima. *Vitalidade. Centramento. Foco. Atitude***.** *Intenção***.** São as forças motrizes da roda que gira a argila. A nova geração de artistas precisa de *aterramento, centramento*, escuta do momento presente. É a nossa maior dificuldade com tanta informação disponível que nos faz esquiar nas sabedorias corporais, escorregamos no raso, com pressa.

Há dificuldade da escolha, ansiedade, dificuldade na permanência da atenção no presente tão necessária à ação. Nova roupagem do controle. Não há como ignorar este fato, não estou fazendo julgamento negativo, apenas olhando com cuidado e pensando nessa materialidade...

- que corpo é esse?

<como-o quê> transformar: corpo-consciência

Busco no campo da Somática e do Yoga, o *equilíbrio entre a energização e a sutileza da escuta*, como sutis toques de artesã no corpo teatral e dançante. É um trabalho difícil porque demanda um tempo, o *tempo do toque*, da entrega e da repetição – e, diante das problemáticas que já apontei, penso numa *repetição consciente e atualizada no presente de cada instante* -, e esta possibilidade nem sempre temos na rotina das preparações.

Segundo Copeliovitch (2007), “para Artaud, o teatro deveria trazer uma transformação radical tanto para o ator, quanto para a platéia – ambos saltariam juntos, o ator levando consigo o espectador.” O gesto tem poder de transformação plástica e vibracional. O gesto como cuidado nos permite criar e criar nos ensina a cuidar na medida que o corpo em cena pode encontrar (ou sentir) sua infinitude de expressão. Diante da conexão entre desenvolvimento humano e o movimento, o cuidado de si está diretamente ligado à *liberdade e infinitude da expressão do corpo*.

O desenvolvimento do movimento se diferencia de acordo com a *intencionalidade* - o planejamento do movimento estruturado no córtex pré-frontal responsável pela *consciência do eu* - e sua mediação segue valores e história do sujeito (ANDRADE, LUFT & ROLIM, 2004). O modo como planejamos o gesto pode ser cuidadoso ou não. O desenvolvimento pessoal acontece através do movimento a partir de mudanças internas importantes na configuração do organismo humano. O hábito, por exemplo, sendo cognitivo, muscular e neural, necessita, à princípio, do esforço lento para culminar numa aprendizagem (KELEMAN, 1992).

Este *fator tempo, lento*, potencializador do aprendizado do corpo-mente - por sua vez, planejado por estudos e técnicas do movimento somático, como também dos estudos ioguinis - é porta de entrada da escuta e *produção energética*. O *espaço da escuta* também é importante para a intenção do cuidado e para a disponibilidade e vitalidade necessária à criação cênica. Consideremos que, por vezes, a transformação do estado e disponibilidade emocional e energética é uma necessidade prática da rotina da(o) artista.

Grotowiski e outra(os) estudiosa(os) da cena desenvolvem a magia da(o) artista da cena na transmutação de energia do teatro alquímico, para que estabeleçam diferentes comunicações com o público, em benefício do próprio indivíduo praticante (COPELIOVITCH, 2007). Creio que para além do fazer artístico, saber *elaborar os níveis e modos de balanceamento da comunicação para a transmutação energética* são habilidades importantes à saúde da(o) ator/atriz/dançarina(o). Liberta-se o corpo-mente-espírito; e esse fluxo livre promove bem estar e saúde.

É preciso (ou, é possível?) poupar o sofrimento e desgaste da(o) artista cênico, que ao invés de estar sempre correndo atrás de uma disponibilidade “a todo custo” para ação, como um ato heroico ativista, também possa fazer da obra seu processo de transmutação da vida.

- cuidar para expressar. expressar para cuidar.

A atenção e a presença canalizada em si pela consciência é uma percepção perspicaz para produzir e compartilhar a energia cênica para fora de si, para o outro, para a comunicação com o público. Para tal é preciso estar inteiramente engajada(o). Assim, tenho experimentado, com grande proveito para o trabalho cênico, o *estado aqui e agora, meditativo, do corpo*. Essa atenção só terá caminho livre diante da intenção de alento e assim será possível conectar corpo, pensamento e emoção em harmonia e potência para a cena.

> O alento é o veículo da consciência, por meio de sua observação e distribuição lenta e regulada, aprendemos a deslocar nossa atenção

> dos desejos externos (vasana) para uma percepção perspicaz e inteligente (prajna). (...) Não se pode forçar a nada. A receptividade é tudo. (...) A verdadeira concentração é um fio de percepção contínuo. Descobrir de que maneira a vontade, trabalhando com a inteligência e a consciência auto reflexiva pode nos libertar da inevitável inconstância da mente e dos sentidos, sempre voltados para fora - é esse o objetivo do ioga. (...) A percepção e a concentração se dirigem simultaneamente a milhares de pontos, e com efeito, a própria consciência se difunde de maneira uniforme por todo o corpo. (...) Esse é um fluxo de concentração contínuo (dharana) que leva a uma percepção elevada. A vontade, sempre alerta, ajusta e refina, criando um mecanismo de autocorreção. (...) Os ossos, os músculos, as juntas, as fibras, os ligamentos, os sentidos, bem como a mente e a inteligência, são interligados. (IYENGAR, 2007, p.40-43).

Ao decidir estar em cena você pode estar ou não engajado emocional, física e psiquicamente para tal. E será preciso um esforço de direcionamento e foco para o estado necessário da ação. Iyengar (2007) afirma que,

> Infelizmente, usamos mal os sentidos, a memória e a inteligência. Deixamos que suas energias potenciais fluam para fora e se dispersem. Queremos alcançar domínios da Alma, mas nos vemos diante de um constante cabo-de-guerra. Não vamos nem para dentro nem para fora, e isso esgota nossa energia (…) Podemos fazer melhor. Quando os sentidos da percepção se voltam para dentro (...) é essencial não apenas para a meditação e a jornada interior, mas também para que a inteligência intuitiva funcione de maneira bem útil e benéfica no mundo externo. (IYENGAR, 2007, p.4).

O “entre” talvez seja um escape das energias. Um dos empecilhos. Os “entres” que não se integram com força se despedaçam, dissipam, não seguram as águas. Quantas vezes não ouvimos alguém plenamente, inteiramente, porque estamos entre duas atenções? Sabemos que estar em cena nos demanda dezenas de atenções simultâneas, então a *canalização da energia* é necessária. E ela transborda transformações tanto para cena quanto para vida.

Na medida que você escolhe onde ocupar, estará por inteiro. A ação vem do *endereçamento de espírito, mente e corpo nas espacialidades e temporalidades da cena*. O “entre” imaturo, muitas vezes vindo da falta de envolvimento com todas as ferramentas e composições da dramaturgia do corpo e da cena nos gera uma fragmentação de força.

- E a cena se esvai.

Portanto, diante dos alarmantes indícios e das criativas novas maneiras de cuidado somático, convido deixarmos a romantização do sofrimento como essencial, inevitável ou ainda potencializador dos processos criativos, como se fossem inspiração. A inspiração, como próprio nome já diz, tem mais conexão com prana do que o sofrimento. Corpo que cria é corpo em energia vital. A mesma energia que vibra o movimento e se conecta com o espectador precisa ser a que alimenta e conduz o artista ao seu bem estar. Não se trata de negar horrores, dores e crises, matérias reais da vida, mas de considerá-las, auscultá-las, de maneira mais consciente, afetiva e criativa.

- A crise gera criação. A crise desfaz o que não é substancial e o estado de realidade se modifica pelo estado de corpo-consciência.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Alexandro, LUFT, Caroline di B. & ROLIM, Martina K. S. B. O desenvolvimento motor, a maturação das áreas corticais e a atenção na aprendizagem motora. **Revista Digital**, Buenos Aires, v. 10, n. 78, (n.p), nov., 2004.

BARBA, Eugênio. & SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Editora Hucitec, 2012.

COPELIOVITCH, Andreia. **Artaud e a utopia no teatro**. Revista.doc. v. 4, n. 3, p. 1-16, jan./jun. 2007.

EDDY, Martha. A brief history of somatic practices and dance historical development of the field of somatic education and its relationship to dance. **Journal of Dance and Somatic Practices**. [S.I], v. 1, n. 1, p. 5 - 27, 2009.

FERNANDES, Ciane. **Dança cristal:** da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**: o cuidado de si. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal. 2009.

GUALANO, B. & TINUCCI, T. Sedentarismo, exercício físico e doenças crônicas. **Revista Brasileira de Educação Física e Esporte**, São Paulo , v.

25, n. spe, p. 37-43, Dec. 2011 . Acesso em 01 jun 2020. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?sc>

HAN, Byung Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HANNA, Thomas. **Bodies in Revolt**: a primer in somatic thinking. Novato: Freeperson Press, 1985 [1970].

HANNA, Thomas. The Somatic Healers and The Somatic Educators. **Somatics: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences**, v. I, n. 3, 1977. Disponível em <http://somatics.org/library/htl-somatichealed.html>. . Acesso em: Ago 2020.

IYENGAR, Bellur K. S. **Luz na vida**: A jornada da yoga para a totalidade, a paz interior e a liberdade suprema. Coautoria Evans, J. J. e Abrams, D. São Paulo: Summus, 2007.

KELEMAN, Stanley. **Anatomia Emocional**. São Paulo: Summus, 1992.

LELOUP, Jean-Yves. **Cuidar do ser?** Fílon e os terapeutas de Alexandria.15ed. Tradução de FITTIPALDI, R., ALVEZ, E., ORTH,L.; et.al. Petrópolis: Vozes, 2015.

LIMA, André M. **A Dança e Ciência***:* estudo acerca de processos de roteirização e montagem coreográfica baseados em formas e padrões de organização biológicos a partir dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp . Tese de Doutorado, Área de Concentração em Educação, Difusão e Gestão em Biociências, Instituto de Bioquímica Médica, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

OHNO, Kasuo. Treino e(m) poema. Tradução de Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PRESTON-DUNLOP, Valery. Rudolf Laban: An Extraordinary Life. Londres: Dance Books, 1998.

WHO-CHINA JOINT MISSION. **Relatório Who-China Joint Mission On Coronavirus Disease 2019 (Covid-19).** Beijing**,** 2020. Acesso em 5 jun 2020. Disponível em <https://www.who.int/docs/default-source/coronaviruse/who-china-joint-mission-on-covid-19-final-report.pdf>.

REICH, Wilhelman. **Análise do Caráter**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, (1933) 1995.

SETENTA, Jussara. S. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Edna Christine. O movimento como dispositivo de poder. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA,** Salvador, v. 1, n. 1, p. 40-53, jul./dez. 2012.

O NASCIMENTO DE UM FILHO

Flora Lyra da Silva Bulcão (UFRJ)
Ligia Losada Tourinho (UFRJ)

Introdução

Filhos? Não, não os tenho. Com dois enteados, o parir não faz e não sei se algum dia irá fazer parte de mim. Parafraseando Sheila Heti, “Se eu quero ou não ter filhos é um segredo que escondo de mim mesma - é o maior de todos os segredos que escondo de mim mesma” (HETI, 2018, p. 26). Posso parir criações artísticas, alucinadas, danças, experimentos e coisas outras. Mas acredito que, ao parir uma criança, a mulher também nasça novamente. Ao parir um ser, nascem dois seres. Um ser bebê e um ser mãe. No caso de nossa espécie, dois novos seres humanos.

Em meio aos tempos conturbados de coronavírus, nascem pequenos seres de luz, dando lugar aos que se vão à luz da morte... O ciclo da vida. Assim como o ciclo menstrual, tudo tem início, meio e fim. Em meio a uma pandemia, muitas coisas ficam confusas, mas algumas ficam fáceis de se enxergar. Como o amor que sentimos dentro de nós por aqueles que queremos, podendo se expandir para aqueles que sequer conhecemos. Empatia. Uma energia de *ying*. Energia feminina. Do homem não há de ser. A energia do homem branco produziu guerra, disputa, poluição, destruição. A mulher tecia as redes das cestas e colhia o milho, que ainda não era transgênico. O homem matava os animais através da caça. Terá realmente começado desse jeito? Ou terá sido uma construção do homem branco para nos fazer acreditar? Sinto dor.

> Há gerações as mulheres aceitaram o papel de legitimação como seres humanos através do casamento com um homem. Elas estiveram de acordo com a ideia de que um ser humano pudesse não ser aceitável a menos que um homem dissesse o contrário. Sem essa proteção “masculina”, a mãe é vulnerável. (ESTÉS, 2018, p. 206).

Feminismos e maternidade

Como mulher, fomos ensinadas a sentir e aguentar a dor. Como mulheres negras, o que não sou, ainda mais dor. Tantas mulheres negras tendo seus direitos negados até hoje pelo simples fato da cor de sua pele. Escravização do corpo feminino. Trabalho escravo caseiro ou da roça. Agressão, morte. Feminicídio. Feminina. Cuida do neném. Homem vai pra caça, mulher fica em casa. Mulher branca consegue o direito de trabalhar fora de casa, mulher negra sempre trabalhou fora de casa. Mulher branca se coloca como homem branco e esquece da mulher negra. Sororidade vira piada. Bell Hooks, escritora e ativista negra, lembra dela e nos lembra de tê-la.

> E, como os homens privilegiados não se tornaram igualmente responsáveis pelas tarefas domésticas, a liberdade de mulheres de classe privilegiada de todas as raças exigiu a subordinação sustentada das trabalhadoras pobres. [...] No fim das contas, o poder de classe provou ser mais importante do que o feminismo. (HOOKS, 2019, p. 71).

Acredito que podemos todes ser feministas e lutar por um mundo de igualdade. O feminismo propõe uma sociedade novamente comunitária, onde todes exercem seus direitos e divide.m as funções: do lar, da rua, dos filhos, da casa, da vida, de tudo. Segundo Bell Hooks, “precisamos trabalhar mais para mostrar a mães e pais como acabar com o sexismo muda positivamente a vida da família. O movimento feminista é pró-família” (HOOKS, 2019, p. 116). O feminismo negro nos ensina que, para haver mudanças reais de gênero, também não basta não ser racista, precisamos, antes de tudo, ser anti-racistas. Para Grada Kilomba, “a luta antirracista não é parte das preocupações das feministas ocidentais, principalmente porque suas precursoras brancas não foram e não são confrontadas com a violência racista, mas “somente” com a opressão de gênero” (KILOMBA, 2019, p. 103).

Sinto-me desconfortável. E esse desconforto é essencial para fazer mudar e fortalecer a sororidade entre mulheres brancas, negras e de outras raças. Enquanto mulher branca, sempre estive no conforto e na sombra da copa de minha árvore genealógica, escrita desde que algum ascendente meu

decidiu partir para o Brasil. E nesse trajeto, esta árvore genealógica está, com certeza, suja de sangue racista, colonial e escravocrata, não permitindo às pessoas negras e afro-diaspóricas seus direitos a terem acesso também às suas próprias árvores genealógicas e histórias de origens.

> Durante a escravização, as mulheres negras foram sexualmente exploradas para criar filhas/os. [...] Elas foram classificadas como "procriadoras de escravas/os", "mulheres em idade fértil", dentro do "período de reprodução", ou "velha demais para procriar". [...] Durante o colonialismo, seu trabalho foi usado para nutrir e prover a casa branca, enquanto seus corpos foram usados como mamadouros, nos quais as crianças brancas sugavam o leite. (KILOMBA, 2019, p.141).

O que dizer sobre a desigualdade de gênero nesta sociedade onde homens como Jair Bolsonaro, nosso atual e vergonhosamente presidente da república, afirmam que o lugar da mulher é em casa e uma mulher feia não merece sequer ser estuprada[205]. Fazemos malabarismos para nos empoderarmos, nos libertarmos, nos protegermos e nos fortalecermos. Em **Calibã e a Bruxa**, Silvia Federici (2017, p. 12) diz que "nossa subordinação aos homens no capitalismo foi causada por nossa não remuneração, e não pela natureza "improdutiva" do trabalho doméstico".

> Essas mudanças históricas – que tiveram um auge no século XIX com a criação da figura da dona de casa em tempo integral – redefiniram a posição das mulheres na sociedade e com relação aos homens. A divisão sexual do trabalho que emergiu daí não apenas sujeitou as mulheres ao trabalho reprodutivo, mas também aumentou sua dependência, permitindo que o Estado e os empregadores usassem o salário masculino como instrumento para comandar o trabalho das mulheres. (FEDERICI, 2017, p.145).

Pode-se dizer que os estudos feministas são recentes. Simone de Beauvoir escreve **O Segundo Sexo** em 1949, já no meio do século XX. Com sua frase emblemática "Ninguém nasce mulher, torna-se mulher" (BEAUVOIR, 1967, p. 9), Beauvoir pontua a posição na qual a mulher é colocada na

[205] Em 9 de dezembro de 2014, Jair Bolsonaro agrediu verbalmente a deputada federal Maria do Rosário (PT-RS), a quem disse que não estupraria porque a parlamentar não merecia, motivando um possível processo de cassação de mandato. Mesmo assim, continuou impune e em 2019, pagou uma multa, pediu desculpas e ficou por isso mesmo.

sociedade e vai desenvolvendo como se criou essa relação da mulher subjugada e inferior ao homem. Com isso ela pesquisa mitos, fatos históricos e psicanalíticos que resultaram nessa posição, focando também na criança e na relação de seus corpos com os corpos de suas mães desde o nascimento às outras fases de desenvolvimento de seres humanos.

> Ela interroga-se com angústia. Muitas vezes parece-lhe maravilhoso mas horrível que um corpo parasita deva proliferar dentro de seu corpo; a idéia dessa monstruosa inchação apavora-a. E como sairá o bebê? Mesmo se ninguém lhe falou dos gritos e sofrimentos da maternidade, ela ouviu palavras e leu o trecho da Bíblia: "Conceberás na dor"; ela pressente torturas que não seria capaz de imaginar sequer; inventa estranhas operações na região do umbigo; supõe que o feto será expulso pelo ânus e isso não a tranqüiliza muito mais. Viu-se meninas terem ataques de constipação neurótica quando pensaram haver descoberto o processo do nascimento. (BEAUVOIR, 1967, p. 40).

De acordo com a pesquisadora Helena Saldanha (2015, p. 276), “o corpo da mulher grávida foi deificado durante a pré-história e admirado não só de forma estética, mas também religiosa”, até que o Concílio de Trento[206] considera esse aspecto como impróprio para ser relacionado à imagem e o nascimento de Deus e provindo de ato sexual. O Concílio de Trento modificou muitas relações da Igreja com o corpo, ditando regras sobre o sexo e até mesmo posições sexuais permitidas para os casais, além de fazer com que as imagens de Virgem Maria grávida fossem destruídas. Saldanha (2015, p. 274) diz que “o culto a Nossa Senhora grávida é de origem bizantina e apesar da influência que exerceu na população como protectora da gravidez, vários teólogos não apoiavam estas imagens por serem consideradas indecorosas”.

Maternalismo e maternagem

A maternidade é amplamente conhecida pelas mulheres que, desde crianças, cuidam de suas bonecas, suas panelinhas, vassourinhas e casinhas

[206] “Um concílio é uma assembleia extraordinária do colégio apostólico – os bispos – reunida com o Romano Pontífice, cabeça e fundamento do múnus episcopal, que exerce (…) o supremo e pleno poder sobre a Igreja universal” (SILVA, 2015, p. 132). O Concílio de Trento (1545-1563) tinha o objetivo de reafirmar os dogmas da fé católica e tomar posições referentes às críticas dos reformistas protestantes.

cor-de-rosa, sendo colocadas na cozinha e no lugar doméstico. Com isso, é criado pelas feministas o termo maternalismo, que passou a ser adotado no discurso e práticas feministas como forma de resistência e buscando desconstruir o mito da maternidade, que é carregado de ideologia patriarcal e opressiva. De acordo com o dicionário Michaelis, Maternalismo é:

> 1 Qualidade ou estado de ter ou demonstrar instintos maternos. 2 Influência exercida pela autoridade materna no conjunto das relações sociais; prática fundamentada na autoridade materna. 3 Governo ou qualquer forma de domínio exercida por mulher(es). (MICHAELIS, 2020).

No mesmo dicionário, não se pode encontrar o termo “maternagem”. Para Gradvohl et al. (2014, p. 56), a maternidade é “tradicionalmente permeada pela relação consanguínea entre mãe e filho”, enquanto a “maternagem é estabelecida no vínculo afetivo do cuidado e acolhimento ao filho por uma mãe”. Desta forma, os termos se assemelham. Muito falado nos meios sociais e acadêmicos de classe média/alta, o maternalismo e a maternagem em sua forma concreta infelizmente ainda se mostram bastante elitistas. Roberta Barros comenta os trabalhos *Gabriela, cravo e canela*, *Dona Flo*r e *Xica da Silva* como figuras mitológicas que comprovam o lugar da mulher no “mundo da casa, da família e da hospitalidade, bem como uma posição central nas camas e mesas, e na cozinha – espaço onde o cozimento dos alimentos e a manipulação dos temperos se dá” (BARROS, 2016, p.15).

A partir dos questionamentos sobre maternidade, maternalismo e maternagem, cuidado, casa e domesticidade, decidi pesquisar mais a fundo trabalhos artísticos que lidassem com a esses temas, fazendo uma espécie de inventário de obras e espetáculos principalmente em dança ligados à gravidez ou com mulheres grávidas em cena.

Ilustração 1 – Nó Materno, de Silvana Macêdo, Fotografia digital, 2013-17

Fonte: Sivana Macêdo. Disponível em: <http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498841431_ARQUIVO_SILVANA_MACEDO.pdf>. Acesso em 28 set. 2020.

A artista Silvana Macêdo toca nessa questão em seus trabalhos fotográficos *Devoção* e *Nó Materno* e na videoinstalação *Sombra de Névoa*[207]. *Devoção* traz "fragmentos da experiência materna de Silvana Macêdo em diálogo com o cotidiano de outras [...] mães e artistas." (UDESC, 2018). Mostrando o espaço íntimo das moradias, a série revela atitudes diárias de devoção e cuidado aos filhos, onde existe uma negociação constante entre necessidades pessoais e profissionais com o tempo. Em Nó Materno a artista convida mulheres grávidas a um ensaio fotográfico com suas próprias mães, mostrando um lugar de afeto, encontro e ancestralidade. Já em Sombra de Névoa, Silvana propõe um mergulho ao passado, entre imagens de natureza, água e uma criança que perde sua mãe, trazendo à tona a relação entre vida e morte.

> [...] quando, a partir da década de 1970, o movimento feminista transbordou para o mundo da arte, as mulheres começaram a usar seus próprios rostos e corpos em performances, filmes, vídeos e trabalhos fotográficos em lugar de apenas serem usadas como

[207] Sombra de Névoa (2014-2018). Disponível em: <https://youtu.be/5jN79PXaJC4>. Acesso em 28 det. 2020.

> modelos ou suportes em obras de artistas homens. As novas mídias, por conseguinte, [...] apresentaram-se como um valioso instrumento nessas elaborações. (BARROS, 2016. p. 15).

Uma artista que tem amplo alcance mundial e que é uma importante figura para o empoderamento de mulheres negras e também não-negras é a cantora Beyoncé. Na entrega do Grammy 2017, importante prêmio de música, a artista, grávida, faz um show em "ode à fertilidade, ao poder criador das mulheres e à força que elas têm quando se unem" (EL PAÍS, 2017). Interpretando as músicas *Love Drought* e *Sandclastles*[208], do álbum *Lemonade* e vestida de transparências, elementos dourados, projeções e um corpo de baile só de mulheres, performa como uma deusa. Saldanha (2015, p. 272), sobre as deusas e deuses na história diz que tanto na cultura grega quanto na cultura romana antigas, as deusas não mostravam o corpo grávido. Tal costume de representação contrasta com as antigas deusas deificadas na pré-história, que Beyoncé retoma.

> Quando os homens deixaram de viver apenas da caça e da colheita dos frutos silvestres para viverem da agricultura, houve grandes mudanças nas relações de poder, surgindo em várias áreas do planeta as sociedades patriarcais. As «vénus» ou deusas foram substituídas por deuses fortes e guerreiros, sendo reservado às deusas a possibilidade de dar nascimento a pequenos deuses, musas e heróis que de acordo com a mitologia podiam ganhar a imortalidade no Olimpo. (SALDANHA, 2015, p. 272).

Podemos citar também as artistas Lucrecia Greco (UBA) e Paulina Ojedo, que fizeram um trabalho com mulheres grávidas no Litoral Sul da Bahia, com "*cuerpas interesadas en gestaciones, partos y lactancias*" (GRECO; OJEDO, 2019, p. 187) e que também se deparam com enormes desigualdades ligadas a classe, raça e gênero. Elas dizem que seu trabalho busca "*visibilizar y sensibilizar cuerpas gestantes que reivindiquen maneras de estar en el mundo y modos somáticos de atención relacionados con el placer, la oxitocina y la solidaridad, en un mundo que promueve adrenalina y falta de empatía*" (GRECO; OJEDO, 2019, p. 188).

---

[208] *Beyoncé performs at Grammy Awards 2017.* Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x5bmdh2>. Acesso em 28 set. 2020.

No mundo cão em que vivemos, o cuidado e a empatia são questões essenciais para um espaço mais consciente e em harmonia. Uma artista que busca sempre afrontar situações em que a sociedade se imerge, mas que não quer ver, é Regina José Galindo. Seus trabalhos buscam, através da arte, conectar indivíduos. Em 2017, Galindo ficou grávida de sua primeira filha e, sempre comprometida com questões sociais, criou a performance *Mientras, Ellos Siguen Libres*. Grávida de oito meses, a artista se colocou nua sobre uma cama, com as mãos e os pés atados a verdadeiros cordões umbilicais, permanecendo assim por um longo período de tempo. O objetivo da performance era trazer referencia para a época do conflito armada na Guatemala, onde muitas mulheres indígenas grávidas foram estupradas por soldados, sendo amarradas e violadas. Além da dor desta violência, este ato gerava muitas vezes a perda de seus bebês.

Ilustração 2 – Mientras, Ellos Siguen Libres

Fonte: Regina José Galindo. Disponível em: <http://www.reginajosegalindo.com/en/mientras-ellos-siguen-libres-2/>. Acesso em 28 set. 2020.

Andreia Yonashiro, em 2016 criou o trabalho Uma baleia encalhada na praia[209], buscando uma relação da bailarina com os elementos cênicos no palco, que se constituíam de pedras, placas de cobre, água e uma partitura musical com violino e canto, criando uma espécie de jogo-dança, “orgânico ou inorgânico, imaginação ou percepção” (YONASHIRO, 2016), dialogando com

[209] Uma baleia encalhada na praia. Disponível em: <https://vimeo.com/207870947>. Acesso: 28 set. 2020.

o pensamento de Hélio Oiticica de que a dança seria “simplesmente clímax corporal” (YONASHIRO, 2016).

> Uma baleia encalhada na praia. Inúmeros movimentos me conduziram a percorrer esse título como se fosse uma nova galáxia, com seu caos e seus padrões a serem sentidos como vestígios corporais que tento tocar, sem, no entanto, domesticá-los. Essa galáxia-título é ponto de convergência de uma situação limite que sustenta a dúvida como música que vem e vai, na água insistente que penetra por baixo, na areia insistente que abraça por baixo. A paisagem engole um corpo e assim, o ar transforma o peso, e ir para baixo significa ir para frente. Calor, gordura e respiração condensando um futuro que corre para trás cada vez mais rápido em busca de um som que ecoa quilômetros de nado livre. Paradoxalmente, lançar-me ao desafio de criar um sentido coreográfico que retorne sempre ao sentimento de início, sustentar um começar sem ecoar a palavra finalizar. (YONASHIRO, 2016, p. 01).

Em Seiva Bruta[210], Leticia Nabuco, junto com o músico André Oliveira, cria uma dança-música em um lugar simples e nu. Tanto o ambiente quanto a bailarina estão pelados. E nessa nudez, vemos o bebê vivo dentro do corpo da performer, enquanto ela faz movimentos com a pelve e a coluna para cima e para baixo, nos permitindo ver esse pequeno parasita que depois de pouco tempo sairá de dentro dela.

> Provocados pela vivência de uma gravidez, os artistas voltaram o olhar para processos vitais, cíclicos, sazonais, existentes na natureza, procurando particularidades não da gravidez em si, mas do que propriamente é ou pode ser grávido, fértil, criador. [...] A performance, realizada uma semana antes de a bailarina dar à luz seu filho, buscou na cena limpa e preenchida de vazios, uma escolha pela precariedade e, consequentemente, por toda possibilidade que ela encerra. A busca da força existente no frágil e no sensível. (NABUCO, 2009, p. 01).

Mulheres que convivem juntas geralmente tem seus ciclos menstruais juntas, algo que é curioso e interessante. Pesquisas negam ter algum motivo científico, mas a vida tem tantas coisas que a ciência não é capaz de explicar. O Coletivo Silenciosas, semelhante a este acontecimento, teve três de suas componentes grávidas quase ao mesmo tempo. Com isso, criaram o espetáculo “9”, abordando diferentes perspectivas sobre a gravidez e esse

[210] Seiva Bruta. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QUJR42CHF9Y>. Acesso: 28 set. 2020.

complexo e transformador momento na vida de uma mulher. Se inspiraram em obras de Guimarães Rosa e na imagem da artista visual Louise Bourgeois, que trazia a gestação em suas obras de forma emocional, extensa e feminista.

Em entrevista com Sueli Guerra, bailarina, coreógrafa e diretora da Cia. da Ideia, a artista fala sobre o processo de montagem do espetáculo *Jangada de Pedra*, que Antonio, seu filho, participou em útero do começo ao fim. Sueli não faz um trabalho focado na discussão sobre a gravidez, porém, fala do quanto a gravidez de seu filho influencia no corpo dançante em criação.

> [...] Ele ficava quietinho enquanto eu dançava. Era muito interessante isso. Então eu dançava, saltava [...] e aí se eu parasse, era a vez dele. Aí ele mexia, dançava, circulava, subia, descia. [...] E emocionalmente, pra gente que é artista [...] é uma experiência tão única e tão prazerosa porque o bebê está dentro de você, [...] é minha carne mesmo, né, está saindo de dentro de mim [...] Tem uma coisa já, uma ligação que é para sempre [...] não tem como isso não acontecer. Quando você partilha o seu outro filho, que no meu caso era um objeto artístico, uma obra de arte, uma dança que o Antonio participou da criação do inicio ao fim, é... É muito louco, é uma sensação deplenitude e pertencimento, sabe. Era como se duplamente eu estivesse me tornando mãe.[211]

Ilustração III – Céu Sobre água

Fonte: José Agrippino. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8eoZulLTgGI>. Acesso: 29 set. 2020.

[211] Depoimento coletado em entrevista com a artista Sueli Guerra em 28 de setembro de 2020.

No trabalho Céu sobre água[212], de Maria Esther Stockler e José Agrippino, aparecem imagens de Esther gravida nesta água e visual paradisíacos, em momentos mostrando a criança já nascida em movimento e em outros de volta dentro da barriga. E nesse transe, essa dança vai se repetindo variadas vezes de dentro para fora e de fora para dentro.

Roberta Barros, também autora do livro **Elogio ao toque ou como falar de arte à brasileira***,* performou Dar de si, onde tirava leite de seu próprio peito e colocava em copos americanos de vidro, sentindo prazer em aliviar seus seios cheios de leite e permitindo a busca do orgasmo, não pela ideia da generosidade no ato de dar o leite, mas um prazer vindo da experiência física e do erotismo envolvido nessa ação corpórea. “Ao contrário da mãe virginal, que povoa tão repetitiva a arte ocidental, nesse transbordamento, maternidade e gozo se conectaram no ato misterioso e tão feminino de alimentar” (BARROS, 2016, p. 221).

Nascimento

Buscando relacionar esses trabalhos artísticos ligados à maternidade-maternalismo-maternagem e ao cuidado e pensando nas mudanças ou persistências de tabus nos diferentes tempos históricos do olhar para o corpo feminino e materno, podemos tecer uma rede entre os trabalhos aqui comentados. Percebe-se um lugar-comum do cuidado, da curiosidade e da magia desse corpo de mulher grávida. Ao gerar uma menina em seu ventre, uma mulher carrega em sua barriga também os óvulos que gerarão sua neta ou neto, que estarão dentro do ventre dessa menina dentro do ventre de sua mãe, casa essa menina tenha um filho ou filha.

Pode-se perceber também a mutação do corpo, não só humano, mas de todas as mamíferas, que se expande e muda completamente e, ao nascer sua prole, geralmente a defendem a qualquer custo. Ao mesmo tempo, existe também uma pressão social de que a mulher deve engravidar e dar

[212] Céu sobre água. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8eoZulLTgGI>. Acesso em 28 set. 2020.

continuidade à sua existência. Nem todas as mulheres desejam isso. E, para além dessa relação, no momento após o nascimento dessa prole, o homem, que deveria ser parceiro e exercer a paternagem ao lado de sua companheira, muitas vezes sai de cena, podendo ser desaparecendo completamente ou somente não se responsabilizando pela criança pela qual ele contribuiu para existir. Essa mulher então passa a ter que exercer, além dos cuidados com a criança, todas as tarefas do lar e também do trabalho fora de casa. Desta maneira, cria-se um ciclo onde esta mulher, ao sair para trabalhar deixa sua cria com outra mulher, que também precisa do dinheiro para cuidar de sua própria cria e deixa a sua com outra mulher e assim até encerrar o ciclo quando a criança chega a uma avó ou vizinha, não necessariamente em uma relação de capital monetário.

> Portanto, segundo algumas feministas, a estratégia de recusa à maternidade, que poderia parecer uma rejeição do contrato de divisão de poderes, acaba por reafirmar a lógica da produtividade que se espera da vida pública e privada. Desse modo, o papel de alimentar a cria, que foi destinado às mulheres desde sempre parece incompatível com o mundo do trabalho em uma sociedade como a nossa, em que se é cobrado o tempo todo ótimo desempenho e produtividade. (ABREU, 2018, p. 174).

Enquanto mulher branca de classe média, lembro-me de minha babá, minha segunda mãe, que me conheceu desde que nasci. Cuidou de mim, brigou comigo, me educou e me deseducou, como qualquer mãe exercendo seu papel de maternagem. Nessa relação, que eu e tantas outras mulheres tiveram, muitas vezes a mãe “oficial” fica com ciúmes da mãe “não oficial”, gerando um conflito entre as partes envolvidas. A mãe “não oficial” acaba precisando sair de cena e a mãe oficial se sente aliviada, enquanto a criança sente-se abandonada e sem entender o motivo dessa quebra de relação. Voltando para Simone de Beauvoir:

> Quando cresce, a criança luta de duas maneiras contra o abandono original. Tenta negar a separação: aconchega-se nos braços da mãe, procura seu calor vivo, reclama suas carícias. Tenta fazer-se justificar pelo sufrágio de outrem. Os adultos se lhe afiguram deuses: têm o poder de lhe conferir o ser. Sente a magia do olhar que a metamorfoseia ora em delicioso anjinho, ora em monstro. Esses dois modos de defesa não se excluem: ao contrário, completam-se e penetram-se. (BEAUVOIR, 1967, p. 11).

Enquanto não-mãe, passeio nessa temática como *voyeur*, analisando uma possibilidade e, ao mesmo tempo, tendo certeza, neste momento, de minha escolha de não ter filhos. Muitas mulheres se sentem pressionadas pela sociedade e, por volta de seus quarenta anos acabam tendo filhos para não se arrependerem quando isso não for mais possível. Em um mundo tão frenético, chega a ser cruel esse relógio biológico, enquanto os homens podem procriar durante mais tempo. Para cena do espetáculo Medeia e suas margens, do Coletivo Medeias, dirigido por Denise Espírito Santo, converso com minha mãe dizendo:

> Minha mãe, de quem herdei a cara, as canelas finas e espero que também o coração. Lhe cortaram a barriga pra me trazer à luz. Terceira filha onde dois já viviam brigando, você gritava com os dois pela casa enquanto me sacudia em seu colo, tentando dar conta da casa, da família, do marido, de tudo. Não sou mãe ainda e nem sei mais se quero ser um dia. Mas sei que, se eu for, muita coisa vai mudar. Eu sei o tanto que você sofreu e te perdoo. Espero que um dia você consiga se perdoar também. (BULCÃO, 2018, p. 8).

A maternidade é um tema que vem tocando a muitas artistas plásticas, principalmente mulheres, criticando o lugar da invisibilidade que a maternidade as confere, com uma sobrecarga de tarefas e uma sociedade opressiva. Essa pesquisa, apesar de crescente, não se encontra tão presente na dança. Sobre trabalhos de grandes companhias, reconhecidas e com grandes patrocínios, não é possível recordar um trabalho onde uma bailarina grávida seja agregada ao corpo de baile naturalmente. Apesar de o corpo grávido representar uma personagem específica, sobre os tradicionais balés de repertório, porque não colocar uma Sílfide ou camponesa de Giselle grávida dançando de barrigão? Ou até mesmo nas renomadas companhias de dança contemporânea, quando a barriga começa a aparecer mais salientemente, a bailarina é afastada por um tempo. Porque não agregar esse corpo, tão natural apesar de diferente do normal, às danças de cada dia? Ficam os questionamentos para um próximo trabalho.

Referências

ABREU, Mariela Lombarti de. O corpo materno como provocação entre o público e o privado. **Revista Aspas**. São Paulo: USP – PPGAC, vol. 8, n. 1, 2018, p. 174.

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque** ou como falar de arte à brasileira. Rio de Janeiro: Relacionarte Marketing e produções culturais Ltda, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**: 2. A experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 2ª edição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BULCÃO, Flora. Medéia e suas margens: Assédio sexual rumo ao feminicídio. **Medéia e suas margens**. Rio de Janeiro: Zonas de Contato, vol. 01, fasc. 01, 2018, p. 07-09). Disponível em: << https://51963c18-076e-4990-846f-32a06cf0d487.filesusr.com/ugd/dc158d_921aa7f174994735a7dab7ddc5953d7c.pdf>>. Acesso: setembro de 2020.

EL PAÍS. Beyoncé, uma deusa da maternidade no Grammy. **EL PAÍS.** Madri/Los Angeles, 13/02/2017. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/13/cultura/1486968578_510731.html>>. Acesso: junho de 2020.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem. Tradução de Waldéa Barcellos. 1ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução de Coletivo Sycorax. 1ª edição. São Paulo: Elefante, 2017.

GRECO, Lucrecia Raquel; OJEDA, Paulina Dagnino**.** Arte gestante–maternidades insurrectas: una narrativa del cuerpo gestante desde el Butoh y los cuidados. **Sociopoética**. Campina Grande: UEPB, v. 1, n. 21, 2019, p. 187-199. Disponível em:<<http://revista.uepb.edu.br/index.php/REVISOCIOPOETICA/article/view/4605/3017>>. Acesso: junho de 2020.

HETI, Sheila. **Maternidade**. Tradução de Julia Debasse. 1ª edição. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2018.

HOOKS, Bell. **O feminismo é pra todo mundo**: políticas arrebatadoras. Tradução Bhuvi Libânio. 8ª edição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias de Plantação**: Episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. 1ª edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MACÊDO, Silvana. **Arte de resistência**: a representação do maternal na arte contemporânea. Entrevista por Néri Pedroso para o site Catarinas. Disponível em: <<https://catarinas.info/arte-de-resistencia-representacao-do-maternal-na-arte-contemporanea>>. Acesso: junho de 2020.

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 2020. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=maternalismo>>. Acesso: setembro de 2020.

NABUCO, Letícia. **Seiva Bruta**. Rio de Janeiro/ Minas Gerais: Letícia Nabuco, 2009. Disponível em: << https://leticianabuco.com/seiva-bruta/>>. Acesso: setembro de 2020.

SALDANHA, Helena. A gravidez na história da arte através dos tempos. **Acta Obstet Ginecol Port.** Portugal: FSPOG. Vol. 3. fasc. 9. 2015. P. 271-276. Disponível em:<<http://www.fspog.com/fotos/editor2/14_2015_3-beyond.pdf>>. Acesso: junho de 2020.

SILVA, Jamerson Marques da. Concílio de Trento: uma trama de crises e decretos nos passos de uma *ecclesia semper reformanda*. **Revista Eletrônica Espaço Teológico**. São Paulo: USP. Vol. 9, n. 16. 2015. P. 130-150.

UDESC. Pesquisadoras da Udesc realizam mostra e ações para refletir sobre a maternidade e a realização pessoal. **Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc).** Santa Catarina, 08/05/2018, Programa de Pós-graduação de Artes Visuais (PPGAV). Disponível em: << https://www.udesc.br/noticia/pesquisadoras_da_udesc_realizam_mostra_e_acoes_para_refletir_sobre_a_maternidade_e_a_realizacao_pessoal>>. Acesso: setembro de 2020.

VERDÉLIO, Andréia. Presidente Bolsonaro pede desculpas à deputada Maria do Rosário: Pedido de desculpas atende a uma determinação judicial. Brasília, 13/06/2019, **Agência Brasil**. Disponível em: << https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2019-06/presidente-bolsonaro-pede-desculpas-deputada-maria-do-rosario>>. Acesso: setembro de 2020.

YONASHIRO, Andreia. **Vesica Piscis** / Laban em Fluxo: Uma baleia encalhada na praia. São Paulo: MAC USP, 2016. Disponível em: <<mac.usp.br/mac/expos/2016/vesica/baleia.htm>>. Acesso: setembro de 2020.

DANÇAR À LUZ DE PARIR:
UMA ANÁLISE ESTÉTICA DO PARTO NATURAL ENQUANTO PERFORMANCE BIOPOLÍTICA

Maíra Tukui Di Natale Guimarães Ribeiro (UFBA)

Introdução

Este artigo propõe um estudo na teia natureza-cultura, para empreender uma escrita feminina sobre a dança do nascimento, uma *corpoética,* uma poética encarnada sobre o empoderamento da parturiente enquanto protagonista da performance ritual de parir. A partir de um saber da experiência em ser mãe de dois filhos: um de parto cesárea e outro de parto natural domiciliar assistido por Dona Val, parteira da tradição popular, erveira e mestra griô.

A reprodução da espécie é condição inata da manutenção da vida na Terra, toda espécie procria. Sendo assim a reprodução humana é inerente à espécie desde que ela existe como tal. Considerando o homo sapiens, são mais de duzentos mil anos de vida neste planeta[213] ou seja, através do ato de parir as mulheres reproduziram e mantiveram os seres humanos. Dito isto podemos observar que o termo parto humanizado e parto natural seriam termos redundantes e excludentes pois todo parto é natural, no sentido de que faz parte da vida e, sendo da nossa espécie, é humano. Mas porque nas últimas décadas se cunharam estes termos relativos ao parto? Há uma intenção política nessas expressões?

O ser humano possui como principal diferenciador dos outros animais o neocórtex, “Essa é a região mais recente do cérebro em termos evolutivos, assim como a maior de todas e que tornou possível processos tão sofisticados como a comunicação, a escrita, a sociabilidade, a criatividade e a tomada de decisões”[214] . O que denominamos cultura. Esta se complexifica em ritmo

[213] Disponível em: <http://www.avph.com.br/homosapiens.htm>. Acesso em 25 fev. 2019.
[214] Disponível em: <https://amenteemaravilhosa.com.br/neocortex-estruturas-e-funcoes/>. Acesso em 09 out. 2019.

exponencial, e podemos dizer que nos últimos 300 anos houveram transformações profundas na existência humana. Sendo a reprodução ato fundamental não poderia estar incólume neste progresso.

O processo de industrialização da modernidade, da produção em série fordista, do poder panóptico, gerou condições para um aumento demográfico, nunca antes experimentado na história da humanidade[215]. A mesma revolução industrial nos levou à crença de que tempo é dinheiro, logo a reprodução humana passou a ser foco de outros interesses que não apenas de perpetuar a espécie, mas também interesses econômicos, com fins de lucro, aumento de produtividade e, necessariamente otimização do tempo de produção. Sendo parte fundamental desta engrenagem produtiva, a reprodução humana, entra na lógica moderna, com padronização e determinação de prazos e metas para ser considerada normal, o que desconfigura o processo orgânico e pessoal do ponto de vista biopsicossocial, aumentando com isso o número de cirurgias cesáreas desnecessárias[216], quando considerados critérios da medicina baseada em evidências[217].

A Organização Mundial de Saúde, estima que a taxa ideal de cirurgias cesáreas esteja entre 10% a 15% dos partos ocorridos anualmente. No Brasil, entretanto, a ordem natural está invertida. Em 2016, o Sistema Único de Saúde (SUS) realizou 2.400.000 partos, destes, 1.336.000 foram cesáreas. Segundo a OMS, o país detém a segunda maior taxa de cesáreas do planeta com 55%, perdendo apenas para a República Dominicana, onde a taxa é de 56%. Para ter uma noção melhor do exagero, a taxa de cesáreas na Europa é

---

[215] Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/566517-o-impressionante-crescimento-da-populacao-humana-atraves-dahistoria>. Acesso em 25 nov. 2019.

[216] Uma vez que estas acontecem com a previsibilidade e conveniência capitalista do agendamento prévio para médicos, mulheres trabalhadoras e hospitais, mantendo sob controle o tempo necessariamente longo do trabalho de parto, desconsiderando totalmente os prejuízos e violências fartamente evidenciados nesse tipo de procedimento.

[217] É um movimento da medicina que se baseia na aplicação do método científico à toda prática médica, especialmente àquelas tradicionalmente estabelecidas que ainda não foram submetidas ao escrutínio sistemático científico. Evidências significam, aqui, provas científicas. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Medicina_baseada_em_evid%C3%AAncias>. Acesso em: 26 out. 2018.

de 25%, e nos EUA, 32,8%. A OMS alerta que a situação já é vista como uma "epidemia"[218].

Nos primórdios da humanidade, o ato de parir estava intrinsecamente conectado ao instinto, uma prioridade cultural amparada por todos os indivíduos, mulheres, homens, crianças, anciãos; era um poderoso ritual de conexão natural. No decorrer do processo de modernização e industrialização da vida humana, que possibilitou dominar uma série de experiências científicas, o ato de parir foi pouco a pouco, sendo cooptado por uma lógica higienista, onde passou a ser hospitalizado, esterilizado, medicalizado, padronizado, a mulher foi desempoderada, subjugada, violentada e sua relação com o bebê desvinculada, distanciada e prejudicada.

> Uma das bases da legitimação desse modelo seria a concepção dualista de natureza/cultura, corpo/mente, feminino/masculino que se expressa através da metáfora, popularizada por Descartes, do corpo-máquina humano, cujo controle e aperfeiçoamento cabe à ciência. Segundo essa concepção, o corpo feminino é considerado inferior ao masculino e é retratado como uma máquina inerentemente defeituosa. O nascimento passa a ser entendido como ato médico e procedimento cirúrgico, cuja finalidade é proteger a mulher e o recém-nascido desse corpo-máquina feminino. (HOTIMSKY et al., 2002, p. 10).

Logo a biotecnologização do parto profanou um rito de passagem ancestral e tornou o parto algo mecânico, uma sequência de protocolos médicos os quais a paciente deve seguir à risca sob pena de ser julgada irresponsável, o que suscitou o movimento pelo parto humanizado, natural, numa tentativa de afirmar este lugar: o parto é ação natural da vida, sendo homo sapiens, é humano. Por isso esses termos podem parecer redundantes ou dicotômicos, mas é uma ação política para chamar a atenção a como o progresso está transformando o nascimento humano e as consequências desse feito.

Entende-se aqui por parto natural aquele que ocorre sem risco de saúde para a gestante e o bebê, sem intervenções médicas desnecessárias,

[218] Disponível em: <https://www.febrasgo.org.br/pt/noticias/item/402-organizacao-mundial-da-saude-oms-lanca-56-recomendacoespara-tentar-diminuir-as-cesareas>. Acesso em 10 out. 2019.

onde a mulher atua com autonomia e liberdade de expressão corporal, e pode ocorrer no hospital ou fora dele. Por sua vez o parto biotecnológico é aquele onde a mulher-paciente é submetida aos protocolos hospitalares e controle médico sem poder de fala, verbal e/ou corporal, sendo muitas vezes vítima de violência obstétrica[219] com intervenções desnecessárias, como por exemplo a episiotomia[220], a aplicação de oxitocina sintética[221], o uso de fórceps[222] e a cirurgia cesárea. Segundo o obstetra francês, militante do parto natural, Michel Odent "O controle médico é uma corrupção do papel da medicina. O papel da medicina em geral - e da obstetrícia em particular - originalmente se limita ao tratamento de situações patológicas ou anormais. Não inclui o controle de processos fisiológicos" (2003, p.131).

A biotecnologização do parto pode ser entendida dentro do processo de mudança da biopolítica, onde a preocupação agora é "fazer viver, isto é, cuidar da população, da espécie, dos processos biológicos, cabe ao poder otimizar a vida" (PELBART, 2007, p.59). O que justifica os procedimentos de fórceps, episiotomia, anestesias peridurais, separação precoce entre mãe e bebê e outras intervenções médicas que hoje são consideradas violências obstétricas das quais mulheres e bebês são vítimas. O ápice desse progresso na medicalização do parto, é a cirurgia cesárea. Desenvolvida como maneira de salvar a vida da mãe e/ou do bebê, a cirurgia seria a última opção de intervenção médica no processo natural do parto, ao contrário do que vem sendo praticado no Brasil nas últimas décadas.

A cirurgia cesárea vem sendo incitada e praticado por médicos no Brasil de forma indiscriminada. O que deveria ser o último recurso acabou se tornando a primeira opção, em muitos casos para facilitar e otimizar o ato de parir para o obstetra, pois é mais rápido, planejável, dá para organizar a agenda e realizar vários partos no mesmo dia, porém, na maioria das vezes, são nascimentos prematuros. Por outro lado, no parto natural o bebê nasce a

[219] Termo utilizado para caracterizar abusos físicos ou psicológicos sofridos por mulheres quando procuram serviços de saúde na hora do parto. Disponível em: <https://www.politize.com.br/violencia-obstetrica/>. Acesso em 26 nov. 2019.
[220] Corte feito na região do períneo.
[221] Hormônio que estimula a contração uterina.
[222] Ferro colocado na cabeça do bebê para ser puxado para fora da vagina.

termo, o processo do nascimento se dá quando o bebê está maduro e libera hormônios que entram na corrente sanguínea da mulher e iniciam as contrações uterinas, portanto a duração e a ocorrência são imprevisíveis, a pessoa que assiste ao parto tem que estar disponível ao ritmo daquela dupla mãe-bebê. Chegamos ao ponto da própria ciência declarar que a cesárea eletiva pode ser prejudicial, já que “segundo a OMS, a cesárea está associada a riscos de curto e longo prazo que podem se estender por muitos anos além do parto e afetar a saúde da mulher, da criança e de futuras gestações.”[223]

Ora se a mulher é tratada como coadjuvante durante o processo de parto, sendo tratada como paciente, sem poder de fala verbal nem corporal, às vezes sendo literalmente amarrada numa posição comprovadamente anti-anatômica, que é a de decúbito dorsal com os joelhos flexionados, torna-se evidente que o foco não é o bem estar do sujeito em sua subjetividade, mas sim o nascimento como mero fato biológico; o importante é nascer, e de preferência rápido, mesmo que seja um ser desvinculado afetivamente, traumatizado, anestesiado, violentado.

No atual contexto biopolítico um nascimento banalizado de sua sacralidade, de sua singularidade serve à produção de sobrevida, “de cadáveres vivos, habitando essa zona intermediária entre o humano e o inumano. Essa máquina biológica desprovida de sensibilidade e de excitabilidade.” (PELBART, 2007, p.60). Reforçado pelas normas científicas e pelas celebridades, o nascimento biotecnológico, medicalizado, patriarcal, opressor, está no ápice e a serviço da vida nua.

> Estamos às voltas, em todo caso, com o registro de uma vida biologizada, reduzidos ao mero corpo, do corpo excitável ao corpo manipulável, do corpo espetáculo ao corpo auto-modulável: é o domínio da vida nua. Continuamos na esfera da sobrevida, da produção maciça de sobreviventes, no sentido amplo do termo, mesmo que os sobreviventes sejam de classe média ou alta, ou no extremo luxo do consumo. (PELBART, 2007, p.60)

[223]Disponível em: <https://www.paho.org/bra/index.php?option=com_content&view=article&id=5783:oms-lanca-nova-recomendacao-sobre-intervencoes-nao-clinicas-para-reduzir-numero-de-cesarianas-desnecessarias&Itemid=820>. Acesso em 10 out. 2019.

Empoderamento/Performance

Intuir o empoderamento da parturiente não significa impor um modo de parir, como uma ditadura do parto natural, nem prescrever uma cartilha de passos a serem seguidos pela gestante. Em consonância ao que propõe Berth, “o empoderamento que seguimos no presente trabalho não visa retirar poder de um para dar a outro a ponto de se inverter os polos de opressão, mas sim uma postura de enfrentamento da opressão para eliminação da situação injusta e equalização de existências em sociedade” (2019, p.16). Mas oferecer um relato crítico de uma experiência de parto natural-cultural, ética-estética, transformadora que possa favorecer outras mulheres ao reconhecimento de suas potências e limites, para que tenham maior liberdade em criar e recriar suas próprias narrativas sobre a performance de parir em contraposição à escrita hegemônica:

> O grande livro do homem-máquina foi escrito simultaneamente em dois registros: no anátomo-metafísico, cujas primeiras páginas haviam sido descritas por Descartes e que os médicos, os filósofos continuaram; o outro, técnico-político, constituído por um conjunto de regulamentos militares, escolares, hospitalares e por processos empíricos e refletidos para controlar ou corrigir operações do corpo. (FOUCAULT, 2014, p.134).

Na dança do nascimento, a mulher tem papel vital no ápice - instante onde se inverte a trajetória - do movimento, na torção da fita de Möebius, no salto quântico do ato cognitivo. A mulher que pode e opta por ser protagonista do ato de parir, faz escolhas, conscientes ou não, no contrafluxo das prerrogativas do parto biotecnológico. Esta mulher, neste instante, é biopotência.

Vivenciar a performance de parir nas suas fases respeitando seu ritmo, colocar-se em vulnerabilidade nesse estado de liminaridade entre a vida e a morte, entre o humano e o animal, entre a loucura e a sanidade. Permitir a expressão cinestésica do corpo: sons, líquidos, excrementos. Mover-se livremente pelo espaço da performance do parto: agachar, rebolar, deitar, ou seja, dançar. Não anestesiar-se diante desse processo metamórfico é reassumir a conexão com o corpo animal, do qual a civilidade tanto tenta nos

separar. É a vida se desfazendo de tudo aquilo que a aprisiona; é descolonizar o discurso do corpo; é conhecimento ancestral, saberes desierarquizados.

Apresento aqui duas perspectivas estéticas desse corpo prenhe que performa o rito de parir, a mulher passiva, que acata as indicações e muitas vezes persuasões quase assediantes dos obstetras que realizam o pré-natal, principalmente nas clínicas particulares, e agenda um parto cesárea, vai maquiada, unhas feitas, pra sala de cirurgia, e em algumas horas está sem o bebê no útero, meio sedada, meio alegre, sozinha... e o bebê está passando por procedimentos de rotina sem eficácia comprovada, que poderiam ser questionados pela mãe, como por exemplo colírio nos olhos, banho, e até mamadeira de fórmula láctea.

Em outro lugar está a mulher ativa, empoderada, informada, seja por conhecimento científico seja pelo popular, das fases do processo de parto, que se entrega às contrações, se despe da vaidade, que grita, chora, sangra e às vezes até defeca, que dá à luz na posição em que se sente mais potente, capaz até de sentir prazer neste momento e, após viver a catarse do rito de passagem, está em estado de pura potência... e o bebê colado ao seu corpo, em repouso ou mamando, em estado de graça.

Ouso fazer uma associação com a estética do balé clássico e o estigma da primeira bailarina, impecável, não se despenteia, não chora, não desce do salto, inclusive há um mito de que a bailarina não tem dilatação por fazer muito movimento de rotação externa na coxofemoral, o *en dehors*, e acionar muito o períneo. Já ouvi essa frase de médicos obstetras, durante a minha primeira gravidez! Esta afirmação, infundada cientificamente, propaga a medicalização/hospitalização do parto. Seguindo nessa analogia, a primeira bailarina/gestante-paciente reproduz os movimentos predeterminados pelo coreógrafo/diretor/médico e se esforça para executar na máxima perfeição um padrão mesmo que lhe seja inadequado e lesivo. Em contraponto esta dançarina intérprete-criadora/gestante-protagonista que investiga sua movimentação ancestral, escuta as indicações da parteira, da mulher-

medicina, e interpreta e cria sua narrativa dramatúrgica da dança do nascimento.

Que ideologia sustenta uma estética higienizada e asséptica sobre o corpo da mulher? Uma ideologia patriarcal, capitalista, eugenista, que promove a sobrevivência às custas de uma vida esvaziada de experiências significativas, como trata Pelbart (2007), uma vida biologizada, reduzida ao mero corpo, um corpo fascista que impõe um modelo inalcançável de perfeição, por um lado atendendo às normas científicas da saúde: longevidade e equilíbrio, por outro, atendendo às normas da cultura espetacularizada: estar sempre bela, feliz e magra.

A representação social do parto nas mídias de massa[224] é um dos alicerces dessa ideologia, que subliminarmente associa o parto natural ao selvagem, à loucura, à dor, ao sofrimento, e o parto cesárea é aquele sem dor, sem complicações, a parturiente é a mulher bem sucedida, sensata, bonita, branca e elegante. Através de filmes, novelas e noticiários essa imagem é perpetrada na sociedade e afeta o inconsciente coletivo e cognitivo, pois entranha-se no imaginário social e nas células de maneira, às vezes, tão sutil que a mulher acredita estar fazendo uma boa escolha sem nem saber ao certo quais implicações uma cesárea eletiva acarreta.

Tais imagens[225] dificultam o processo do parto, pois impregnam a mulher do paradigma de que parir não é algo natural, danificam a capacidade enativa[226], uma vez que a "trama metafórica, conforme proposta por Lakoff e Johnson, tece a teia entre natureza e cultura. As metáforas se

[224] A pesquisadora Claire Stanton, da Universidade de Princeton, analisou 33 cenas de parto de novelas brasileiras exibidas no período de 1990 a 2014. Segundo ela, a maioria mostra o parto normal como uma experiência dolorosa para a mulher. "O parto natural é retratado como um evento doloroso, traumático, e primitivo, enquanto a imagem do parto cesariana é calma, controlada e moderna", diz Claire. Disponível em: <https://maternar.blogfolha.uol.com.br/2015/02/12/parto-normal-e-experiencia-dolorosa-e-primitiva-em-novelas-diz-pesquisadora/>. Acesso em 28 set 2020.

[225] As representações sociais e metáforas que associam o parto a algo doloroso, arriscado e incivilizado.

[226] As palavras enação e enativo foram usadas pela primeira vez em A mente incorporada (Varela, Thompson & Rosch, 1992) para descrever uma abordagem não representacionista, na qual a cognição é compreendida como ação incorporada, ou seja, intrinsecamente conectada à realização biológica de um organismo. In BAUM, Carlos; KROEFF, Renata Fischer da Silveira. Enação: conceitos introdutórios e contribuições contemporâneas. Polis e Psique, Porto Alegre, v. 2, n. 8, p.207-236, 2018. Disponível em:

corporalizam[...]" (QUEIROZ, 2009, p.35) e moldam crenças que subtraem da mulher seu protagonismo, sujeitando-a à supremacia da versão médica, legitimada por instâncias superiores, especialmente o Estado.

> Eles (os médicos) dominavam as teorias e técnicas relativas à reprodução humana, tinham acesso ao corpo das mulheres de todas as classes sociais, obtiveram legitimidade conferida pelo Estado laico e pela sociedade secular para atuar em terapia e ocupavam eficientemente o espaço, antes dominado pela Igreja, para impor o modo adequado de viver e a validade da redução da fecundidade. Não tiveram problemas para conquistar a fidelidade das mulheres ao sistema médico em toda sua fase fértil e para assumir proeminência sobre tudo o que se referia à reprodução humana, mesmo com uma abordagem da maternidade reduzida à configuração morfofisiológica, que sempre foi, entretanto, a mais visível e pungente. (RODRIGUES, 2008, p.182).

Na contra-cultura dessa moda epidêmica da "desnecesárea" as mulheres empoderadas de seu processo gestacional ampliam o valor do parto natural para além das implicações biológicas e atribuem a importância do parto enquanto performance ritual de passagem, um ato singular de superação pessoal dos próprios limites. Sentir e atravessar o processo gestacional e do parto nas suas intensidades e singularidades é necessário enquanto metamorfose subjetiva.

> Partindo dessa premissa, parir parece adquirir um valor notável não somente em função da chegada de uma nova criatura ou de uma criança idealizada, mas enquanto uma experiência pessoal e existencial daquela que dá a luz.[...] Parir e gestar parecem ser um espaço e um tempo de construção não somente corporal, mas também subjetiva e uma oportunidade para se viver algo maior, para além da ordem dada e do ordinário. Por essa razão, experimentar a norma da cesárea, desde que apressadamente e sem necessidade, acaba, para elas, como um tipo de usurpação, privação e cerceamento de algo que se poderia ter experimentado. (Carneiro, 2011, p 4-5).

Durante o pré-natal a mulher protagonista ensaia seu ato de parir, escreve seu plano de parto ou visualiza/sonha com ele, conversa com o bebê na barriga, percebe as transformações anátomo-fisiológicas em si própria, prepara seus objetos de poder para a cena, sejam eles amuletos, vela, música, frases escritas, bola de pilates, quaisquer recursos que lhe tragam potência e território firme para se lançar ao desconhecido, convoca os

coadjuvantes que lhe permitem segurança e afeto, seja o marido, a parteira, a mãe, ou até mesmo ninguém.

A ocorrência do nascimento natural domiciliar, proposta aqui como uma performance ritual de passagem, é um espaço libertário de expressão humana, onde o individual e o coletivo se atualizam, pois, cada parto não só representa a procriação da espécie de uma maneira específica, mas também encena relações de poder. Neste caso, o parto natural domiciliar é transgressor, pois confronta a supremacia médica, a moral (a)sexualizada, o estigma da mulher histérica, descontrolada, submissa, da mãe casta e pura, e nos revela rupturas da ordem social.

As fases do processo de parto podem ser lidas como uma dramaturgia do corpo na arte de parir, lembrando sempre da singularidade do indivíduo a qual confere tempo e espaço únicos, uma sequência fisiológica hormonal se sucede, chamada de fases do *trabalho*[227] de parto: a “dilatação” quando ocorre a perda do tampão do colo do útero, início das contrações uterinas desritmadas e irregulares que evoluem para ritmadas e regulares, dilatação do colo do útero, abertura da pelve. Respiração profunda, e fluida junto com as contrações. A “expulsão”, coroação do feto, também chamado de partolândia, ou círculo de fogo, quando ocorre a saída do bebê. Respiração intermitente, com retenção do ar para fazer força. “Dequitação” quando ocorre a saída da placenta, corte do cordão umbilical, primeira respiração do bebê pelos pulmões. Respiração livre, leve e com suspiros.

A partir da qual proponho um cruzamento com a antropologia da performance, que propõe três principais pontos de análise dos ritos de passagem a saber:

> a “separação”, quando o sujeito do ritual se separa de suas antigas regalias e deveres para com seu meio social; a “transição”, o momento liminar, central na transformação ontológica dos indivíduos; e a “incorporação”, ou reincorporação a um novo estado de responsabilidades a ser desempenhado. (LACERDA, 2017, p.55).

[227] Utilizo neste trabalho o termo processo de parto, porém neste caso utilizei o termo comumente usado ao referir-se às fases do mesmo.

Convocando os elementos básicos da natureza e a sabedoria oral da arte de partejar tradicional brasileira, roteirizo a performance ritual de parir nas seguintes fases:

● Água: processo de entrada nesse espaço sagrado da ancestralidade humana, troca de fluidos, vontade de estar em contato com a água, banhos de imersão ou de chuveiro, início das contrações, a bacia começa a dilatar e pode ocorrer perda de líquido e o rompimento da bolsa amniótica, boa hora para tomar chás que auxiliam esse processo de dilatação do colo uterino como algodão e amora

● Terra: processo de interiorização, territorialização, respiração profunda, mudança de ritmo e respiração, aumento das contrações, movimentos que auxiliem a dilatação pélvica, deslocamentos espaciais e do quadril, sons guturais, aterramento. Momento de “separação” onde a mulher profana os estigmas da cultura patriarcal dominante que a coloca em posição de submissão e subtraída de poder de decisão sobre seu próprio corpo.

● Fogo: é a fase de “transição”, também chamada de partolândia pelos adeptos do parto natural, quando a atividade do neocórtex diminui, é o momento de entrega total da parturiente, o ápice da performance de parir, o instante dilatado do tempo anacrônico, e o corpo é ponte e local de ocorrência da ancestralidade e da subjetividade, a mulher está então na liminaridade, onde os opostos coexistem: vida-morte, passado-futuro, imanência-transcendência, loucura-sanidade, medo-coragem, força-fraqueza. Esteticamente é um corpo expressando-se por todos os sentidos, dilatando sua biopotência.

● Ar: a “incorporação” de um ser que habitava o ventre feminino para habitar o planeta Terra, quando deixa de respirar através da placenta e começa a respirar por si, com seus próprios pulmões, é o choro primal da existência encarnada, é o nascimento *co-movente* de uma mãe e um filho, de uma família.

Utilizar um intercessor é um processo de criação[228], então *Dançar à luz de parir* é uma encruzilhada entre arte e ciência, que ressoa numa dramaturgia do parto natural enquanto performance ritual de passagem biopolítica que pode empoderar a mulher parturiente. Uma mulher que transpassa o ato de parir nessa perspectiva não retrocede àquele estigma prévio da mulher casta e submissa, pelo contrário expande e reverbera essa transformação, influencia o meio em que vive e culmina em empoderamento prático da coletividade. Como nos traz Berth “Indivíduos empoderados formam uma coletividade empoderada e uma coletividade empoderada, consequentemente, será formada por indivíduos com alto grau de recuperação da consciência do seu eu social, de suas implicações e agravantes.” (2019, p.52).

Dançar à luz de parir: Uma experiência

Se o corpo resulta de discursos, ele também os desconstrói por meio das experiências à que se lança, dito isso posso dar meu relato de experiência de um parto natural domiciliar realizado na guiança de uma parteira tradicional contemporânea, após uma cirurgia cesárea, este sendo realizado dentro da família (meu ex-sogro é médico e realizava partos na rede pública no interior da Bahia) com cenas de violência e abuso de autoridade.

Em meu primeiro parto, em 2003, havia me preparado para uma parturição natural, estava em casa durante o trabalho de parto, porém desassistida, a figura qualificada para me tranquilizar e amparar com palavras sábias me agredia com comentários do tipo “parir dói, mas na hora de fazer foi bom!”. Após horas de desconforto e desamparo, tendo a única figura feminina ao lado (a esposa dele, que é enfermeira) incentivando uma cesárea, tendo ela mesmo realizado duas, acabei cedendo, não tinha suporte teórico, nem emocional suficiente para encarar este processo, caí na anestesia, na faca… O que me gerou uma depressão pós-parto, pois a cada tentativa de levantar

[228] Afirmação feita por Virgínia Kastrup (2015) a partir do conceito de intercessor proposto por Deleuze. In Autopoiese e subjetividade: sobre o uso da noção de autopoiese por G. Deleuze e F. Guattari.

para pegar meu bebê sentia muita dor abdominal. Cicatrizou, superei e em 2017 engravidei novamente, desta vez decidi me empoderar do processo, estudei sobre fisiologia do parto, li muitos relatos de parto principalmente PVAC (parto vaginal após cesárea), pratiquei dança, meditação, caminhada, respiração, ioga, mantive uma dieta equilibrada, hábitos saudáveis e por fim encontrei uma mulher para me auxiliar no ato de parir, Dona Val, uma parteira tradicional contemporânea, mestra griô, erveira e rezadeira, que já realizou mais de 500 partos domiciliares no Brasil, tendo sido requisitada também em outros países. Este encontro foi potencializador de decisões, o parto domiciliar visualizado por mim foi reforçado por ela. Seu saber na parteria inclui ritos tradicionais de rezas, banhos de folhas, chás, mas também utiliza monitor de frequência cardíaca, homeopatia, dentre outros, por isso denomino-a uma parteira tradicional contemporânea, pois mescla ritos ancestrais com práticas modernas e de outras culturas, como a moxabustão, técnica da medicina chinesa.

Realizamos a roda do colo, momento de afeto para a gestante, que começa a se despedir da barriga, são entoadas canções, feitos votos de um parto tranquilo e feliz, massagem, pinturas, rezas, o que surgir de afeto e chamego à nova mãe. Nesta noite entrei no ciclo das águas, comecei a minar como uma nascente pequenos golfos de água clara, até a manhã do sábado, 23 de setembro, sair o tampão do colo do útero, este ficou registrado numa toalha na forma da letra I ou o número 1, como marca da abertura do processo. Desejo de arrumar o ninho, organizar os materiais do ritual. Nesse fluxo das águas comecei a tomar chá e fazer banho de assento com folhas de amora e algodão. As contrações eram ondas que quebravam na bacia. Fiquei horas numa grande banheira com água quente à deriva nestas ondas.

Ao anoitecer a força da terra começou a chamar pro aterramento, a parteira chegou e solicitou que se fizesse uma fogueira e colocasse caldeirões para ferver água. Meu companheiro estava extremamente tranquilo e proativo, atendendo todas as necessidades do rito respeitando o protagonismo feminino e se colocando como um brilhante coadjuvante. As contrações eram agora como abalos sísmicos, rachando, fissurando, abrindo espaço no meu território. Respirava junto e profundo, para mergulhar nesse terremoto, que ia

me tirando o chão da lógica racional e me colocando em estado de liminaridade. Após um bom tempo nessa meditação senti de me deslocar pelo espaço, dançando, engatinhando, rugindo, respirando, cheguei no tecido que estava pendurado na sala, e ali vivenciei outro momento da performance: me percebi no “entre”, a liminaridade encarnada, eu era a conexão entre o plano espiritual e o material, o corpomídia que possibilitaria a chegada de outro ser humano ao planeta Terra. Estava latente no meu DNA como fazer isso, mas havia um rebordo lógico-cartesiano que impedia essa passagem, também chamado de rebordo de colo do útero. Os recursos foram diversos para me arrebatar de vez desse dualismo, chás, aromaterapia, moxabustão, massagem, rezas... mas foi quando todos saíram e eu fui ao banheiro, toquei minha vagina e senti uma bolha gelatinosa, que me conectei com esse ser que estava ali dentro de mim fazendo a sua performance. Então mergulhei fundo nas contrações e fiz força. A equipe: parteira, doula e marido, voltaram pro quarto e se configuraram em torno de mim para me amparar e ancorar nesta fase conhecida como expulsiva, quando o bebê nasce. Chegou o elemental do fogo, o tão falado em relatos de partos e rodas de gestantes círculo de fogo é real, o coroamento da cabeça do bebê provoca uma queimação, um ardor tão grande que parece ser um sol nascendo. E de fato ele nascia, os pássaros começavam sua cantoria, a chuva da madrugada cessara, e naquele instante de suspensão, onde até o vento pára, eu perdi as forças, achei que não conseguiria, que tinha chegado ao meu limite. Então Dona Val disse: - Você consegue mulher, olhe pra baixo, o bebê está saindo, ele precisa de você agora! E quando olhei pude ver e sentir a cabeça envolta na gelatina entre as minhas pernas, que mexeu como se me dissesse vamos mamãe, força! Estou chegando! Foi o êxtase total! Reuni minha potência máxima e na contração seguinte dei à luz um menino! A chegada do ar pareceu demorar, mas ele deu seu primeiro respiro fora do meu ventre. Suave e sereno. Um chorinho de bichinho indefeso querendo aninhar. Ele não quis mamar, estava cansado da performance intensa de 14 horas, e uma período expulsivo demorado no canal do parto. Permaneceu sobre meu ventre e sua companheira, a placenta, saiu logo em seguida sem muito esforço.

São instantes (e)ternos que compõem essa performance ritual de passagem, que perpassam os elementos da natureza, água, terra, fogo e ar, e o estado de limiaridade entre o humano e o etéreo, a razão e a insanidade, a consciência em transe e trânsito, entre o céu e a Terra. É um nascimento co-evolutivo pois nascem uma mãe e uma criança no mesmo instante.

Reverberações e desdobramentos futuros

Dançar à luz de parir é conexão imanente e transcendente, é a plenitude da mente paradoxal que integra os opostos mais extremos como vida e morte. É dançar no abismo do devir - fluxo permanente, movimento ininterrupto, atuante como uma lei geral do universo, que dissolve, cria e transforma todas as realidades existentes - nas palavras de Deleuze:

> Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão "o que você está se tornando?" é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. (1998, p.10).

Tendo como pressuposto o axioma *A Dança é o pensamento do corpo*, conforme apresentado por Katz, “pensamento exilado da tirania da exclusividade da mente humana e do reino verbal” (2005, p.52), e o ato de parir como uma informação presente no inconsciente cognitivo (LAKOFF e JOHNSON, 1999) vital na preservação da espécie, tudo indica que a mulher tem a capacidade de parir naturalmente mas a cultura da industrialização da vida e a crença da supremacia médica faz dela uma paciente – “um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado” (FOUCAULT, 2014, p.134) – ao invés de protagonista de um processo tão próprio e enativo como o parto.

Sugiro nesse fluxo filosófico biopolítico, que a Dança enquanto área de conhecimento, pode propiciar um ambiente de empoderamento da mulher[229],

[229] Refiro-me à construção de um ambiente de empoderamento da mulher através da criação de metodologias de empoderamento, como a seleção de objetos de força, mantras de

para elucidar o lugar de sujeita histórica-social-econômico-bio-política, e aflorar as potências de cada corpo em suas singularidades e coletividades, mas também na sua capacidade de se recriar e transpor limites pré-estabelecidos. Sigo pesquisando e aprofundando modos de sistematização do fazer, que viabilizem a construção deste ambiente por outras pessoas, parturientes ou auxiliares do parto.

Referências

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BAUM, Carlos; KROEFF, Renata Fischer da Silveira. Enação: Conceitos introdutórios e contribuições contemporâneas. **Revista Polis e Psique**, Porto Alegre, vol. 8, fasc. 2, 2018, p. 207 - 236.

CARNEIRO, Rosamaria. O que querem as “mulheres que comem placenta”? Práticas de parto sexualizadas e subjetivantes. In: XV CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 2011, Curitiba.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

GREINER, Christine. **O corpo**. São Paulo: Annablume, 2005.

KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia; PASSOS, Eduardo. **Políticas da cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

KATZ, Helena. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

LACERDA, Maria Conceição de. Compreendendo o ritual de iniciação e de passagem a partir de Victor Turner. **Revista Saberes da Unijipa**. Ji-Paraná: Athenas, vol. 6, fasc. 1, 2017, p. 51 – 65.

ODENT, Michel. **O camponês e a parteira: uma alternativa à industrialização da agricultura e do parto**. São Paulo: Ground, 2003.

OMS. Organização Mundial da Saúde. **Assistência ao parto normal: um guia prático**. Genebra (SWT): OMS; 1996.

PEARCE, Joseph Chilton. **O Fim da evolução**. São Paulo: Cultrix, 2002.

confiança, dentre outros procedimentos artístico-pedagógicos a serem construídos durante a gestação. Atualmente sigo aprofundando esta pesquisa no mestrado em dança no PPGDança/UFBA.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta**, São Paulo: vol. 7, 2007, p. 57 – 66.

QUEIROZ, Clélia. **Corpo, mente, percepção: movimento em BMC e dança**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

RODRIGUES, Gilda de Castro. **O dilema da maternidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** em Performance studies: an introduccion, second edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.

EXCORPOS:
UM CORPO CONFINADO QUE INSISTE EM CRIAR

Mariana de Rosa Trotta (UFRJ)

Excorpos: um corpo confinado que insiste em criar é um texto/conversa com Kuniichi Uno e Hijikata Tatsumi. Um diálogo descontinuo com o livro **Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado** (UNO, 2018) que pretende discutir o corpo confinado e, também esgotado, a partir das sensações de uma narradora/dançarina confinada e instaurada, que sou eu, e das reflexões de Hijikata, dançarino de butô e provocador.

A conversa é ilustrada pela videodança *Excorpos* (2017)[230], dirigida pela narradora que habita o meu corpo, e produzida pelo Laboratório de Linguagens do Corpo (LALIC/UFRJ). Em 2017, um ano depois do golpe que tirou a presidenta Dilma do poder, a universidade pública, assim como todas as esferas sociais, vê-se abalada com a iminência da democracia desabar. Quem se posicionou contrário à onda fascista que estava por vir, viu seus corpos cerceados. A perseguição política contra a esquerda voltou a ser uma realidade no Brasil, foi esse o contexto de criação da videodança que traz para a cena o debater dos corpos confinados. Conflitados pelo espaço que os abriga ou obriga a esquecer seus próprios limites. Imposição. Em posição de fuga. Encaixotado. Enxotado de si.

O artigo/conversa começa assim: uma palpitação ao abrir um livro de um escritor japonês, capa preta, com um aramado de metal, talvez uma grade. Sempre me sinto ofegante nas primeiras páginas de um novo livro. Um artigo de uma dançarina confinada que busca filosofar e dançar a partir do seu isolamento e encontra um livro para pensar junto. O diálogo se dá pelo

[230] *Excorpos*: Direção, câmera e edição: Mariana Trotta. Intérpretes/criadores: Amanda Montibeller, Fábio Costa, Maicon Lima, Marcílio Fernandes, Mariana Alexandre e Valentina Fittipaldi. *Excorpos* foi selecionado para o Festival Internacional de Videodança: Dança em Foco (edição de 2017) e recebeu o Prêmio de Menção Honrosa na 8ª Semana de Integração Acadêmica da UFRJ. videodança disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jzpekVLZjBc&t=22s>. Acesso em 27 set. 2020.

contágio, um nevoeiro, com imagens sem contornos e cenas de dança realizadas de câmera fechada.

Como escrevo confinada é impossível tomar distância de mim, tempo em que se inaugura um observador próprio. Uma dimensão mais íntima é proposta pelo interior em detrimento das intimidades externas, que particularmente me encantam e me movem. Torna-se impossível para mim um artigo acadêmico com regras linguísticas e discursivas pré-determinadas em um espaço e tempo suspenso ou que deixou de existir. Escrevo, então, tentando me desconcertar. Atenta ao “vanguardismo isolado dos tremores que atravessam a pele e a terra” como propõe Hijikata.

Vejo-me aqui em espelho com a “Dançarina Doente” de Hijikata, um livro-performance, que conheci pela descrição e crítica de Kuniichi Uno (2018), no qual dançarino de butô propõe uma revolta da carne.

> E, ao procurar este espaço aberto, ele buscou fazer uma revolução (uma de suas performances monumentais é chamada *Revolta da carne* [*Nikutai no hanran*]), que destruía todas as fronteiras que determinavam os contornos e as formas de vida social, razoável, moral ou sentimental. (...) Vemos que existem pessoas extremamente sensíveis ao que bloqueia a vitalidade, mutila a vida do corpo e impede de “dilatar o corpo de minha noite interna”, que significa dilatar a opacidade e a abertura próprias ao corpo. (UNO, 2028, p.72).

Sou eu a dançarina doente que me indago: como se encontra o meu corpo esgotado pelo confinamento? Impossível não descrever as feridas do corpo, que sofre dores fortes no ombro direito e enxaquecas terríveis, que não suportam mais as luzes das telas. Começo a dançar no escuro, cena um, de câmera fechada, com o ombro direito imóvel. A dançarina, aos poucos, esquece a exterioridade.

> Não é o corpo que mergulhou nas feridas do corpo, mas as feridas formam o corpo desde o início. A voz da carne na qual são enterradas as feridas infinitas são como gritos da matéria envelopada de novo em um lenço. (UNO, 2028, p.72).

Parece que a contemporaneidade vinha se preparando para o isolamento, por meio das interações digitais, serviços de *delivery*, rede sociais. A pandemia veio se solidarizar com a negação da carne. O corpo social encontra-se enclausurado nas plataformas digitais, sem sigilo, gravado,

controlado por dispositivos. Cenário propicio para intervenções políticas perversas, ameaçadoras e que retiram do corpo os direitos conquistados nas lutas corpo a corpo.

Ao citar o pintor japonês Nakanishi Natsuyuki, Uno (2018) traz um trecho do programa de uma de suas exposições “A imagem do arco toca”, ocorrida em janeiro de 2003, que fala da relação do pintor com a tela. Eu, narradora/dançarina, insisto em não negar a carne e tento negar as telas, não as da pintura, as telas do computador. Assim desloco as telas de Natsuyuki para as telas virtuais e, como ele, fico sem saber exatamente onde elas se situam. “Estou diante dessa tela, mas aonde ela se situa? Ela é medida aqui a partir do ponto infinitamente distante. É por isso que a continuidade entre a tela e minha posição torna-se duvidosa, flutua, se decompõe" (UNO, 2028, p.144).

A intermediação do mundo a partir das telas eletrônicas também me é duvidosa e perturbadora. O corpo se expõe a uma fragilidade extrema, pois não tem a sua própria resistência de ser corpo, perde seu peso, sua massa, o lugar que ocupa no mundo. Ele pode, inclusive, ser deletado e, por que não dizer, delatado. Nas redes sociais, comumente, as pessoas deletam seus opositores políticos, mas parecem se esquecer que eles são de carne e osso, às vezes até seus vizinhos, e têm título de eleitor. Eles são, portanto, indeletáveis.

A sensação de presença que causa o corpo virtual, existe mesmo um corpo que está atrás da tela agindo e se colocando, esquece de que, nas palavras de Hijikata, existe “o véu confortável” que mascara “a relação cruel e terrível entre a humanidade e a coisa”:

> Na dança de vanguarda de Hijikata, a coisa em si existe em alguma parte não se apresentando de maneira visível na cena. A relação entre a humanidade e a coisa é plena de contradições trágicas. O gesto humano, visando à coisa, desliza em vão no espaço, onde se move sob a potência da coisa. (UNO, 2028, p.169).

Acredito, também, ser uma enorme contradição trágica depender, para sobreviver ao isolamento social, da mediação do corpo que se vê coberto pelo “véu confortável”, esse que esconde o corpo carnal e descobre o corpo virtual.

Minha carne anseia sua revolta. Está prestes a se desplugar totalmente. Experimento um total desconforto de não estar livre. Estar em crise e instável, assim como a *internet* da minha casa, que me faz cair da cena. Da mesma forma como é descrita a cena pelo dançarino de butô: “no meu corpo, havia coisas que caiam infinitamente, então eu deixei o meu corpo e comecei a correr para submergir meu medo” (UNO, 2018, p.216).

Sem a rua, espaço público compartilhado, a casa abriga o corpo deslocado. O novo corpo enclausurado, disciplinado e trancafiado torna-se “rodeado por tudo aquilo que o determina, o restringe, prepara, vigia – a disciplina como corpo social que exclui tudo o que existe no corpo” (UNO, 2018, p.49). Deixa de ser corpo, um ex-corpo, corpo que dispersa.

A dicotomia público em oposição ao privado desfaz suas formas e, na impossibilidade de estar na rua, o que é privado se esforça em se exteriorizar. Para ser público, no isolamento social, é necessário estar no espaço privado.

A polissemia da palavra público, que tanto se refere ao povo em geral, ao que não é particular, ao que é de todos, ao que não se realiza ocultamente ou em segredo, passa a assumir a dimensão do público também como plateia. Somos vistos publicamente em plataformas, como plateia, como espectadores que assistem a corpos virtuais, que embora propositivos e ativos, assumem uma presença pública, que está em constante vigilância, como propõe Foucault (1987). O particular e o privado não respondem mais ao espaço interno da casa. A casa se transforma no espaço público e não mais abriga a liberdade de não ser visto e disciplinado. Para sair da vigilância é preciso desligar os microfones, as câmeras, as redes sociais.

> No século passado, a humanidade assistiu a uma mudança fundamental na relação entre a arte e a técnica, introduzida pelas novas tecnologias e pelas novas mídias. Como resultado, surgiu uma criação quase “maquínica”, acoplada às novas tecnologias, mas também surgiram expressões quase selvagens, como se rejeitassem todas as intervenções tecnológicas. [...] Foi Michel Foucault quem falou sobre os tipos de tecnologia que operam principalmente em diferentes formações de poder, do governo ou da governabilidade. Ele chega a falar em “tecnologia de si” para o “problema de si” e para reformular a relação com o eu. Nessa perspectiva, a arte é sempre uma arte de si que pode intervir na imagem de si, na formação de si. Mesmo a dança pode ser uma tecnologia envolvida na “minha” relação com o “eu” que dança. (UNO, 2018, p. 141).

A minha dançarina doente esquece propositalmente onde está o carregador. Os equipamentos eletrônicos param de funcionar, ela está só consigo mesma. Sem vigilância, ela percebe-se selvagem. Escuta os ruídos do seu corpo. Um desejo arrebatador de ficar deitada. O olhar não alcança mais o chão, vejo o teto e me sinto dentro de uma caixa, talvez seja essa a cena dois.

Encontro uma temperatura ideal para me manter em mim, para afastar a vontade de sair do confinamento, que me consome por completo. O dia de sol e o céu irritantemente azul me chamam para a rua e me vejo obrigada a recuar. Durmo e converso com o desejo de que amanhã neve no Rio de Janeiro. Sou tomada pela neve sem nunca ter a visto ou sentido. Nevar em mim me congela e eu paro. Assumo uma dança em repouso. Totalmente improdutiva.

Desloco minha escrita para o papel, sem formatação, não tem fonte, tamanho, espaçamento de linhas, me recuso a estar formatada. Ainda sei escrever no papel, sem recortar e colar ou deletar parágrafos inteiros, admito o caos da primeira versão. As linearidades são desfeitas. Meu fluxo de pensamento fica registrado no pergaminho, embora eu nunca escrevi em pergaminhos. Talvez tenha imaginado Hijikata escrevendo em pergaminhos, que são pedaços de carne, ou venho sofrendo de saudade, tanta saudade do que vivia, que me vejo com saudade também do que não vivi. É o que mais sinto falta. Cena três, a dançarina doente escreve no pergaminho, uma mosca fica perto dos seus ouvidos, tudo se torna impossível de se deletar.

O corpo disciplinado pelo exterior não demonstra desequilíbrio. Desequilibrar nos é inato, aprendemos a andar sem cair somente depois de muito desequilibrar. Mesmo sabendo andar, ainda caímos. Faço muitas quedas na cena quatro e na última queda meu corpo se lembra de que não podemos cair em público. Nesse momento me parece insuportável levantar-me.

> A vida humana é sempre determinada social, histórica e politicamente. (...) A sociedade é um dado quase inato para o corpo

> e, segundo Artaud, esse condicionamento inato que pesa sobre o corpo é cada vez mais insuportável. (UNO, 2028, p.64).

Foucault, em **História da sexualidade I** (1977), ano em que eu nasci, define o conceito de biopolítica, que Uno (2018) transcreve para refletir sobre a obra de Hijikata. Trago aqui a citação para entender as consequências da disciplina, que as vezes aparecem assintomáticas nas doenças do meu corpo:

> As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida. A instalação – durante a época clássica, desta grande tecnologia de duas faces – anatômica e biológica, individualizante e especificante, voltada para os desempenhos do corpo e encarando os processos da vida – caracteriza um poder cuja a função mais elevada já não é mais matar, mas investir sobre a vida, de cima para baixo. (UNO, 2028, p.64).

Refletir sobre a biopolítica é pensar como o poder e a política sitiam o corpo e o vigiam. Sitiam a vida. O corpo inútil é retirado da cena social e a produtividade é que faz o corpo ser visível.

Descrevo a cena cinco, intitulada “dançarina doente assintomática”: a dançarina não sabia que podia ser inútil. O corpo estava lá sem iniciativa. Apenas uma respiração imperceptível e involuntária. Eu respirava mais de trinta mil vezes por dia, mas me sentia sem fazer nada. Para me tornar produtiva, transformo a respiração em voluntária, respiro fundo, eu estava me controlando. Passo muitas horas exercendo o autocontrole. Horas depois meu corpo já não era corpo. Eu estava doente e não sabia.

> O tempo de decifrar o que vem como destroços sobre o corpo lhe mantinha ligado, e ele se encontrava desligado. [...] Eu estava possuído pelos sinos intermitentes através dos quais meu corpo fazia como se me simulasse ao se sobrepor a mim. (UNO, 2028, p.214).

Ao se sobrepor de si, o corpo percebe a importância e a beleza da inutilidade do corpo:

> Porque, sem dúvida, o encolhimento e a delicadeza dos velhos que se dão conta da inutilidade do corpo vagam em torno de mim. [...] O uso inútil do corpo que chamo de dança é o inimigo mais odioso e um tabu para a sociedade da produtividade. (UNO, 2028, p.210 e 211).

Sou convidada pela Dançarina doente de Hijikata a parar. Paro. Desisto de ser produtiva e convoco a inutilidade do meu corpo a ser a dança. A dança da cena seis revela o corpo que percebe a existência da parte vazia. Imóvel, procura a imobilidade em tudo. Perde sua expressão. Retorna a ele mesmo. Tenta encontrar o que antes escapava facilmente de si.

Na cena seguinte, a minha dançarina é tomada por um insustentável tédio. Obrigada a mudar o ritmo e a velocidade, sente os primeiros sintomas da sua doença. Ela não podia parar. A impossibilidade de parar, suspende a escuta da carne. Em desespero, ela liga a câmera e volta a produzir. Nessa cena, cena oito, utilizo muita luz artificial de computador e celular. A dançarina está quase cega. Na frente dos seus olhos um brilho que ofusca, não a deixa ver claramente. Ela chora cacos da tela, que quebrou por não mais entender o tato.

> Com o excesso de luz, vemos mal as coisas, percebemos apenas a luz. Ou melhor, não vemos nada, e apenas a intensidade da luz atinge os olhos, como se tivesse sido percebida pelo toque (...) alguém que foi atingido pela estranha intensidade da luz. (UNO, 2028, p.210 e 211).

O que não é mais apresentado de maneira visível? O corpo confinado na sua própria casa é estranhamente tomado pela luz artificial em detrimento da luz natural, quase cego, passa mais tempo no escuro. Uma cegueira social o obriga a perseguir a luz eletrônica sem resistência. A minha dançarina está conectada, mas ela tenta fugir desesperadamente mais uma vez. A próxima cena será de uma agonizante perseguição política. Deixo de ser dançarina doente e passo a dirigir a videodança *Excorpos*.

Na primeira tomada os intérpretes-criadores fogem de uma perseguição. Correm em ritmo acelerado, quase não é possível vê-los.

Em seguida, na segunda tomada, procuram agarrar uma árvore e as mãos uns dos outros para evitarem a captura. Nenhuma mão solta a outra. Suas mãos tocam folhas secas. Ouve-se um barulho forte do amassar das folhas. Os corpos tocam os galhos freneticamente. Um clima de tensão e

suspense é criado na cena. As mãos que tocam as folhas e galhos podem ser as mãos que tocam a própria cova.

Fica anunciada na narrativa a impossibilidade de fugir. A próxima cena mostra o corpo sequestrado e trancado em uma caixa de madeira. Um caixão? A caixa, no entanto, apresenta buracos circulares que dão passagem para o ar e para a luz.

Figura 1 – Cena corpo encaixotado da videodança *Excorpos.*

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jzpekVLZjBc>. Acesso em 27 set. 2020.

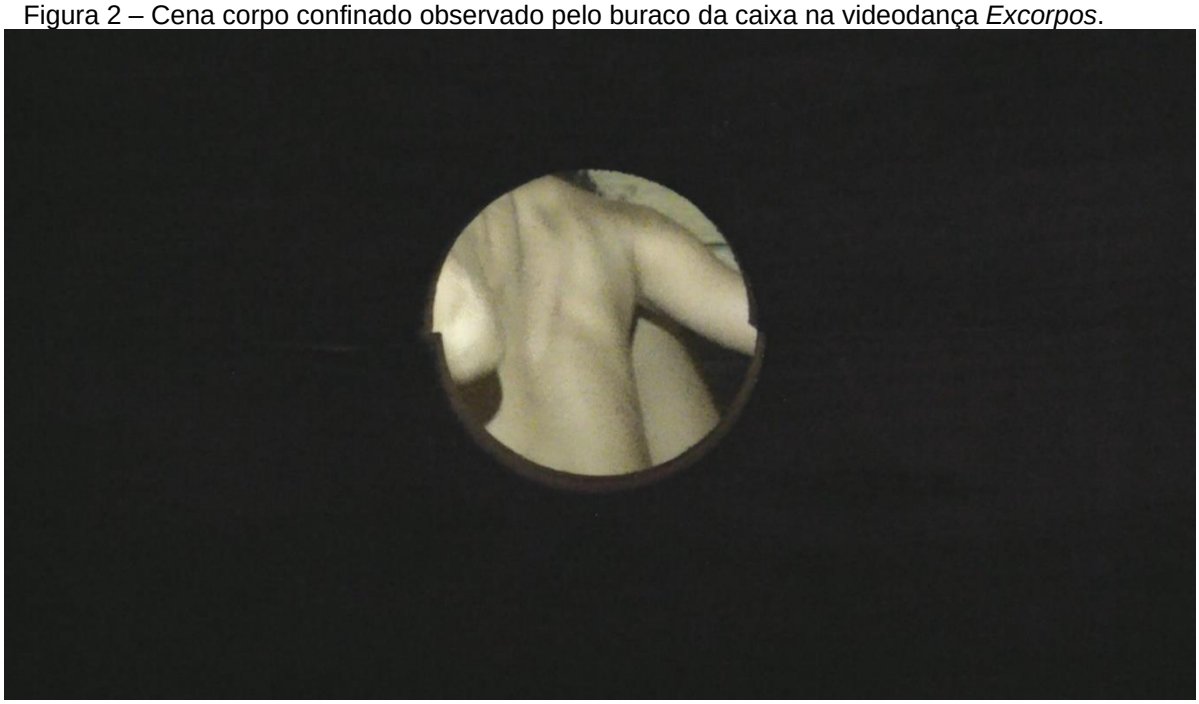
Na terceira tomada, o torturador toca o corpo, que já está na caixa.

Quando o corpo, na quarta tomada, já está totalmente encaixotado, é possível vê-lo por um pequeno buraco. A câmera se torna o torturador que observa o corpo. O corpo confinado respira com dificuldade. Ele só tem os buracos como contato com o exterior.

Na quinta tomada, observa-se, ainda pelo buraco, um outro corpo, um corpo feminino e seminu. Não é possível ver o rosto da mulher, apenas suas costas. A caixa, por sua vez, apresenta algumas aberturas, pequenos círculos, aonde a câmera, personifica um *voyeur*, que enxerga a cena passivamente. A tortura sofrida e sentida nos corpos, tortura o espectador, que perde a respiração, que não recupera o fôlego até o final da videodança.

Tomada seis, volta ao primeiro corpo capturado. A câmera agora está no teto da caixa. O corpo encontra-se em total desespero. Suado e agonizante, tenta pressionar a caixa para escapar, o caixão é estreito e ele não consegue espaço para a fuga. A câmera se desloca novamente para o buraco e é possível assistir o debater do corpo até chegar ao atordoamento, ao esquecimento de que é corpo.

Figura 2 – Cena corpo confinado observado pelo buraco da caixa na videodança *Excorpos*.



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jzpekVLZjBc>. Acesso em 27 set. 2020.

Na sétima tomada, um outro corpo, que ainda não tinha aparecido em nenhuma cena, está pressionado pelo pequeno volume da caixa. São, portanto, muitos corpos que foram encaixotados vivos durante a perseguição. O instinto de sobrevivência do corpo convoca-o a fazer muita força para abrir a caixa. A câmera está no chão e é possível perceber o esforço do corpo inteiro. Com a exaustão do esforço, a respiração diminui e o corpo parece flutuar, em estado iminente de morte. A câmera retorna para o teto da caixa e o corpo tenta mais uma vez pressionar. O combate se mostra interminável. Ele se joga no fundo da caixa e desiste de sair. Consumido pelo fim. O corpo se desfaz. Ele ainda respira, existe ar e luz. Para seu azar, ele permanecerá vivo ainda por muito tempo.

A câmera retorna para os buracos, tomada oito, e vê-se novamente um corpo de mulher, nua, ela é observada atordoada pelas diferentes aberturas na caixa. O espectador a essa altura também se encontra agoniado, sentindo ele próprio a claustrofobia a que esses corpos foram submetidos.

Durante toda a videodança o som é ambiente, escutamos o ranger da caixa enquanto os corpos se debatem contra ela, um ruído incomum, que soa também como um murmúrio, um desvio e uma revolta.

De forma inesperada, a cena retorna ao espaço externo, onde aconteceu a perseguição inicial. Enxerga-se ali as folhas no chão e uma tábua de madeira. Começa a pingar na tábua. Não se sabe ao certo se os corpos foram libertados. Pingos caem sobre a madeira, como resquícios de líquidos corporais ou seriam apenas gotas de chuva? Estaria o torturador indo embora deixando os corpos em suas caixas?

Na cena final, a câmera retorna para caixa e vemos uma mão que sai da caixa e um rosto que nos observa.

Quando a videodança foi criada, eu não conhecia a obra de Hijikata, sei pouquíssimo sobre o Japão, meu imaginário sobre esse pequeno país vem, principalmente, dos filmes japoneses que assisti desde pequena com o meu pai, de grandes diretores como: Yasugiro Ozu, Tomu Uchida, Akira Kurosowa, Kenji Mizogughi, entre outros. Lendo um trecho da “Dançarina doente”, no livro do Uno (2018), vi uma discrição que cabia tão bem para a minha cena:

> O corpo retorna sempre ao corpo, como se tivesse saído. (...) Bem que eu me sentia agitado ao me contorcer, aguardando a expansão do buraco que corroía o interior do corpo que me abatia [...] havia em toda parte um ar de experimentação no meu corpo magro. Cada coisa era desmascarada, e um buraco produzia. Uma certa coisa parecia destinada. (UNO, 2018, p. 210 e 211).

Excorpos é este corpo que saiu do corpo. Mas retorna a ele, mesmo destinado à morte. O final da videodança encaixa-se no começo da “Dançarina doente”: “O pequeno animal desaparecido está vivo, em processo de metamorfose, em estado de morte provisória, em apneia”” (UNO, 2018, p.208).

A morte é matéria de criação do butô, o dançarino parece herdar “a graça dos mortos”. Trazendo as palavras de Kazuo Ohno, em seu belíssimo

livro **Treino e(m) poema** (2016), o artista/artesão, ele prefere ser chamado de artesão do que artista, fala sobre uma “dança de fantasmas, mundo em que os fusos horário e espacial são diferentes, em que o mundo é diferente” (OHNO, 2016, p.132).

> Uma quantidade infindável de aves te cerca. E te bicam, com o bico. Se deixar, só te restarão os ossos. Você quer ficar só ossos, não é? Milhões de aves, rasguem minha carne! Quando morreu, a raiva, a tristeza, a alegria, todos os sentimentos devem ter ficado neste mundo. Com muito, muito cuidado. O sentimento deixado pelo espírito do morto preenche completamente o seu interior, formando a você mesmo, veja, ele vem falar com você, não vem? Há vezes em que, na perna direita, na ponta dos dedos, o sentimento do morto, sob a forma de raiva, vem te enfiar as unhas, não é? É o sentimento herdado do morto. O sentimento do morto se torna concomitantemente o seu sentimento, sua alma é herdada, seu sentimento é herdado. Quando me defrontei com esse sentimento que se alastra por todos os cantos, lágrimas rolaram dos meus olhos. O sentimento do morto e o meu se tocaram. (OHNO, 2016, p.178).

“Em estado de morte” o corpo tenta e arrisca saídas. Precisei da dança para continuar a criar. Foram necessários também pequenos buracos para saber que eu estava dentro de uma caixa. Eu havia sido raptada e transportada para o meu total confinamento. Tão apertada por paredes, que meu corpo encosta no corpo da caixa mesmo com movimentos imperceptíveis.

O estado limite da vida faz o corpo torcer, amassar, empurrar, forçar, debater, derrubar até o seu total esgotamento, qualidades gestuais que podem ser perigosas para o corpo. Possivelmente seja essa uma “dança da morte”, como sugere Hijikata.

> É impossível experimentar a morte, mas é possível acolher esse impossível na profundeza da vida. O sentido da morte, em Hijikata, é singularmente dobrado e redobrado. Sem dúvida, o teatro mais notável é sempre o teatro da morte (incluindo o teatro nô). Mas também há uma dança da morte. (...) Hijikata definiu sua dança uma vez como a de um cadáver levantando-se. (UNO, 2028, p.95).

Figura 3 – Cena corpo encaixotado da videodança *Excorpos*.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jzpekVLZjBc>. Acesso em 27 set. 2020.

Três anos depois da criação da videodança, encontro-me confinada. Na profundidade de descer ao próprio corpo. Na incerta distância dos outros corpos. “Muito próximo” tornou-se uma categoria em desuso. Abro a fala à Hijikata:

> O muito próximo tornou-se incerto, envolto pelo que parece ser o ar que faz flutuar uma borboleta. O ar em torno de mim, que observava em silêncio uma pequena cobra derretendo, avançava com a borboleta em direção ao lugar onde tudo estava fechado”. Esta imagem de mim não tem nem infância nem passado. Não sabe o que fazer. (UNO: 2018, p. 51).

Assim, sem saber o que fazer, na incerteza da proximidade, a narradora/dançarina arrisca seu corpo como um corpo abandonado, é “como não saber onde colocar o corpo”:

> Na língua japonesa, existe uma expressão significativa: “não saber onde colocar o corpo”. É verdade que todos nós fomos lançados neste mundo sendo um único corpo isolado. Este corpo isolado do mundo e ao mesmo tempo acorrentado ao mundo, invadido pelo mundo. Este corpo está entre outras coisas e outros corpos, tendo uma distância entre eles e medindo constantemente essa distância. (UNO, 2018, p. 51).

A dançarina olha no espelho e se depara com uma máscara, se desconhece. O que pensar e perceber em um corpo mascarado? Que se esforça para respirar, impedido de beijar, de espalhar suas gotículas no ar. É o mesmo corpo mascarado já criado nos perfis das redes sociais? Ou o corpo que apaga a câmera nas reuniões digitais por excesso de máscaras na internet? A narradora, da mesma maneira que o dançarino de butô, percebe-se estranhamente estática. Estranhamente estética. Uma contradança do corpo esgotado de si. Pergunta a si mesma qual dança está por vir?

Vejo-me, agora, completamente tomada pelo desejo da revolução da carne. Meu corpo confinado traz nele o desejo do corpo livre. Reafirmo Hijikata nas palavras de Kuniichi “a revolução tinha sido concebida como revolta da carne, do desejo e da liberdade do corpo” (UNO, 2018, p.37). A narradora encaminha-se para o final do artigo, do que está próximo a vir a ser uma singela cena final, manifestando para as leitoras e leitores que seu corpo confinado ainda insiste em criar, assim como o corpo da “Dançarina doente” de Hijikata também insiste em dançar.

> [...] esta dança sugere aparentemente que nossa disposição é de “não nos acostumar à ordem da vida e da existência” e a “pensar inconscientemente” desde o nascimento e durante a existência. Se estendemos esta disposição inicial para mais e mais longe, nossa “revolução” não será “uma ação harmônica que se fixa perfeitamente, sem falhas” em uma sociedade ou à Natureza, mas um tipo de ruptura que acontece quando se ousa afastar da forma de vida e da existência atual. É com isso que sonho vagamente” (UNO, 2018, p.170).

Cena final, cena da reviravolta ou do sonho vagaroso, a dançarina doente retira, em câmera lenta, pedaços do seu corpo de dentro do caixão. Sua respiração esgotada de se debater torna-se quase imperceptível. Ela consegue olhar para fora do buraco. Liberta primeiro a sua mão. Na ponta dos seus dedos venta frio. As falanges se contraem. Ela não sabia quanto tempo se passara. Aprisionada de costas para a pequena abertura. Era impossível seu corpo passar por aquela fenda. Ela escolheu libertar a sua mão. Sua escrita tornou-se livre. As palavras com fissuras e repletas de corrosão. Todas as marcas do prolongado debater deixavam roxos os seus verbos. A poesia vem cuidar do seu corpo minuciosamente. Ela inicia um trabalho sobre o

repouso. A sua escrita dança e transforma a carne em um artigo para ser lido nos buracos, nas brechas da transgressão da linguagem.

Figura 4 – Cena final da videodança *Excorpos*.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jzpekVLZjBc>. Acesso em 27 set. 2020.

Referências bibliográficas

BACHELARD. Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**: *história da violência nas prisões*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

FOUCAULT, M. ***História da Sexualidade*** I: *a vontade de saber*. Trad. M.T. C. Albuquerque e. J. A G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema.** São Paulo: n-1 edições, 2018.

UNO, Kunichi. **Hijikata Tatsumi:** *pensar um corpo esgotado*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

CONTRACOREOGRAFIAS:
FRICCIONAR DANÇA, ESCRITA E FEMINILIDADE

Lidia Costa Larangeira (UFRJ)

Este artigo apresenta um extrato de minha tese doutoral intitulada "Coreografias e contracoreografias de levante: engajando dança, escrita e feminilidade" defendida em 2019, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Nesta pesquisa, a genealogia do termo coreografia é examinada à luz da Caça às Bruxas, realizando uma fricção entre dança, escrita e feminilidade. A partir desta fricção, entendemos que o termo coreografia foi criado dentro de um contexto de subjugação dos corpos, comportamentos e sexualidade das mulheres, atuando, nos dias de hoje, como um legado colonial que agencia forças patriarcais, solipsistas e heteronormativas. Propomos, então, a utilização do termo contracoreografia como força de levante contra as violências contidas na história do termo.

O padre e a bruxa; o martelo e a fogueira: coreografias de controle, legislação e regulação do corpo da mulher.

Inicio esta escrita em 1484, ano em que foi redigido o tratado pré-coreográfico "*Malleus Maleficarum*" conhecido como o Martelo das Bruxas, escrito por Heinrich Kramer e James Sprenger, dois padres da igreja católica, na Europa. "Entendido como um guia para reconhecer, capturar e punir bruxas"[231], a obra é considerada uma referência "clássica" para os interessados na história da Inquisição, porque sua extensa prescrição foi amplamente responsável pela orientação nos julgamentos contra as mulheres condenadas à morte na chamada "Caça às Bruxas". A obra é dividida em três partes: na primeira, explicita as condições necessárias para a bruxaria; a segunda versa sobre os métodos utilizados para causar malefícios e indicam de que modo podem ser curados; e, na terceira, cria uma tenebrosa

[231] Termos utilizados pela editora Rosa dos Tempos na apresentação do livro *Malleus* de *Maleficarum,* em publicação de bolso.

coreografia judicial definindo normas para instaurar os processos e suas condutas, instruindo sobre métodos de tortura física e psicológica, sobre possíveis castigos e seu modo de execução como a vivicombustão (nome dado para condenação à fogueira).

Silvia Federice (2017) em “Calibã e a Bruxa” relata como a Inquisição às mulheres coreografou a normatização e a precarização de suas vidas viabilizando a gradual instauração de um sistema capitalista que as deteve subjugadas. Nas sociedades pré-capitalistas europeias, as mulheres tinham certa autonomia reprodutiva e representavam o eixo central mantenedor das relações comunais do sistema feudal. O domínio da reprodução e da capacidade de articulação política eram disputas centrais para o sucesso da implementação do novo sistema econômico baseado na propriedade privada e na acumulação que estava em curso. A autora defende a tese de que foi a resistência que elas representavam frente às medidas de cercamento das terras comunais, de implementação do trabalho assalariado e da criação da família nuclear heternormativa que fomentou tamanha campanha difamatória contra seus saberes e seus corpos.

As celebrações comunais e cíclicas das colheitas e das estações do ano, em que partilhavam comidas, bebidas, danças e práticas sexuais não reprodutivas - chamadas de Sabás pelos demonólogos - foram condenadas. Os textos que descrevem os Sabás relatam “mulheres a dançar, pulando sem parar ao som dos pífaros e das flautas, completamente entregues ao sexo e à folia coletiva”. (FEDERICI, 2017, p.345).

> Os julgamentos por bruxaria fornecem uma lista informativa das formas de sexualidade que estavam proibidas, uma vez que eram “não produtivas”: a homossexualidade, o sexo entre jovens e velhos, o sexo entre pessoas de classes diferentes, o coito anal, o coito por trás (acreditava-se que levava a relações estéreis), a nudez e as danças[232]. Também estava proscrita a sexualidade pública e coletiva

[232] As danças condenáveis eram as “demoníacas”, “selvagens” ou “incontroláveis” das mulheres pobres. Cinicamente, no mesmo período histórico e no mesmo território, um também homem de Deus, Arbeau, defende em *Orchesographie* os benefícios sociais que a dança proporcionaria aos homens das classes dominantes, se fosse praticada conforme ele instruiu. Sob uma perspectiva da história da mulher, é importante perceber a genderização, a classicização e a relação de comando e obediência que o coreográfico instaura como força de operação. Força essa que é transmitida distinguindo e hierarquizando a dança demoníaca e

> que prevaleceu durante a Idade Média, como ocorria nos festivais de primavera de origem pagã que, no século XVI, ainda se celebravam em toda Europa. (FEDERICI, 2017 p.351).

Ao pensar nessas mulheres campesinas celebrando juntas, que tipo de gestos fariam elas, sob a luz da lua cheia, para serem capazes de produzir, a um observador distante e não convidado, a fantasia de voo em uma vassoura? O que estariam elas protagonizando com as práticas pagãs de sexualidade pública e coletiva, descritas como orgias com o demônio? Imagino, então, uma cena com muitas mulheres juntas dançando, extasiadas pela música e pela bebida, pouco ou nada vestidas e que, vez por outra transportam umas às outras pelo ar, prescindindo do sexo masculino para ter prazer. De uma perspectiva feminista parece que se colocam fora das crenças moralistas de um único Deus homem, heterossexual, preconceituoso, raivoso, misógino e inseguro de suas capacidades sexuais. Parece ainda que utilizam sua potência orgástica e sua capacidade erógena para criarem vínculo comunal, político e auto-preservativo. Deste modo, Federici (2017) escreve que os conhecimentos, a força comunal, coletiva e a potência revolucionária das mulheres representa uma ameaça ao novo sistema econômico que deve ser violentamente reprimida.

> A Caça às Bruxas não só condenou a sexualidade feminina como fonte de todo mal, mas também representou o principal veículo para levar a cabo uma ampla reestruturação da vida sexual, que, ajustada à nova disciplina capitalista do trabalho, criminalizava qualquer atividade sexual que ameaçasse a procriação e a transmissão da propriedade dentro da família ou que diminuísse o tempo e a energia disponíveis para o trabalho (FEDERICI, 2017, p. 350).

Malleus, portanto, atua como um importante dispositivo coreográfico na medida, em primeiro lugar, que prescreve normas de conduta sexual para as mulheres e, além disso, regula suas relações sociais, suas danças, suas posturas, suas falas e até mesmo o modo como, em situação de tortura, as mulheres deveriam chorar ou não. A escrita que tem força de lei criminaliza comportamentos “desviantes” e também coreografa a sequência do julgamento, a conduta dos juízes e os procedimentos legais adotados pelos

---

incontrolavelmente condenável da mulher pobre da dança coreografada como força da lei que autoriza e legisla sobre os corpos.

responsáveis, refletindo um ambiente violento e misógino. A citação a seguir tem a função de manter a nossa memória viva quanto ao martírio das mulheres, para que nunca sejam esquecidos fatos que a história oficial (escrita por homens da Lei e de Deus) insistem em apagar:

> […] a bruxa deverá ser examinada, não de alguma forma nova ou estranha, mas da maneira habitual, com pouca ou muita violência, de acordo com a natureza dos crimes cometidos. E enquanto estiver sendo interrogada a respeito de cada um dos pontos, que seja submetida à tortura com a devida frequência, começando-se com os meios mais brandos; o juiz não deve se apressar em usar dos meios mais violentos. E enquanto isso é feito, que o tabelião tudo anote: de que modo é torturada, quais as perguntas feitas e quais as respostas obtidas. E notar que, se confessar sob tortura, deverá ser então levada para outro local e interrogada novamente, para que não confesse tão somente sob a pressão da tortura. Se após a devida sessão de tortura a acusada se recusar a confessar a verdade, caberá ao juiz colocar diante dela outros aparelhos de tortura e dizer-lhe que terá de suportá-los se não confessar. Se, então, não for induzida pelo terror a confessar, a tortura deverá prosseguir no segundo ou no terceiro dia, mas não naquele mesmo momento, salvo se houver boas indicações de seu provável êxito. Que a sentença seja pronunciada em presença da acusada da seguinte maneira: Nós, o supracitado juiz, conforme acima, determinamos que N., em tal dia, será submetida à continuação do interrogatório, para que confesse a verdade pelas próprias palavras. E o tabelião colocará tudo nos autos do processo. (KRAMER; SPRENGER 1991, p. 2608).

Seleciono a seguir mais um trecho de *Malleus* em que pode ser claramente visualizado o cenário de horror coreografado pelos escritos. Os homens não se atrevem a olhar as mulheres nos olhos nem a mencionar o nome dos seus órgãos sexuais, mas apressam-se a raspar-lhes os pelos e a vasculhar suas partes mais secretas. O cinismo, o sadismo e a pretensa superioridade masculinas são auto-explicativas, ainda assim, há que se ressaltar o dispositivo de terror cuidadosamente descrito para que as condutas reprovadas fossem “punidas” e servissem de medida preventiva para normatizar e regular o comportamento de todas as outras mulheres.

> [...] que a bruxa seja conduzida de costas à presença do juiz e de seus assessores. [...] em todos os que o precederam ou que o sucederão que o juiz faça o sinal da cruz e que dela se aproxime corajosamente, pois que com o auxílio de Deus o poder da velha serpente será destruído. [...] que os pelos e cabelos devem ser raspados de todo o seu corpo. A razão para isso é a mesma porque se deve tirar-lhes as roupas, que já mencionamos; pois para conservarem o poder do silêncio têm o hábito de esconder objetos supersticiosos nas roupas e nos cabelos, até mesmo nas partes

> mais secretas do corpo, cujo nome não nos atrevemos a mencionar. (KRAMER; SPRENGER 1991, p. 2630).

Federici (2017) afirma que a “Caça às Bruxas” foi o primeiro capítulo de uma longa história de normatização sexual feminina, a partir da perspectiva do desejo masculino. A sexualidade das mulheres passa a ser uma economia empregada como mercadoria a serviço dos homens e da procriação. A proibição de todas as formas não reprodutivas da sexualidade feminina começa a desenhar a vergonha e a culpabilidade do corpo e do prazer consolidando o conjunto de signos que configuram a ideia de feminilidade e que ainda coreografam experiência de ser mulher até os dias de hoje.

O padre e o dançarino; o mestre de dança e o juiz: a coreografia como dispositivo de controle, legislação e regulação dos corpos.

Em 1589, transição entre os séculos XVI e XVII que testemunharam o apogeu da Caça às Bruxas, foi escrito *Orchesographie*, primeiro tratado que dá origem ao termo coreografia, assinado Thoinot Arbeau um padre francês, mestre de dança, em diálogo com seu discípulo Capriol, um homem da Lei. “*Orchesographie*” é um complexo sistema linguístico composto de partituras musicais, ilustrações, orientações posturais e gestuais, além de esclarecimentos filosóficos e deliberações sociais sobre comportamentos adequados aos papéis de gênero e aos espaços sociais. Assim, a dança e todos os comportamentos e sentimentos socialmente valorizados como a modéstia, a humildade, a dignidade, boa reputação e a distinção são ensinados pelo mestre, através da escrita.

“Orches” que origina o termo *orchesographie* é uma das duas raízes gregas que, segundo Foster (2011), estão relacionados aos primeiros usos do termo grego *“choreia”* e significa o lugar entre o palco e a plateia, onde atua o coro. “*Choro”*, a outra raiz, propõe uma noção mais geral de espaço. Arbeau (1589) explica que na língua francesa, *le dançoir* (o espaço da dança), corresponde à *orchestre:* lugar que a dança e os gestos ocupavam nas tragédias, comédias e apriscos dos teatros antigos.

Os prefixos "*orches"* e "*choro",* pensados como lugar da dança, indicam, entre outras coisas, uma "privatização**"** da dança na medida em que regulam e delimitam sua prática a lugares "privilegiados" e a classes sociais específicas. O coreográfico determina como e quais sujeitos sociais podem dançar, assegura a manutenção de alguns gestos e a extinção de outros, controlando a própria doxa da dança.

Quanto à mulher, sua figura aparece somente em uma das quarenta ilustrações e poucas linhas são destinadas à sua presença, espera-se apenas que nunca recuse o convite da dança por um homem. Essa expectativa está claramente expressa na pergunta de Capriol: "[...] se a dama recusar, isso traria grande vergonha". No que Arbeau (1589) indubitavelmente responde: "Uma dama bem vista, *(bien apprise)* nunca recusaria alguém que a concedesse a honra de levá-la para dançar e se ela recusasse ganharia má reputação(…)" (MENIL, 1905, p 161).

Em outro extrato do tratado, é possível observar como o autor defende os benefícios que a dança pode trazer aos jovens, aos velhos e a todos, desde que atenda a suas prescrições: sem afetações viciosas, nos lugares adequados e modestamente empregadas no tempo, firmando em sua concepção a fundação de um espaço diferencial e privilegiado para a dança, apartado das experiências cotidianas e das práticas comunais.

Orchesographie é escrito no cerne de uma massiva empreitada difamatória contra os saberes, a sexualidade e a autonomia das mulheres, submetendo-as a um sistema em que as mulheres são posse e mercadoria do homem. Agindo como projeto político, a coreografia contribui para a sistemática consolidação dos casamentos monogâmicos em que o sujeito do gênero masculino, de raça branca e das classes dominantes é o beneficiário.

Agamben (2005), em artigo discutindo a utilização do termo dispositivo na obra de Foucault, escreve que tudo o que existe pode ser dividido em duas grandes classes: os seres viventes (ou as substâncias) e os dispositivos. Os últimos são "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os

gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”(AGAMBEN, 2005, p. 13). Lepecki (2007) escreve em “*Choreography as apparatus of capture*” que, como dispositivo, a coreografia age para além das suas tradicionais atribuições de disciplina, tecnologia do corpo, modelo de composição, registro ou arquivo.

A partir de Agamben (2005) e Lepecki (2007) pode-se pensar o coreográfico como um dispositivo que condiciona a dança a regimes de visibilidade e significação ligados aos valores da dominação patriarcal: soberania masculina, solipsismo e heteronormatização. A coreografia é então a criação de um dispositivo que delega específicas práticas da dança às sociabilidades desejadas e aceitas pelas classes dominantes e delimita seu lugar a espaços controlados, murados e cercados: a folha de papel, a sala de ensaio, os salões e palcos da aristocracia - jamais dançar na terra sob as estrelas.

> Na emergência de *orchesographie* como novo significante, como prática, como vínculo tecnológico da dança com a escrita, como laço pedagógico entre homens, como resposta a um chamado da e pela lei, alguns fatores não-cinéticos bastante intrigantes assumem um papel importante: a lei, a escrita, o ateliê recluso, a homossocialidade pedagógica e, paradoxalmente (dado o casal dialógico), o solipsismo. (LEPECKI, 2017, p, 63).

Além disso, o coreográfico assegura que os modos de produção e organização da dança operem na relação de comando e obediência, próprias do dispositivo. Dessa forma, desconsidera terminantemente as danças realizadas em outros lugares, por outras corporeidades.

Para além da tradicional circunscrição de coreografia como escrita do movimento, o termo inaugura e estabelece uma relação entre dança, lugar, classe, gênero e escrita. Neste sentido *Orchesographie* e o Martelo das Bruxas caminham politica e filosoficamente associados.

Como sistema de escrita, a coreografia revela aspirações de universalidade, longevidade e seletividade já que era exclusividade das classes que detinham o poder hegemônico da escrita, da produção de arquivo e da documentação. O sistema de notação coreográfica tem como projeto a produção de valores o mais perenes possível, feitos para serem

universalizados e mantidos como um legado para as futuras gerações. Legado colonial na medida em que atua através dos séculos, nos países colonizados, de modo a difundir e imprimir os valores culturais dos colonizadores.

O colonizador e as índias: o dispositivo coreográfico como legado colonial

Nos mesmos séculos XVI e XVII que testemunharam o apogeu da Caça às Bruxas e a escrita de *Orchesographie* está em pleno curso o colonialismo exploratório europeu. Portugal, Espanha, Inglaterra e França ocupam política e economicamente territórios na América e na costa africana. O homem branco chega às terras além-mar nomeando erroneamente de Índios os povos originários, os dizima, saqueia e acultura. Posteriormente, como se não conseguisse submetê-los à escravidão suficientemente atroz, sequestra e escraviza povos de África, os transforma em mercadoria e impõe a cultura europeia (e a dança coreográfica) como valor de superioridade, erudição e civilidade. Valores que, aliás, ainda mantém seu poder de dominação, e que paulatinamente vêm sendo questionados, desconstruídos e ressignificados por movimentos de resistência.

No contexto imperialista europeu, tanto *Orchesographie* quanto *Malleus Maleficarum* possibilitam vislumbrar como, através da tecnologia coreográfica, determinados valores culturais, crenças e comportamentos foram transmitidos, transportados ou teletransportados como força de lei, como força legitimadora da aculturação e do assujeitamento dos povos originários sob o domínio colonialista patriarcal. Federici (2017) escreve que os nativos americanos colonizados e os africanos escravizados no território colonial do Novo Mundo foram as figuras que tiveram um destino similar ao das mulheres na Europa, tendo sofrido enorme violência, aculturação e repressão com a finalidade de fornecer “ao capital a aparentemente inesgotável provisão de trabalho necessário para a acumulação” (FEDERICI, 2017, p. 357).

> Os destinos das mulheres na Europa e dos ameríndios e africanos nas colônias estavam tão conectados que suas influências foram

> recíprocas. A Caça às Bruxas e as acusações de adoração ao demônio foram levadas à América para romper a resistência das populações locais, justificando assim a colonização e o tráfico de escravos ante os olhos do mundo (FEDERICI, 2017, p. 357).

Embora as colônias portuguesas não tenham testemunhado a Inquisição contra as mulheres como Caça às Bruxas, seu “legado” não é menos violento. A escrita coreográfica funciona, deste modo, como mandamento, segundo o qual se coreografa toda sociabilidade esperada e se castiga todo desvio.

Profanar o dispositivo coreográfico – Maquinar levantes

Na contemporaneidade, além de utilizado como um sinônimo para a palavra dança, o termo coreografia tem um amplo espectro de sentido sendo usado para iluminar discursos e práticas estéticas, filosóficas, políticas e econômicas, para além do campo da dança. A cinematografia, as manifestações sociais e a sociologia, a arquitetura e o urbanismo, os desfiles de moda, os desfiles nacionalistas, as estratégias policiais de dispersão e contenção de manifestantes e os combates bélicos. O termo é também utilizando no sentido de designar a organização espacial de sujeitos e objetos. Sua ampla circulação e expansão indicam, inclusive, que pode ser utilizado como possível ferramenta para discutir as relações de poder na atual situação político social.

Dentro de uma perspectiva sócio-política contemporânea, a coreografia pode ser compreendida então, como um sistema que regula não somente a economia de trabalho entre coreógrafo e dançarino dentro da estrutura tradicional de estúdio e palco, mas para além disso, um dispositivo que faz ver porque organiza, ordena e compõe o modo como as relações de poder (invisíveis) tecem o cotidiano e seus processos históricos. Desde Arbeau (1589) a coreografia se constitui como uma imbricada relação entre dança, política e poder.

Em minha pesquisa de doutorado investiguei diversas perspectivas da coreografia, mas não encontrei nenhum(a) pesquisador(a) que refletisse sobre

a genealogia do coreográfica sob a luz da Caça às Bruxas, tampouco que refletisse o legado colonial e normativo do coreográfico sobre o corpo da mulher. Deste modo, a fim de enfatizar esta perspectiva, proponho o termo contracoreografia como uma força provocadora de LEVANTE que faz ver o modo como o que entendemos por dança está sedimentado na violência da fogueira, do chicote e do estupro.

> O LEVANTE refere-se a uma determinada tomada de posição diante do mundo, que envolve um modo de encarar as coisas, as pessoas, as relações e os comportamentos contrários às injustiças e às arbitrariedades que subjugam algumas vidas. Aqui, fica entendido como práticas de combatividade poéticas-críticas (não bélicas, não militaristas, não policialescas) e de experimentação dos espaços (da cidade ou da cena), no contrapelo dos regimes de soberania e subjugação. (LARANGEIRA, 2019, p. 42)

A palavra LEVANTE envolve uma proposição complexa de mobilização que denota não somente impulso ao movimento em fluxo contínuo, mas, um paradoxo que "conjura movimento e repouso" (RANCIÈRE, 2017, p.65) capaz de problematizar paragem e mobilização, atividade e passividade. Em outras palavras, LEVANTE é uma convocação à "saída da inércia, o despertar de um sono, um deslocamento do chão para o alto, um impulso de ação ou de interrupção do que já não é mais suportado, maquinando repouso ativo e agitação passiva" (LARANGEIRA, 2019, p. 42).

O termo contra-coreografia[233] foi inicialmente utilizado por mim em 2018, para nomear a curso/residência artística proposto em parceria com Sérgio Andrade[234]: "Performance as counter-choreography and situated inscription", no Museu de Arte do Rio de Janeiro, para o II Seminário Internacional Trans-in-corporados da UFRJ. No curso, a arte da performance foi pensada como uma prática contra-coreográfica, pois compreende produções artísticas que se contrapõem a poderes reacionários, operando dissidências e resistências, fabricando linhas de fuga. Propõe-se, então,

[233] No curso o termo contra-coreografia era escrito com hífen. Na tese que origina este artigo o termo passa a ser escrito junto e sem hífen.

[234] Sérgio Andrade é pesquisador, dramaturgista, crítico, professor do PPGDan da UFRJ e dos cursos de graduação em dança da UFRJ. Coordenador do Laboratório de Crítica - LabCrítica e artista da dança. Sua tese de doutorado em filosofia "Quando o pensamento vem dançando, quando a soberania treme" (2016) constitui contribuição contundente para estudos críticos da dança no Brasil.

pensar a performance como contra-coreografia pela sua capacidade de agenciar proposições, mobilizações, gestos e afetos alternativos/radicais, contra-hegemônicos, não colonialistas, não individualistas. As contra-coreografias que a performance pode suscitar envolvem a criação de estratégias coletivas de "[...] contra-ataque, evitação, resistência, rebeldia, interpelação, formas de troca, de adesão e de solidariedade".[235]

A partir disto, investigo, pela via da contracoreografia, como a dança pode LEVANTAR o chão do coreográfico, diferenciar-se e desalienar-se de seu legado colonial e patriarcal, reativando histórias e escritas não hegemônicas e não vencedoras, como é o caso da contada pelos corpos das mulheres.

A contracoreografia é entendida no trabalho como uma enunciação de fugas, desvios estratégicos, práticas alternativas e contraprodutivas à lógica que regula o que pode e o que não pode ser dança. Não é uma oposição à coreografia em si, mas à agência que o dispositivo coreográfico opera, enquanto tratado regulamentador de normas sociais e padrões culturais de uma Europa imperialista colonial que impôs/impõe - a ferro e fogo - seus valores (língua, cultura, religião) aos países e povos colonizados e, até hoje, subalternizados.

Exercícios contracoreográficos – Experimentações coletivas.

Considero contracoreográficas diversas proposições não prescritivas realizadas em diferentes espaços da cidade do Rio de Janeiro, junto ao Núcleo de Pesquisa, Estudos e encontros em dança – onucleo. Coordenado institucionalmente por mim e Ruth Torralba, onucleo pertence ao Departamento de Arte Corporal onde funcionam os cursos[236] de graduação e

[235] Texto de chamada/convocatória para as inscrições no Seminário Transincorporados de 2018. Disponível em: <https://labcritica.com.br/trans-in-corporados2018/>. Acesso em: 23 ago. 2019.

[236] A Universidade Federal do Rio de Janeiro oferece três cursos de graduação em dança: Bacharelado em Dança, Licenciatura em Dança e Bacharelado em Teoria da Dança; e um curso de mestrado em Dança.

pós-graduação em Dança da UFRJ. O grupo de pesquisa é constituído de um ajuntamento de mulheres - pesquisadoras, artistas, professoras e estudantes de dança – sendo gerido coletivamente desde o princípio. A horizontalidade das relações construídas pel'onucleo, através das iniciativas coletivas e das reflexões partilhadas incluem exercícios coletivos que abarcam estratégias conscientes de experimentação corpo-escrita-cidade. Práticas descomprometidas com a criação de um objeto de arte a ser apresentado ou com o cumprimento de um roteiro, programa ou escrita coreográfica. Ademais, as contracoreografias referem-se a experimentações artísticas ligadas ao campo expandido da dança, que privilegiam espaços imbricados entre arte e vida, não exclusivos ao ateliê, ao estúdio, à sala de aula, ao palco, ao camarim e às coxias. Práticas que buscam expandir percepções poéticas e críticas quanto a feminilidade, realidade cotidiana, urbano e cidade.

A "escrita intergaláctica: corpos que escrevem sobre o chão" foi uma das práticas contracoreográficas realizadas pel'onucleo, entre os anos de 2017 e 2018, a convite do c.e.m – centro em movimento de Lisboa. Marcamos data e hora sintonizadas com o fuso de diversas localidades onde outras pessoas também participam (Rio de Janeiro, Lisboa, São Paulo, Madrid), e vamos para a rua para escrever coletivamente sobre o chão. A partir do encontro corpo-território, corpo- chão da cidade, fomos construindo escritas cartográficas, escritas somato-afetivas, escritas em estado de dança, que são virtualmente partilhadas. Consideramos que esta prática é contracoreográfica porque propõe uma expansão da ideia de dança, deslocando o protagonismo da figura da bailarina solista que exibe sua mobilidade ininterrupta no centro do palco, para a ação de um coletivo de mulheres que produz dança quando escreve junto no encontro com o chão da cidade. Na escrita o chão convida a deitar, o poste chama um giro, o balanço da árvore um desequilíbrio. As proposições contracoreográficas abrem nossa imaginação para outras danças possíveis, para outros estados de presença, outras corporeidades, outras composições entre dança, escrita, feminilidade e cidade.

Ao estranhar a doxa da dança (que já vem sendo criticada por muitos artistas contemporâneos[237]) vamos desenraizar as naturalizações que regem os padrões dos corpos de dança, o trabalho do dançarino(a) e as relações de poder em sala de aula e até mesmo a pesquisa acadêmica. Mesmo afastadas dos códigos formais do coreográfico, o que fazemos sempre foi dança.

Deslocamos também o papel prescritivo da escrita do coreógrafo(a) (que tem função de comando e de lei) para uma proposição horizontal de escritas múltiplas que nascem a partir de experiências somáticas, sensíveis, íntimas, vividas no nosso corpo no encontro com pessoas e lugares. Quando contracoreográfica, a escrita pode sugerir, então, uma não domesticação da dança à coreografia e ao seu legado colonial, criando outras textualidades que considerem sensações, micromovimentos, percepções, imagens e rastros. Para além da folha de papel em branco, do ateliê e da sala de ensaio, outros suportes também registram textualidades dançantes: paredes, calçadas, chãos, plataformas digitais, corpos, papéis e folhas de árvores[238].

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?** Outra travessia, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, jan. 2005. ISSN 2176-8552. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743. Acesso em: 25 jun. 2019.

ARBEAU. Thoinot. **Orchesographie***. Et traicte em forme de dialogue, par lequel toutes pesonnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. França, 1589.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa***:* mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing Empathy***:* Kinesthesia in Performance. Routledge: Abingdon, 2011.

[237] Como é o caso dos trabalhos oriundos da dança pós-moderna americana, da dança conceitual e da dança experimental, por exemplo.

[238]Para acessar Escritas Intergaláticas: corpos que escrevem com o chão ver: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=U5vIUECFxkU&feature=emb_logo>. Para conhecer o trabalho completo d'onucleo ver: <www.onucleo.art>. Acesso em 28 set. 2020.

KRAMER, H.; SPRENGER, J. **O Martelo das Feiticeiras**: Malleus Maleficarum. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

LARANGEIRA, L. C. **Coreografias e contracoreografias de levante: engajando dança, grafias e feminilidade** Tese de Doutorado, Artes, Instituto de Artes, UERJ, 2019.

LEPECKI, André. **Choreography as apparatus of capture.** *TDR - The Drama Review*, v. 51, n. 2 (T. 194), p.119-123, summer 2007. Disponível em: <https://nyuskirball.org/wp-content/uploads/2018/04/Choreography-as-Apparatus-of-Capture-AndrLepecki.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2019.

LEPECKI, André. **Exaurir a Dança:** performance e a política do movimento. São Paulo: Annablume, 2017.

MENIL, F. **Histoire de la danse a travers les ages**. Paris, A. Picard & Kaan, 1905.

RANCIÈRE, J. **Um levante pode esconder outro**. In: DIDI-HUBERMAN, G. (org.) **Levantes**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2017. p.63-70.

REPRESENTAÇÕES E CONVENÇÕES DO UNIVERSO FEMININO NO ESPETÁCULO *MULHERES DE PEQUIM*

Carmem Lúcia Meira Arce (UEA)

Introdução

Diz a estrofe da música “Masculino e Feminino” de Pepeu Gomes[239] que “Ser um homem feminino, não fere o meu lado masculino. Se Deus é menina e menino, sou masculino e feminino[...]”, ela rompe com o código patriarcal instituído em nossa sociedade ocidental que distingue o que é masculino e o que é feminino. As discussões acerca do papel do homem e da mulher, do feminino e masculino tem suscitado debates e têm se desdobrado em importantes mudanças sociais.

A premissa de que, ao nascer, o indivíduo já vem com um papel social determinado, muitas vezes não se levando me consideração de que, excetuando a questão anatômica, esta é uma questão cultural e/ou social, é uma realidade que tem levantado discussões acerca da identidade de gênero, contudo não nos deteremos nas veredas deste tema e sim numa parte dele, o papel atribuído à mulher na sociedade patriarcal.

Esta pesquisa apresenta um estudo sobre o espetáculo de dança *Mulheres de Pequim*, que, mesmo tendo como proposta temática do coreógrafo as mulheres como seres míticos, habitantes de uma terra longínqua, que se fazem presentes no cotidiano do homem, nesta pesquisa propõe-se levar o olhar além da superfície, propondo um aprofundamento das questões levantadas pelo criador da obra a partir da abordagem do papel da mulher na sociedade ocidental, suscitadas a partir das cenas do espetáculo analisadas sob a ótica das convenções sociais que criam estereótipos comportamentais das mulheres.

Para o desenvolvimento do estudo, fotografias e imagens do espetáculo do acervo da pesquisadora e do próprio coreógrafo foram

[239] Música “Masculino e Feminino” (1983), Pepeu Gomes, artista e músico brasileiro.

apreciados sob os aspectos formais da dança como os elementos formais artísticos, como: cores, texturas e tratamento estilístico do espetáculo; e os elementos subjetivos, míticos e cênicos presentes nas cenas da obra.

Na condução metodológica das análises e leitura das imagens, utilizamos a Iconologia, de Erwin Panofsky (1991), como método interpretativo que contextualiza a obra de arte e explora o significado destas; a Conversão Semiótica da arte e da cultura, de Paes Loureiro (2007), norteou a compreensão da mudança na significação da realidade dos objetos dentro de um sistema comunicacional; todo estudo foi desenvolvido à luz da a Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson (1993), que propõe um olhar sobre o discurso primordial da obra de arte a partir da Forma, Conteúdo e Matéria.

O estudo aqui apresentado traz seus resultados a partir da exposição das análises e interpretações do processo de criação e da obra coreográfica, e delinearam as influências das convenções sociais do século XX, presentes na obra na forma das personagens, cenas, figurino, trilha sonora, materializadas no espetáculo *Mulheres de Pequim*.

O Feminino e a sociedade patriarcal

Não podemos falar de papéis dos indivíduos na sociedade, sem antes afinarmos o olhar por sobre a gênese das convenções sociais sobre o papel da mulher nela. Por questões histórico-sociais o masculino liga-se ao poder, à força do macho, da virilidade, características estas diversas do feminino, que geralmente é associado à fragilidade, maternidade e submissão.

O patriarcado histórico, presente em diversas sociedades, se instala como um sistema político, que se utiliza de culturas, ideologias e sistemas que colocam a mulher sob um sistema controlador, opressor, possuindo em sua essência elementos característicos, segundo Perrot (2012).

> Os principais elementos do patriarcado são: o controle da fidelidade feminina, a conservação da ordem hierárquica com a autoridade do masculino sobre o feminino, bem como dos mais velhos sobre os mais novos e, a manutenção dos papeis sociais; o homem assume a responsabilidade da provisão material e a mulher é voltada para os afetos, a maternidade e os cuidados do lar. (PERROT, 2012, p. 63).

O sistema religioso foi e é um dos fatores importantes para o fortalecimento do patriarcado (STEARNS, 2005). Abreu (2008, p.42) afirma que "[...] Na Idade Média, com o domínio eclesiástico, a situação da mulher muda significativamente porque a igreja passa a exercer forte pressão sobre os deveres e a cega obediência dela ao marido". Este posicionamento da igreja traz como premissa a interpretação dos textos da sagrada escritura, instituindo assim a autoridade do homem, portanto sendo considerado superior à mulher.

Abreu (2008) afirma ainda que o mito de Eva, colocou a mulher como culpada por todas as mazelas humanas, desde então a mulher é associada à imagem do mal, à sujeira, detentoras dos saberes ensinados pelo maligno. Segundo a autora, a imperfeição da mulher consiste em sua fraqueza de caráter e espírito, por isso sofrem a influência dos seres do mal, a mulher é quem difunde a lascívia e os desejos da carne.

Todo este panorama histórico demonstra que a mulher foi relegada a um papel secundário na vida social, sendo alvo de opressões advindas da igreja e do patriarcado com seus costumes.

> [...] leis de Estado e da Igreja, com frequência bastante duras, à vigilância inquieta de pais, irmãos, tios, tutores, e a coerção informal, mais forte, de velhos costumes misóginos, tudo confluía para o mesmo objetivo: abafar a sexualidade feminina que, ao rebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas. (ARAÚJO, 2010, p.45).

Assim, no século XX as mulheres deviam reprimir seus desejos e anseios, pois eram criadas para serem esposas e mães prendadas, requisito indispensável à uma "moça de família"[240], e de acordo com D'incao (2010).

> [...] a virgindade feminina era um requisito fundamental. Independente de ter sido ou não praticada como um valor econômico e político, sobre o qual se assentaria o sistema de

[240] As meninas eram educadas por suas genitoras e/ou preceptoras para serem boas esposas e mães, pois, era tudo que a sociedade da época esperava de uma moça bem criada. (ABREU, 2008, p. 27)

> herança de propriedade que garantia a linhagem de parentela. (D'INCAO, 2010, p.234).

Toda esta configuração de educação e sistema social ao qual a mulher era submetida nos remete ao senso comum ao qual se refere Castoriadis (1982), citado por Abreu (2008, p.23):

> Concorre ainda que, para o senso comum, feminino é sinônimo de cor de rosa e o masculino, de cor azul; que a mulher é um ser passivo em vez de ativo; e um ser emotivo e não racional. Para Castoriadis (1982) a sociedade constitui seu simbolismo, mas não dentro de uma liberdade total. O simbolismo se crava ao natural e se crava no histórico (ao que já estava lá): participa, enfim, do racional.

Assim percebe-se que toda a estrutura social ao redor da figura feminina, e enquanto gênero, foi construída a partir de imposições que passaram a fazer parte do imaginário comum e através de símbolos reconfigurados em interpretações, pois "[...] tudo que é apresentado a nós no mundo social-histórico está entrelaçado indissociavelmente com o simbólico" (CASTORIADIS, 1982, p.162); estas interpretações por muito tempo não foram questionados de forma clara e aberta, porém sempre estiveram ali, em estado de latência, pronto para ser ativado em qualquer tempo.

Várias são as possibilidades de abordagem para temas sensíveis como este proposto nesta pesquisa. Um importante instrumento que podemos sugerir para a reflexão sobre o tema e trazer à baila as discussões sobre o feminino e a mulher na sociedade, é a arte, em especial neste caso: a dança.

A arte possibilita a abordagem de temas muitas vezes difíceis de forma poética e sensível, porém sem perder o espírito crítico do discurso. A dança é potencia em forma de movimento, dispositivo primordial do texto escrito no corpo, texto que se expressa e traduz em expressões cinéticas, temas que muitas vezes nos inquieta por nascer de nossas experiências, nossos sentimentos, emoções, tensões e toda a gama de sensações inerentes ao corpo vivido.

Mulheres de Pequim e o discurso do feminino

Como dispositivo sensível para esta discussão, delimitamos o espetáculo **Mulheres de Pequim,** criado pelo artista Jorge Kennedy, diretor da Companhia Renascença de Dança, obra estreada na cidade de Manaus na década de 1990.

A escolha por esta obra não se deu de forma aleatória, partiu de um caminho trilhado a partir de estudos feitos pela pesquisadora sobre este espetáculo desde 2012[241], quando fora realizada uma análise do processo de criação deste espetáculo e suas reverberações em cena, à luz da crítica genética e aqui propomos um outro olhar por sobre esta obra.

A partir dos registros imagéticos do espetáculo como: fotografias e folders, assumimos um postura de olhar o sintoma, aquele ato de não se resumir ao que o olhar desvela em primeira instância, e segundo Didi-Huberman (2013, p.185), arriscarmos "[...] o olhar na *rasgadura* central das imagens [...]", nos submetendo ao fato de que o *não-saber* é aquele ato de romper com a acomodação e assumir o sintoma como uma liberdade interpretativa que a arte requer em sua completude.

Na dança, nem tudo se diz ou se pode traduzir, deve-se antes, interpretar sem fim (DIDI-HUBERMAN, 2003), e assim deve se buscar a *rasgadura*[242], a qual o autor expõe que

> No sentido em que a estrutura seria rasgada, atingida, arruinada tanto no seu centro, quanto no ponto mais essencial de seu desdobramento. O 'mundo' das imagens não rejeita o mundo da lógica, muito pelo contrário. Mas *joga* com ele, isto é, entre outras coisas, cria lugares dentro dele. (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 188).

Assim, como desdobramento da pesquisa anterior, lançamos aqui um outro olhar sobre o universo feminino da obra e as possíveis relações com as

---

[241] Dissertação "*Mulheres De Pequim:* Representações do Percurso Criativo do espetáculo da Companhia Renascença de Dança", Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, 2013.

[242] *Rasgadura,* termo alcunhado por Didi-Huberman para a renúncia ao esquematismo da história da arte, renuncia à uma representação sintetizada das imagens, para o autor. "Abrir a imagem, abrir a lógica [...], portanto romper alguma coisa. Pelo menos fazer uma incisão, rasgar" (2013, p.185).

questões das “convenções” sociais, ressignificadas nos símbolos e signos encontrados no espetáculo, um olhar sobre as discussões advindas das questões do patriarcado histórico e sua relação com a mulher, bem como propusemos uma reflexão sobre as tensões entre universo feminino e o masculino.

Tal proposta nasce da constatação que uma obra de arte não se encerra em si, ela rompe as dobras do espaço e tempo através do olhar dos atores impactados por ela, desde o próprio artista, até seus fruidores. Ela pode suscitar questões não trazidas à tona e que subjazem no operar de sua forma e conteúdo materializado em cena.

Os indivíduos possuem inúmeras possibilidades de desenvolvimento expressivo e de obtenção do conhecimento que podem ser observadas na própria existência, criação e construção realizadas por eles em seu cotidiano; este fenômeno é potencializado nas artes. De acordo com Merleau-Ponty (2006, p. 35) o comportamento artístico pode potencializar este ato formativo[243] e “através da experimentação e contemplação vivencia-se o poder do corpo na criação”, este ato de criação se dá a partir da relação entre as experiências cognitivas, corporais e sensíveis do homem, pois obra de arte traz em sua essência as marcas pessoais do artista que a compôs.

Especificamente na dança, o corpo é o ambiente onde se exprimem expressões e inquietações através do movimento vivido, nela as significações artísticas não se distinguem das significações existenciais, coabitando assim o mesmo espaço. Em sua materialidade, que é o corpo cênico e a própria coreografia, apresenta signos e símbolos que são pressupostos das impressões do artista sobre um tema, uma experiência ou um fato, que irão influenciar a forma como compõe sua obra, assumindo assim uma estética própria e pessoal.

Pareyson (p. 30, 1993) afirma que:

[243] O termo “ato formativo” aqui se refere à Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson, forma, conteúdo e matéria.

> Quem faz a arte é uma pessoa única e irrepetível, e esta, para formar sua obra, se vale de toda sua experiência, do seu modo de pensar, viver, sentir, do modo de interpretar a realidade e posicionar-se diante da vida. E desse modo sua 'maneira de formar' é aquela única que pode ter quem pensa, vive, sente daquela maneira, quem tem aquela visão de mundo e tem aquele jeito de viver [...].

A necessidade de se compreender esse processo foi o estímulo para realização do estudo sobre os processos de criação na área da dança, a partir do objeto desta pesquisa, o espetáculo de dança- teatro *Mulheres de Pequim* (1990).

Ao serem investigados os procedimentos de criação do espetáculo foram observadas três linguagens de dança presentes nesse processo: a técnica do ballet clássico, a improvisação/contato e a dança-teatro, linguagens que o coreógrafo utilizou na preparação corporal dos bailarino e de si mesmo; estes elementos foram importantes na construção estética e conceitual do corpo do bailarino/interprete.

A configuração estética desta obra tem proximidade com a proposta trazida por Pina Bausch, pois ela

> [...] incorpora e altera o balé em sua forma e conteúdo, usando movimentos técnicos e cotidianos. Seu trabalho [...] utiliza as experiências de vida dos bailarinos dançarinos, mas distingue-se por não recusar a técnica clássica, usando-a de forma critica. Os dançarinos de Bausch [...] são todos bailarinos muito bem treinados. (FERNANDES, 2007, P. 26).

A partir da proposta coreográfica em dança-teatro, a presença das artes circenses (clown), o teatro, o canto e a música renascentista se combinaram tanto na preparação corporal e cênica, quanto na composição da obra artística para a realização do espetáculo.

Para a condução operativa da pesquisa adotamos como processo metodológico propusemos elencar primeiramente os Elementos Cênicos observados de modo recorrente nas cenas, em seguida, foram selecionados os Elementos Subjetivos constantes na obra, a saber:

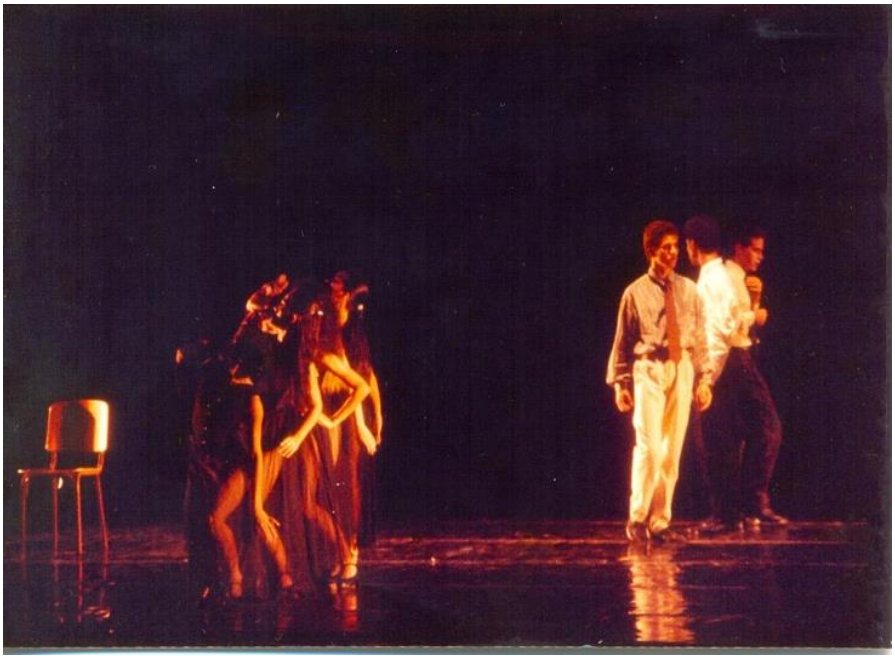
1) Elementos cênicos: a) Cores Preto e Branco; b) Figurino; c) Máscara; d) Gravata; e) Véu; f) Cadeira; h) Caixa.
2) Elementos subjetivos/míticos: a) Feminino/Masculino; b) Homem/Mulher; c) Sereias; d) Canto; e) Casamento; f) Comemoração.

A partir do arcabouço teórico escolhido, iniciamos as leituras e análises a partir das *rasgaduras* encontradas nas imagens, sendo necessário se nos colocássemos diante da potencia visual que elas evocam, para assim ir além do discurso explícito e visível, dispondo um olhar ao que estava invisível à primeira impressão, vislumbrando o que está para além do que se vê.

Imersão nos Elementos Cênicos

Cores Preto e Branco – O argumento cênico das cores possui simbologias que transmitem mensagens ao espectador que, no caso o preto e o branco presentes em *Mulheres de Pequim*, remetem à dramaticidade da cena. O âmbar da iluminação dá um tom onírico à cena. As cores são divididas da seguinte forma: a cor preta é o elemento feminino, correspondentes ao *Yin*, elemento do terrestre, intuitivo e materno (ARCE, 2013). A cor branca é a cor do homem, “é a cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.141). Na cultura ocidental a cor branca é a cor da renovação, do que é divino, o homem é o divino, a luz, a vida; o preto é a cor do luto, das carpideiras, mulheres designadas ao lamento.

Figura 01 – Cores: Preto e Branco



Cena: O Casamento *Mulheres de Pequim,* 1990. Acervo Jorge Kennedy Acervo: Jorge Kennedy.

Figurino – O figurino masculino é sóbrio, os homens trajam-se formalmente sociais, com camisa, gravata, símbolos do traje ocidental, elementos usados geralmente em "[...] cerimônia oficial, significam conformidade aos costumes. Usados quando de um encontro com amigos com roupas mais descontraídas, podem significar distância ou disfarce" (JOLY, 2010, p.34).

Figura 02 - Figurino feminino e masculino

Mulheres de Pequim, 1990. Acervo Jorge Kennedy.

O figurino feminino austero, por ser totalmente fechado na frente, apresenta uma sensualidade velada através de uma fenda que é coberta por uma saia de tecido fino. Este tecido é uma alusão ao véu.

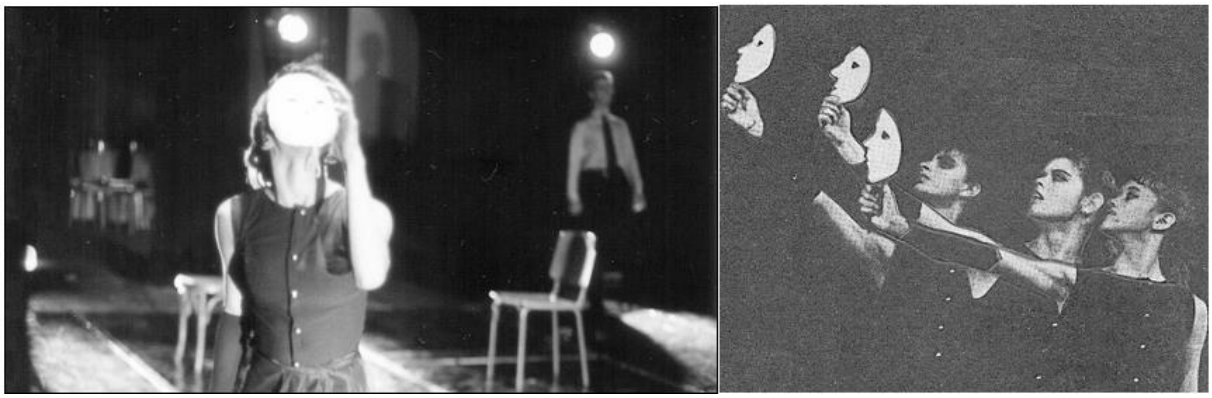
> O véu significa, dependendo de como é usado ou retirado, o conhecimento oculto ou revelado. Em última instância o véu pode então ser considerado mais um intérprete do que um obstáculo. Ocultando apenas pela metade, convida ao conhecimento; todas as mulheres sedutoras sabem disso, desde que o mundo é mundo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 950).

Assim, pode-se compreender que este figurino remete ao dilema da submissão *versus* independência historicamente vivido pela mulher. “A roupa é símbolo exterior da atividade espiritual, a forma sensível do homem [mulher] interior (...), a roupa nos deu a individualidade, as distinções, os requintes sociais” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2007, p.947), contudo, por muito tempo a sociedade patriarcal impôs regras e normatizações sobre o que a mulher poderia ou não vestir.

Máscara – A máscara tem uma função primordial no discurso cênico, usada tanto pelas bailarinas, quanto pelos bailarinos e em certa medida sugere que “[...]em algum momento têm a mesma face, sem distinção de gênero” (ARCE, 2013, p. 98).

> Essas máscaras de teatro, geralmente estereotipadas sublinham os traços característicos de um personagem (...). O ator que se cobre com uma máscara, se identifica, na aparência, ou por uma apropriação mágica, como personagem representado, um símbolo de identificação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 598).

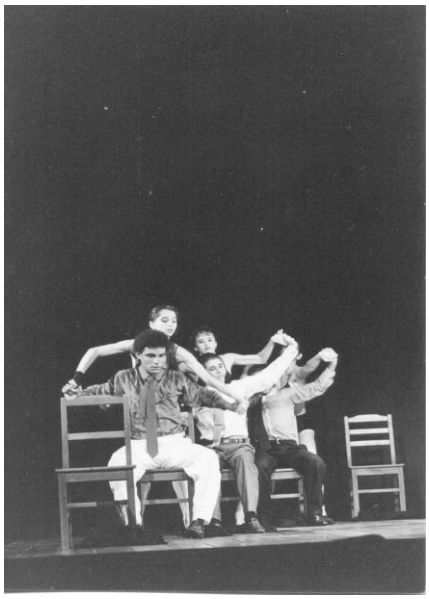
Figura 03 e 04 - Máscara



Cena: O Casamento. *Mulheres de Pequim,* 1990. Acervo Jorge Kennedy

Cadeira – As cadeiras possuem duas funções distintas na dramaturgia, ao mesmo tempo em que se apresentam como elemento cênico funcional, espaço onde movimento e os corpos interagem, atuam também como elemento metafórico de ligação entre o feminino e as convenções sociais, numa conversão semiótica cultural e artística elementar.

Figura 05 – Cadeiras



Cena: O Baile. *Mulheres de Pequim,* 1990. Acervo Jorge Kennedy

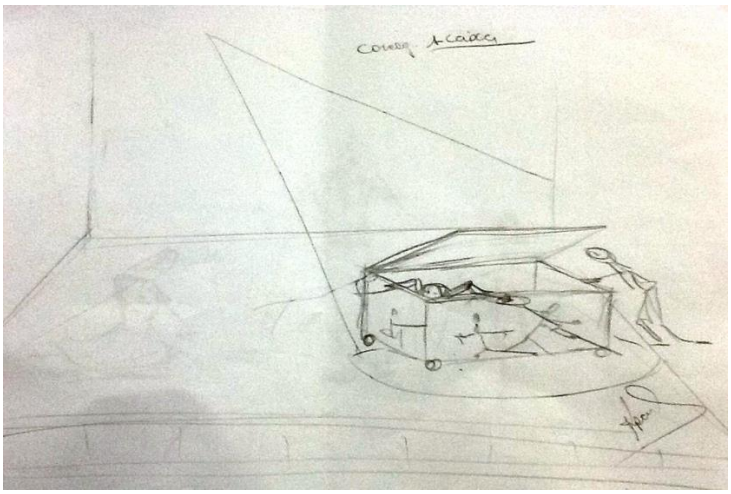
É nas cadeiras que acontece o enlevo feminino e a ruptura da ordem cênica, quando as mulheres se desnudam e se transformam em sereias. A disposição das cadeiras também tem relação com as mulheres da cena e suas características distintas, uma se mostra com semblante quase infantil, outra se mostra com postura de conformismo e passividade, outra ainda adota uma expressão fria, e por fim se mostra sensual e provocativa, e elas performam numa atitude dicotômica de submissão – por não saírem de seus assentos - e sutilmente subversiva quando se desnudam.

A Caixa – Assim como as cadeiras, a caixa é uma metáfora de libertação para o homem, ela se estabelece como espaço do lúdico e do secreto.

> Essa caixa, no fundo da qual só a esperança permanece, é o inconsciente com todas as suas possibilidades inesperadas, excessivas, destrutivas ou positivas, mas sempre irracional quando deixadas entregues a si mesmas [...] Paul Diesel estabelece uma ligação entre esse símbolo e a exaltação imaginativa que empresta ao desconhecido encerrado na caixa, todas as riquezas de nossos desejos e que nele vê o ilusório poder de realizar esse desejo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.164).

Enquanto conteúdo cênico, envolve o universo masculino e suas convenções e formalidades, permitindo que, assim, a liberdade expressiva flua livremente.

Figura 06 – A caixa



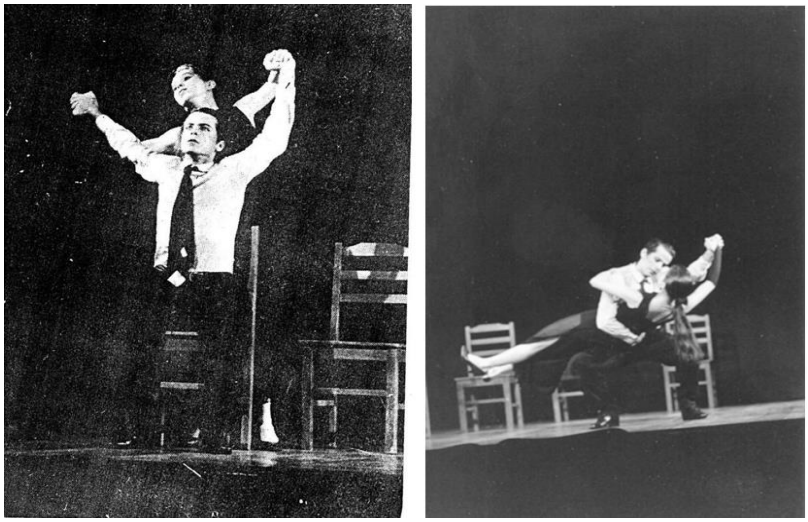
Esboço cênico de “A Caixa”. *Mulheres de Pequim,* 1990. Acervo Jorge Kennedy.

Imersão nos Elementos Subjetivos/Míticos

Feminino/Masculino – Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 598) “[...] o masculino emite a força da vida, esse princípio da vida está sujeito à morte. A fêmea é portadora da vida, ela é *anima*”, e representam o *animus* e *anima,* força vital e portador de vida respectivamente.

Homem/Mulher – Elementos aqui entendidos como a convenção de gênero e biológica, em que as tensões se estabelecem na formatividade da obra, como na cena da Ária, onde as forças se chocam potencializadas numa luta entre dominador e dominado

Figuras 07 e 08 – Homem/Mulher



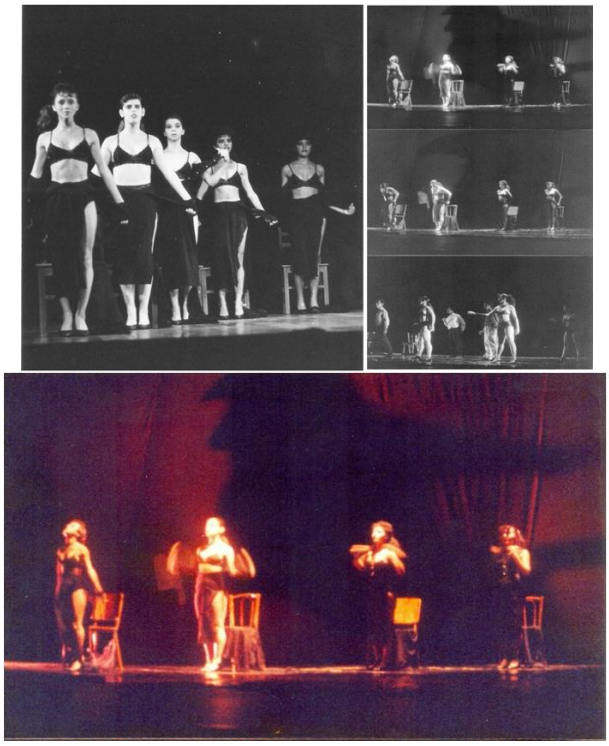
Cena: O Baile. *Mulheres de Pequim,* 1990. Acervo Jorge Kennedy

Sereias – Nesta cena, as mulheres emitem um canto primitivo, assumindo a personagem de sereias, seres míticos que seduzem os homens e os atraem para a morte. No sentido metafórico esta morte se dá pelo convencimento e pela persuasão, pois mesmo oprimidas, resistem e lutam por seu poder e autonomia. Estabelecendo então o conflito de assumir quem realmente são ou o que a sociedade quer que elas sejam.

> Se compararmos a vida a uma viagem, as sereias aparecem como emboscadas oriundas dos desejos e das paixões. Como vêm de elementos indeterminados do ar (pássaros) ou do mar (peixes) vê-se nelas criações do inconsciente, sonhos fascinantes e aterrorizadores, nos quais se esboçam as pulsões obscuras e primitivas do homem. Elas simbolizam a autodestruição do desejo, ao qual uma imaginação pervertida apresenta apenas um sonho insensato, ao invés de um objeto real e uma ação realizável. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.814).

Nesta cena o ser mitológico remete às questões do inconsciente, e ao emitirem seu canto, as notas se assemelham a um mantra que evoca as estruturas mentais mais profundas, induzindo o fruidor a um estado de quase transe.

Figuras 09, 10 e 11 – Sereias e o Canto das sereias

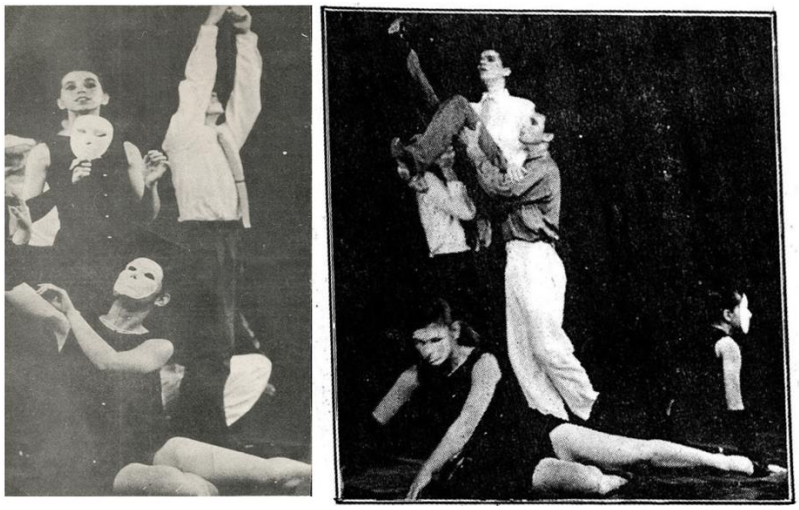


Cena: O Baile. *Mulheres de Pequim,* 1990. Acervo Jorge Kennedy

Canto – No canto entoado pelas intérpretes são emitidas notas musicais em tons que fogem do entendimento tradicional de canto, mas que se harmonizam e compõem a dramaturgia da cena. É um momento de mudança radical na estrutura coreográfica, é o prenúncio da catarse libertadora.

Casamento - “é símbolo de união dos poderes divinos entre si, quase sempre personificados, especialmente é o símbolo da união entre os opostos” (LEXIKON, 1998, p.47), enquanto convenção social o casamento obrigatório para tornar a mulher uma pessoa “de respeito”. A música renascentista de John Jenkins, *Pavan for four viols*, denota a tradição de união entre homens e mulheres, mas que ainda remete à submissão da mulher.

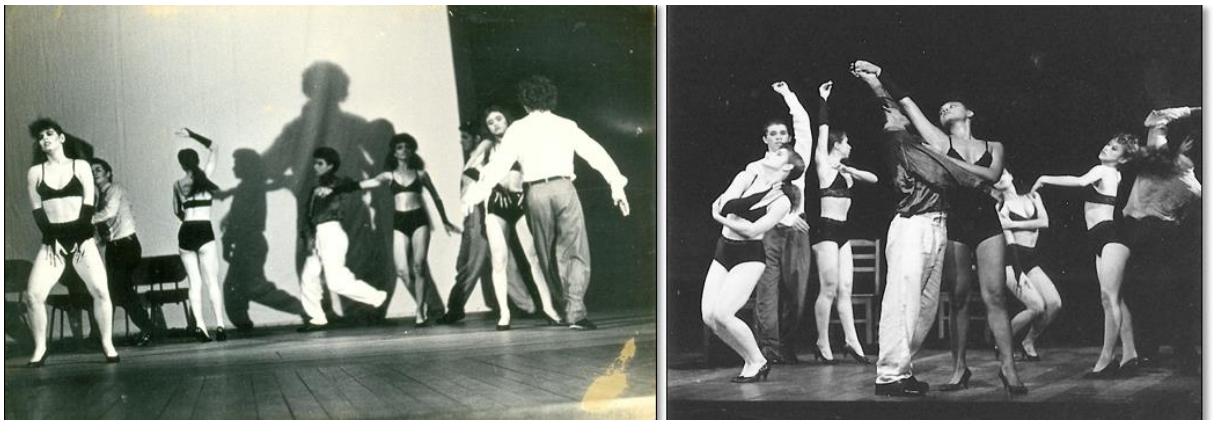
Figuras 12 e 13 – Casamento



Cena: O Casamento. *Mulheres de Pequim,* 1990. Acervo Jorge Kennedy.

Comemoração - Nesta proposta coreográfica após o casamento, o que seria a festa do casamento expõe a clara tensão na cena, estimulada pelo *Magnificat*, de Cláudio Monteverdi, traz o sagrado para a cena, em uma dicotomia entre sagrado e profano. É nesta cena que as mulheres bailam soltas e livres, uma alusão a liberdade tão almejada. Livres das amarras impostas pelo patriarcado e pela história.

Figuras 14 e 15 – Comemoração



Cena: Comemoração. *Mulheres de Pequim,* 1990. Acervo Jorge Kennedy.

Considerações

Durand mostra em suas reflexões que a arte é um dos produtos mais reveladores das atitudes imaginativas, que realizam a mediação entre o

eterno e o temporal e constituem “a própria atividade dialética do espirito” (DURAND, 1993. p. 97), estrutura essencial na qual se constituem todos os processamentos do pensamento humano.

E ao assumirmos esta postura devemos olhar o sintoma, aquele ato de não se resumir ao que o olhar desvela em primeira instância, nos submetendo ao fato de que o *não-saber* é aquele ato de romper com a acomodação e assumir o sintoma como uma liberdade interpretativa que a arte requer em sua completude.

Em *Mulheres de Pequim*, o olhar encontrou fissuras que desvelaram possibilidades interpretativas a partir dos materiais imagéticos, e impressões deixadas na feitura da obra como rastros deixados pelo artista, e assim percebemos que o espetáculo artístico é a “[...] a criação de formas simbólicas do sentimento humano, mas o que a arte expressa não é um sentimento real, mas ideias de sentimentos [...]”. (LANGER 1980, *apud* TAVARES, 2003, p. 33).

Os deslocamentos dos elementos constantes na obra coreográfica, ao serem inseridos no universo sensível da arte, serviram de dispositivo para a abertura do diálogo reflexivo e nos desvelou possibilidades formativas que atuam como discurso corporal que quer ser ouvido.

Neste estudo tivemos contato com as convenções sociais às quais a mulher se vê submetida pelo patriarcado histórico. Na década de 1990 esta questão era tabu, não se dialogava abertamente sobre as opressões sofridas pelas mulheres, e ainda hoje, mesmo com o empoderamento feminino, a violência e o cerceamento aos direitos inerentes às mulheres são uma realidade.

A partir das análises examinadas à luz da Formatividade de Pareyson, constatamos que o Conteúdo apresentado em Mulheres de Pequim foi a forma de se revelar a realidade e atuar sobre ela; a Forma se materializou na própria obra coreográfica que vem inundada pelo conteúdo expresso pelo artista; e a Matéria, é a própria dança.

Assim, tudo está carregado de significações, de acordo com o autor Forma – Matéria Formada – Conteúdo Expresso são os três momentos da experiência estética que o artista concretiza em seu ato criador.

Referências

ABREU, Jeanne Chaves. **Atividade rítmica:** dança, folclore e cultura popular. Manaus: Valer, 2008.

ARAÚJO, Emanuel. **A arte da sedução:** sexualidade feminina na Colônia. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2010.

ARCE, Carmem Lúcia Meira. **Mulheres de Pequim:** representações do percurso criativo do espetáculo da companhia renascença de dança. 2013. 155 f. Dissertação (Letras e Artes) - Universidade do Estado do Amazonas, Manaus.

CASTORIADIS, Cornélius. **A Instituição imaginária da sociedade.** Tradução de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1982.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Tradução: Vera da Costa e Silva. 21a Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte.** Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DURAND, Gilbert**. A imaginação simbólica.** 6ª ed. Tradução: Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação.** 2o Ed. São Paulo: Annablume, 2007.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** 14a ed. Campinas: Editora Papirus, 2010.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo, Perspectiva, 1980.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos.** Cultrix, 1998.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão Semiótica na Arte e na Cultura.** Belém: Editora Universidade Federal do Pará-EDUFPA, 2007.

MERLEAU-PONTY. Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 3a. ed. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 173.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAREYSON, L. **Estética: Teoria da Formatividade**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **Os problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garvez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** Trad. Ângela M. S. Correa. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

STEARNS, Stephen. HOEKSTRA, Rolf. **Evolution, an introduction.** United States of America: Oxford University Press, 2005.

TAVARES, Mônica. **Fundamentos estéticos da arte aberta á recepção.** Revista do Departamento de Artes Plástica da ECA. ano 1, n. 2. Editora USP, São Paulo: 2003.

CORPOS COLETIVOS E SUAS ATUAÇÕES NO ESPAÇO

Camila Simonin (UFRJ)
Lígia Tourinho (UFRJ)
Felipe Ribeiro (UFRJ)

Antes de dizer ao que tenho me dedicado observar desde março de 2019 enquanto mestranda do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ, acho importante dizer quais lentes coloco nos olhos para que possa ver o que se forma à minha frente e as palavras que aqui escrevo.

Cabe, talvez, começar assim: venho há alguns anos alimentando e sendo alimentada pelos campos de estudos do movimento inicialmente propostos por Rudolf Laban. Ao dizer *inicialmente propostos,* trago uma perspectiva do que não coube nos escritos de Rudolf Laban, que é a própria ideia de *campo labaniano*, ou, como tenho preferido chamar, do campo de estudos coreológicos. Percebo, dessa forma, uma rede de pesquisa e prática a partir do trabalho de um dos principais coreógrafos da história da dança moderna. Porém, mais do que isso, uma articulação de grupo que atua sobre a análise de movimento de uma maneira a dialogar com o material desenvolvido por Laban, sem reproduzi-lo de maneira atemporal e estática, mas sim de maneira dinamicamente reflexiva e crítica, procurando contextualizar e atualizar o que seria a análise de movimento a partir de uma perspectiva coreológica. Essa atualização não pretende deixar cair por terra todo o trabalho desenvolvido por Laban, mas de acrescentar às ideias dele novos olhares sobre os corpos em movimento que circunscrevem o momento em que vivemos historicamente[244].

[244] Cabe mencionar a ação de acrescentar o nome de Irmgard Bartenieff ao título do Sistema de Análise do Movimento, que a bailarina e fisioterapeuta tanto contribuiu a desenvolver, sobretudo quando olhamos para as categorias Corpo e Forma — ato realizado não somente pelo curso de Pós Graduação na FAV, mas também pelo instituto LIMS, em Nova York. Além disso, perceber também o próprio contexto de Laban e a criação de seu legado para a história da dança como, por muitas vezes, problemático. Como, por exemplo, quando Lígia Tourinho escreve sobre o papel das mulheres pesquisadoras do movimento que atuaram ao lado de Laban, garantindo, por muitas vezes, a divulgação e disseminação de seu trabalho e que tiveram os nomes ocultados por trás do reconhecimento internacional histórico do coreógrafo. Ou, por fim, quando escrevo sobre a dança coral e os coros de movimento realizados na década de 30 na Alemanha, me questionando se podem esses eventos ser lidos como uma

A pergunta que fica, talvez, após entrar em contato com todos esses materiais e complexidade de contextos históricos é se questionar por que continuar estudando e manipulando os materiais desenvolvidos inicialmente por Rudolf Laban. A perspectiva que assumo hoje enquanto pesquisadora é a de que muitos desses materiais formam meu olhar e minha prática acerca do movimento e são encarados por mim enquanto uma formação encorpada, a qual não quero simplesmente renunciar e a qual não se demonstra, na realidade, facilmente renunciável. Está presente quando me movo, quando testemunho um movimento acontecer, quando penso sobre algo que se move no espaço. Ao contrário, os estudos coreológicos são uma formação que pretendo disputar e exercer — e nesse gesto acredito não estar sozinha — enquanto *campo de articulação de pensamento e prática coletiva* que se constrói e expande agora, no século XXI, por diversos profissionais que o pretendem analisar.

Foi esse interesse em demarcar os contextos e circunstâncias que me aproximaram, por outro lado, do campo dos estudos da performance, que muito têm contribuído como lente pela qual realizo a pesquisa “Corpos coletivos e suas atuações no espaço”. Já no mestrado, entrei em contato com materiais como os de André Lepecki, Diana Taylor, José Munhoz, Randy Martin, Fred Moten, Peggy Phelan, Judith Butler, Richard Schechner e John Mackenzie, que me forneceram novas maneiras de pensar a própria produção de conhecimento em dança e teatro através do estudo da performatividade de eventos que podem ser lidos enquanto performance.

Nesse sentido, fica evidente pelos escritos e práticas desses autores aqui citados que uma importância central para toda ação é circunscrever o lugar em que essa acontece, assim como seu contexto e sujeitos envolvidos. Na terceira edição do que foi um dos livros pioneiros do campo, Richard Schechner (2013) desencadeia uma série de conceitos e autores fundadores dos Estudos da Performance. Primeiramente, estabelecendo sua relação genealógica com a antropologia e com a linguística, compreendendo uma

dança de massas e como se estabeleceu a articulação desse dispositivo de Laban com a ascensão do regime nazista. Ver “Dança Coral, Dança em Multidão” (no prelo) pela revista Cena, da UFRGS.

série de investigações na interseção entre teatro, dança, arte da performance e ciências sociais e, posteriormente ampliando os limites do campo de pesquisa e atuação para incluir estudos *queer* e de gênero, pós-estruturalismo, estudos decoloniais e teorias críticas raciais.

Tenho me interessado, portanto, em observar eventos e circunstâncias dentro do que comumente denominamos como arte ou ainda eventos mais relacionados aos acontecimentos diretamente alinhados a agendas políticas e direcionados pelo/ao Estado-Nação ou ainda acontecimentos de praças públicas e dos espaços virtuais. De forma que atualmente trabalho na pesquisa a partir de uma metodologia muito própria do campo de estudos da performance, que é a análise dos modos de produção e performatividades de algum determinado evento, para perceber o que nele se repete para continuidade hegemônica e o que é reiterado para produção de desvio e resistência. Comentarei essa metodologia à frente com mais detalhes.

Assim, quando vejo alguém se mover ou ainda quando testemunho ou presencio algum evento, é dessa maneira que essa imagem se forma: através do cruzamento da perspectiva de um olho que possui a lente de toda a bagagem do campo de estudos coreológicos e de outro que carrega em si as perspectivas dos estudos da performance. A imagem formada por muitas vezes não por algo especificamente de um lado ou de outro, mas por algo entre, sobreposto, mixado e mesmo confuso ou turvo à primeira vista. Afinal, são áreas que não dialogam entre si à priori e por diversas vezes possuem suas divergências. Meu intuito aqui é continuar nesse exercício de trabalhar à partir e em retorno às duas, o que requer repensar, recalcular, perceber, escutar, mover outra vez. Requer dançar.

Projeto em panorama

Uma visão panorâmica não apresenta os contornos e limites mais específicos e tampouco vê algo de perto. O que pretendo nesta seção é observar de longe os temas que desenvolvo atualmente na pesquisa, sem propor necessariamente um recorte, mas percebendo ser importante dispor

todos esses materiais no papel e a maneira como hoje eles se concatenam em “Corpos Coletivos e suas atuações no espaço”.

Em primeiro lugar, cabe dizer o que filtra todos os conteúdos aqui colocados, ou o objeto de pesquisa, que é o interesse em pesquisar aglomerações e coletividades. Ou ainda as diferentes formas de se estar em grupo, seja enquanto povo, massa, soberania popular, classe, multidão etc. Particularmente, me interesso hoje em perguntar “O que são corpos coletivos?”, um tipo específico de formação de grupo no qual me lanço a escrever, ler, pensar e dançar sobre. Essas diferentes maneiras de organizar e ser organizada enquanto coletividade são descritas na pesquisa em um subcapítulo intitulado *De corpore*, que na Europa moderna, dizia respeito aos tratados de filosofia política que lidava com análises de ambos corpo humano e corpo político. No *De corpore* deste estudo, que aqui se olha de cima, trago sobretudo os escritos de Judith Butler, Antonio Negri e Michael Hardt para pensar em como falar das aglomerações (em suas diferentes possibilidades) é também materializar os corpos políticos e corpos/matérias humanas que constroem subjetividade. Após ler esses autores, retorno à pergunta motora: o que são corpos coletivos?

Essa pergunta não surge ao acaso e carrega em si condições para serem feitas. Em construção com os meios, cenários e panoramas socio-político-artísticos nos quais estou inserida, compreendo como alguns dos contextos que rodeiam essa pesquisa em 2020: uma pandemia em proporções globais sem precedentes, a ascensão de políticas fascistas por meio de vias burocráticas, a participação dos meios de comunicação virtual como campo de atuação política, a polarização/massificação/divisão em grupos sem abertura de comunicação entre si e o fato de que essas condições não são específicas somente ao caso brasileiro.

Ao circunscrever essas temáticas para o contexto da dança, penso sobretudo que até aqui percorri alguns conceitos oriundos dos campos da filosofia e da teoria política. Esse último fato me colocou, enquanto artista, a pergunta de qual seria o meu lugar de contribuição, a partir do olhar pela prática artística, na formação de corpos coletivos. Em outras palavras: que

endereçamentos a dança e a performance possuem no pensamento sobre como construir corpos coletivos?

Nesse ponto, me debruço sobre os termos mobilização, coreografia e corporeidade. Mobilização vista pelos olhos de Randy Martin (1998) como vínculo principal entre dança e política e como dispositivo para observar os eventos como performance, pensando nos espaços que corpos conquistam através do ato de “Mobilizar” e “ser “mobilizado”. Através de André Lepecki (2017), repensar o sujeito em termos de corpo como precisamente a função da coreografia. E, por fim, corporeidade, tão usada nas práticas corporais, não mais como centralizador no Corpo *em si*, mas nos *Corpos em relação*, trazendo sobretudo as propostas de Regina Miranda (2008) sobre o Corpo Topológico e o trabalho com a categoria Forma no Sistema Laban-Bartenieff. Os escritos de Miranda lidos após ter a perspectiva oferecida no *De Corpore* oferecem a possibilidade de situar e contextualizar um Corpo que se move no Espaço. Ou seja, ficamos aptos a perceber o quanto nossas práticas de corpo se propõem por vezes como agentes neutros, com um cenário/pano de fundo neutro materializado na sala de ensaio que funciona muitas vezes como uma folha em branco.

Basicamente, o que se propõe aqui, portanto, é compreender que quando alguém dança em um espaço, carrega consigo diversos *corpos, contextos e lugares* que materializam o movimento. Quando alguém dança, indica já um coletivo. Fornece, portanto, construções de sujeitos, posições, ideias e produz lugar. É importante fazer a ressalva, entretanto, que não pretendo dizer com isso que — por ser coletivo — é já um ato político, o que colocaria a visão romântica da prática artística enquanto intrinsecamente prática de resistência, quando essa pode, infelizmente, também se apresentar enquanto prática de continuidade hegemônica. O que proponho é tirar a generalização, universalização e folha em branco do corpo e do espaço como uma maneira de pensar as possibilidades de endereçamento sobre como construir corpos coletivos a partir do campo da dança e da performance.

Observemos como exemplo o seguinte movimento: andar para trás. Os performers Elilson e Regina José Galindo caminham para trás, dialogando

ambos com os contextos nos quais se deslocam. A mesma ação é lida aqui de maneiras parecidas — em consonância com os cenários políticos que repetiam no presente as repressões e opiniões do passado —, porém distintas. Elilson caminha acompanhado por um grupo de brasileiros pelas ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro no ano de 2016, ano que está inscrito na parte da frente de todas as camisas daqueles que com ele caminham para trás. Nas costas, está gravado o ano de 1964. As camisas são brancas e o artista diz querer evitar as cores vermelho, verde e amarelo (Elilson, 2017). Além disso, Elilson decide com o grupo espalmar as palmas das mãos para frente. Sobre essa ação, ele comenta que

> O gesto saltou ao meu pensamento a partir do modo como cotidianamente viramos as mãos para frente, abrindo palmas e dedos, para demonstrar dúvida ou estupefação. Geralmente, esse gesto é acompanhado por expressões faciais e/ou atos de fala como “não sei o que está acontecendo” e “o que está acontecendo?! (ELILSON, 2017, p. 25).

Com esse gesto, alguns dos performers se locomovem pelo centro em uma forma achatada, como um muro que avança em retrocesso à ditadura militar. Outros colocam as mãos à frente e retrocedem de maneira direta, unifocal e sem vacilar. No entanto, os olhos nada vêem e se encontram sem uma relação com o Espaço. Não possuem diversos focos, não possuem sequer atenção e transmitem uma imagem de caminhar sob hipnose. Sem atenção, mas em movimento.

Na Guatemala, Regina José Galindo não caminha só. A performer anda para trás em um ritmo constante, mantendo as passadas regulares, acompanhada por 45 músicos profissionais que tocam marchas militares. Nenhum dos 46 envolvidos na ação de caminhar se relacionam entre si, apesar de estarem lado a lado. Mais uma vez, os olhos não estão atentos ao destino dos próprios corpos, ainda que caminhem com um foco direto e tempo regular. Terminam sua trajetória em um dos grandes prédios públicos do governo, fazendo referência aos tempos presentes que denunciam um retorno às opressões político-militares do passado. Cerceando especificamente o contexto com a história do país, Galindo (2019) comenta que decide falar

sobre as questões da Guatemala, quando essas também ressaltam as questões de outras partes do mundo.

À vista dessas criações que como essas partem de seus contextos, pretendo mapear em seguida como investigar a atuação dos corpos coletivos através dos espaços. Nesse sentido, são abordadas as perspectivas topométricas e topográficas de atuação dos corpos coletivos. Essas duas perspectivas trazem em si, primeiramente, a ideia de *topos*, isto é, a concepção do lugar (e não espaço) como ponto de partida para pensar ações em multidão e em corpos coletivos. Isso partindo da hipótese de que as formações e atuações em grupo nos espaços *geram lugares.*

Ainda de maneira mais geral, de maneira panorâmica, as perspectivas de atuação em caráter topométrico propõem um estudo abstrato geométrico da construção do Espaço, que realizarei ao propor Escalas Espaciais à partir das figuras topológicas no campo labaniano pelo que intitulo de Desarmonia Espacial.

Dito isso, existem algumas considerações a serem feitas. Para não cair em contradição, é preciso notar que a separação dessas análises em topométricas, topográficas e o que poderia ser chamado de topopolíticas são meramente aqui usadas para fins didáticos. Como maneira de delinear e deixar explícito o porquê trazer à dissertação a proposta de escalas em um estudo abstrato do Espaço, pretendo chamar ao diálogo Andrew Hewitt (2005) que, em seu livro *Social Choreography (Ideology as performance in dance and everyday movement)*, pauta o político como concreto e material na performance, fazendo uma crítica ao seu uso metafórico. O que pretendo com as escalas não se trata de um estudo metafórico de aspectos políticos dos corpos coletivos. Não acredito tampouco que somente o estudo dessa escala possa nos oferecer perspectivas de atuação politicamente intensa.

No entanto, ao propor o estudo topométrico “Desarmonia Espacial”, tal título dialoga com a Harmonia Espacial sugerida por Laban e se trata de escalas espaciais que partam não da geometria euclidiana, mas da geometria topológica. Isso porque, diferentemente da geometria usada por Rudolf Laban,

a topologia possibilita um enfoque maior na relação e não fronteirização entre os espaços dentro-fora, alternância de pontos de vista, lideranças opostas e concomitantes, além de pautar como constante aspectos de transformação, elementos que acredito estarem em um diálogo encorpardo com a atuação em/de corpos coletivos.

Por outro lado, na perspectiva topográfica, o que entra em jogo é a análise das coreografias realizadas entre arquitetura, cidade e sujeitos. Analiso, nesse sentido, os denominados Projetos de Revitalização — com base nos escritos de Paola Berenstein Jacques e Fabianna Dultra Britto (2010) e a espetacularização dos espaços públicos, ainda conectados com o ato de “imitar o espaço público em meio à locais privados” e a ação de tornar públicos os espaços da casa, sobretudo em meio virtual. Parto da hipótese que esses movimentos entre público e privado nas coreografias urbanas são formadores de imagens e consensos urbanos que atuam profundamente na construção das subjetividades, suas capacidades e possibilidades de articulação em agrupamentos e a própria contenção da ideia de mobilidade (e mobilização) em meio à cidade.

Tendo em vista que vínhamos de uma discussão sobre as relações topográficas entre público/privado e o direito de aparecer na cidade enquanto coletividade, discuto de que maneiras as aglomerações e diferentes reuniões de grupo denunciam uma demanda por espaço e mobilidade pública.

Assim, me debruço sobre eventos de aglomerações em manifestações em movimentos sociais anti-hegemônicos e suas possíveis contenções e forças anti-policiais. Mais do que isso, aqui interessa saber também como esses eventos de manifestações e revoltas podem ser lidas a partir de suas performatividades, coreografias (partindo de Susane Foellmer (2016) em *Choreography as a medium of protest)* e *gestus* - conceito brechtiano que trata de gestos e movimentos que indicam vínculo a um determinado grupo. Sendo esses também eventos que, segundo Diana Taylor (2013), promovem políticas das paixões, produzindo e entrelaçando desejos e o engajamento das subjetividades que, alinhados às ideias de identificação e pertencimento, geram vínculos e constroem coletividades em aliança. Enfatizando o caráter

organizacional em rede de alguns desses eventos de revolta e insurgência, tenho ainda como objetivo olhar para a formação de grupos nos movimentos sociais como um dispositivo de aliados. Entendendo também suas ações e respectivas repressões como tangenciamento dos agenciamentos dos outros.

Em seguida, ainda tendo como foco a dificuldade de articulação em grupo na demanda de espaços para a construção de lugares fomentadores da aparição de determinados corpos, parto para uma discussão acerca dos modos de produção nas artes cênicas, tendo em mente a elaboração de editais e difusão de trabalhos solos ou com poucos integrantes no circuito artístico. Além disso, como as maneiras de produzir tais experimentos por muitas vezes reforçam a ideia de artistas *selfie*, trazida por André Lepecki no seu livro *Singularities* (2016), que tudo fazem, tudo criam e tudo produzem em uma corrida à promoção e produção do artista-solo.

Ainda falando sobre modos de produção, parto de *A sociedade do espetáculo,* de Guy Debord (1997), e do artigo *"Notes for a society on performance: on dance, sports, museums and their users*" de Bojana Cvejic (2015) e do livro *Artificial Hells,* de Claire Bishop (2012) para pensar nossa relação de distância entre acontecimentos que podem ser lidos ora como espetáculo ora como performance. Desse modo, pretendo defender a passagem de uma perspectiva proposta anteriormente como uma forte relação com a imagem ou algo que ocorre distante de mim proposta por Debord — com a relação a partir de algo que ocorre *fora e distante de você*, trabalhando sobretudo a noção de relação sujeito e imagem que precisa do afastamento e da separação para ter efeito —, para perceber uma mudança de distância com um evento (não mais imagem) que acontece no meio em que estou e do qual não me encontro separada ou alheia, mas imersa. Cvejic e Bishop analisam essas mudanças de relação espacial em eventos artísticos e seus modos de percepção de acontecimentos por parte de quem observa, nos quais o movimento de troca entre sujeitos-objetos e sujeitos-sujeitos se dá não por distanciamento, mas por imersão. Não mais tratando aqui da imagem como algo que ocorre fora, mas como algo em que se está inserido, numa espécie de realidade virtual, numa proximidade distante, porém interpelativa

— pensando aqui a ideia de interpelação proposta por Louis Althusser em Aparelhos Ideológicos do Estado (1987).

É preciso aqui realizar algumas ressalvas e apostos, visto que parecem ser muitos os assuntos para esse subcapítulo em específico. Explico: Debord, Cvejic, Bishop e Althusser são aqui chaves para perceber a maneira como nos relacionamos atualmente com eventos que podem ser lidos como performances ou em eventos autodenominados espetáculos. Esses autores, reunidos dessa forma, introduzem a hipótese de que talvez estejamos atualmente envolvidos não somente com uma sociedade do espetáculo, mas também uma sociedade da performance, onde eu, enquanto sujeito, estou imersa (e não afastada) em acontecimentos que presencio ou testemunho. Em outras palavras: não existiria mais fora, ou um local distanciado do qual só é possível contemplar o que acontece. Já estou dentro e faço parte enquanto agente-observadora do que acontece.

Essa última ressalva se mostra importante na medida em que dialoga com os pressupostos e discussões apontadas anteriormente na dissertação, sobre coletividades que se organizam sem seus limites bem delineados, ou com estudos topométricos e topográficos do espaço que não percebem zonas fronteiriças entre dentro e fora e pautam uma constante mudança entre silenciar e fazer aparecer e que também dizem respeito à construção de corpos coletivos e, portanto, em direção a uma organização pelo que Negri e Hardt (2004) nomearam como multidão (*Multitude)*.

Assim, entre sociedade do espetáculo e sociedade da performance, pretendo analisar alguns experimentos cênicos realizados nas atuais conjunturas pandêmicas, que por vezes reforçam a lógica espetacular de silenciar espectadores como o que observamos tradicionalmente no edifício teatral. Mais do que isso, como as maneiras de produzir tais experimentos por muitas vezes reforçam a ideia de artistas *selfie* e dificultam ainda a possibilidade de se estar em grupo/em reunião, mas sim diante de um produto, contando com meio de divulgações e interações as redes sociais. Ou seja, aqui entra em jogo técnicas de coletividades e suas demandas em outro

espaço público que não as ruas e praças da cidade, mas nas redes de internet e no meio virtual.

Finalizo, assim, essa parte da reflexão comentando sobre quais seriam as possibilidades de articulação a partir do pensamento acerca dos espectadores, entendo que falar sobre coletividade dentro das artes envolve também pensar nos encontros que promovemos e quem os testemunha/presencia/participa. Me pergunto o que há de proposta para construção do que denominei como corpos coletivos nas poéticas de Artaud, Brecht e Boal, que estão reunidos aqui por conta das diferentes relações espaciais e distâncias que propõem entre atores e espectadores. Nesse sentido, a imersão artaudiana, o distanciamento e o estranhamento brechtianos podem ser entendidos como dispositivos de atuação em direção à formação de corpos coletivos. Mais do que isso, começo a abrir caminho para a proposta de que uma releitura do trabalho de Augusto Boal, realizada nos contextos que cerceiam essa pesquisa, seja talvez um caminho a ser disputado dentro do campo em que atuo como pesquisadora enquanto estratégia artística-política de construção, organização e mobilização de *corpos coletivos*. Segundo Randy Martin:

> A política não vai a lugar algum sem o movimento. Não é simplesmente uma ideia, uma decisão ou uma escolha tomada em um momento, mas também um processo transfigurativo que faz e ocupa espaços. Quando a política é tratada meramente como uma ideia ou ideologia, ela acontece na imobilidade, esperando algo que irá trazer as pessoas à ação ou que irá mobilizá-las (MARTIN, 1998, p. 3).

Metodologia para lembrar o futuro

Peggy Phelan realizava há 25 anos uma conferência, que se tratava de um seguimento de um outro encontro, realizado em 1990 em Nova York para a celebração dos dez anos do Departamento de Estudos da Performance na NYU (Universidade de Nova York). Diante dos diversos caminhos que Phelan poderia desvendar para realizar a conferência, ela optou que uma possível tática seria trazer à discussão a história e o futuro do campo de estudos. Para isso, a conferência é nomeada *The Ends of Performance*, que poderia ser

traduzida para *Os Fins da Performance*, mantendo em português a ambiguidade do título, que transita entre os possíveis términos e finalidades da performance.

Ao trazer essa conferência e seu contexto aqui enunciado, tenho como objetivo comentar como tenho construído a metodologia da pesquisa que anteriormente apresentei em panorama e que atualmente desenvolvo no mestrado pelo PPGDan UFRJ. Entendi a importância de estudar o passado para compreender o futuro como metodologia desse campo de estudos aqui citado e também como uma maneira de compreender um acontecimento através da ação de falar depois que ele acontece.

Falar depois do evento não é aqui compreendido como um relato tedioso dos acontecimentos na maneira como foram sequenciados no passado, mas o que está colocado como questão é o fato de que falar depois, em geral, também quer dizer falar sobre, discutir. Mais do que apenas analisar o que ocorreu no passado é também gerar interpretações preventivas para quando esse evento acontecer no futuro. Assim, as perguntas que ficam são *qual é a força da repetição*? e *por que é importante observar o que se repete?*.

Dessa forma, observo a repetição de eventos que denunciam diferentes maneiras de se formar grupos e aglomerações. Entendendo a importância dessa repetição enquanto reiteração ou para continuidade da ordem, que hierarquiza a relação entre grupos e dificulta a articulação entre os mesmos, ou para produção de desvios, insurgências e resistências, apontando para produções de corpos coletivos e multidão.

Tal metodologia é própria do campo de estudos da performance e, aqui revista sob a conferência “Os fins da Performance”, ganha ainda uma outra dimensão metodológica: *lembrar o futuro*. A ação de lembrar algo que ainda não aconteceu a partir da análise de eventos passados se inscreve, dessa maneira, enquanto ação política preventiva e que está intrinsecamente vinculada à ideia de práxis.

Realizo a pergunta: *Como o objeto de estudo/interesse apareceu para mim*? que, uma vez perguntada, me leva à reflexão sobre os procedimentos passados que possibilitaram esse interesse e atração pelo objeto em questão - compreendendo que essa atração não é natural, mas convencionada e produzida a partir das minhas experiências prévias. Estabeleço com esse objeto de interesse um vínculo (que é, ao mínimo, uma relação de atração) e analiso-o, estudo-o. *Como a produção acerca desse objeto gera novas necessidades?* Ou seja, de que maneiras coloco em jogo outros apontamentos e demandas, o que em geral nos leva a *Quais conjuntos de agentes e atores estão em relação com esse objeto? Como ocorre essa relação?*

Essas reflexões e perguntas dizem respeito a práxis e são iniciadas tendo em vista a convicção de somos condicionados e agentes a todo momento, de modo que, ao propor uma metodologia de “lembrar o futuro”, tenho em vista primeiramente perceber as ações que me geraram, isto é, que criaram as condições sobre e sob as quais estou. Além disso, após reconhecer o desejo e necessidade de aproximação desse objeto - que são, nesse trabalho, a formação de corpos coletivos - percebo que produzo, nessa relação com o estudo, novas necessidades, que são, por sua vez, as condições que crio para o futuro. E que tudo isso se trata de uma possibilidade de metodologia na qual me insiro enquanto pesquisadora.

> O que distingue os indivíduos humanos é que produzem seus meios de vida, condicionados por sua organização corpórea e associados em agrupamentos (...) o que os indivíduos são depende, portanto, das condições materiais de sua produção (MARX e ENGELS, 2007, p. XXIV).

Há ainda algo a mais que gostaria de deixar como consideração acerca dessa proposta metodológica, que teria a ver com as diferenças entre o materialismo histórico e sua ideia de práxis, própria da área de estudos marxistas e sociológicos, e a teoria da performatividade, própria do campo de estudos da performance. Ainda que sejam bem similares enquanto métodos, o materialismo histórico identifica as forças produtivas que fazem emergir as coisas e denota enquanto sujeito histórico aquele que atua condicionado pelas

circunstâncias em que vive e, por ser agente, não ocupa uma posição contemplativa. Desse modo, há uma certa revelação das normas que condicionam o mundo para que esse sujeito possa atuar e mudá-las enquanto projeto social de revolução. O que muda na teoria da performatividade, que igualmente vai pensar contextos, circunstâncias, normas e modos de produção que cerceiam os sujeitos e eventos, é o entendimento de que os momentos históricos são ambivalentes. Nesse sentido, não existe uma descoberta por parte do sujeito para que esse se torne agente. Ainda que alienada e inconsciente dos contextos e normas que me governam estando, portanto, no que poderia ser considerado como posição contemplativa, sou agente formadora de mundo. A posição contemplativa alienada torna-se, assim, uma opção de posição de agência que tem, sem dúvidas, suas consequências[245].

De que os momentos por-vir e os momentos históricos são feitos

A seção anterior desemboca aqui: no final deste artigo escrito para o VI Congresso da Associação dos Pesquisadores em Dança que propõe a pergunta: *quais danças estão por vir?* Questionamento esse que prenuncia justamente a pergunta que ronda toda a abordagem metodológica supracitada relacionando passado e futuro quando aplicada a uma pesquisa em dança.

Me parece imperativo discutir essas questões sobre o futuro da dança enquanto campo e prática a partir da ideia de lembrar o futuro para os corpos coletivos em que nos encontramos. Para pensar, enfim, que tipos de coletividades estamos formando enquanto sujeitos agentes históricos. Indagar-se quais são as danças que hoje aparecem, que são reconhecidas enquanto dança, que geram mobilização na produção de desvios e quais mobilizam corpos para uma hegemonia coreográfica. E compreender como

[245] Tais reflexões sobre as diferenças metodológicas entre o materialismo histórico e a teoria da performatividade surgiram e foram debatidas no Grupo de Estudos de Performance, Política e Outres, coordenado pelo Prof. Dr. Sérgio Andrade (PPGDan/UFRJ), do qual sou integrante em 2020.

isso reverbera, comunica e produz ação em grupo enquanto movimento, enquanto dança.

Referências Bibliográficas

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado.** 3a edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.

BARTENIEFF, Irmgard with LEWIS, Dori. **Body movement**: coping with the environment. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1993.

BISHOP, Claire. **Artificial hells:** participartory art and the politics of spectatorship*.* Nova York: Verso, 2012.

BRITTO, Fabiana Dultra, e JACQUES Paola Berenstein. **Corpocidade***:* debates, ações e articulações*.* Salvador: Edufba, 2010.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a política das ruas:** notas para uma teoria performativa de assembleia; tradução Fernanda Siqueira Miguens; revisão técnica Carla Rodrigues. - 4ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CVEJIĆ, Bojana. **Notas para uma sociedade da performance***:* sobre dança, esportes, museus e seus usos*.* **AdF.14 do Festival Atos de Fala.** Rio de Janeiro, Editora Telemar, 2015, p. 29.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ELILSON. **Por uma mobilidade Performativa.** Rio de Janeiro: Editora Temporária, 2017.

HEWITT, Andrew. **Social Choreography:** ideology as performance in dance and everyday movement. Durham & London: Duke University Press, 2005.

LEPECKI, André. **Coreo-política e coreo-polícia**. Florianópolis, Ilha Revista de Antropologia v.13, p. 041-060, 2013.

_____. **Exaurir a dança:** performance e a política do movimento. Tradução Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

_____. LEPECKI, André. **Singularities** - Dance in the age of performance. Routledge: Nova York, 2016.

MACKENZIE, John. **Performance y globalización**. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. ***Estudios avanzados de performance.*** México: Fondo de Cultura Económica. New York: Hemispheric Institute Of Performance and Politics, 2011, pp. 431-458.

MARTIN, Randy. **Critical Moves**. Durham, Duke University Press, 1998.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço:** aspectos de uma geofilosofia do movimento. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

NEGRI, Antonio. HARDT, Michael. ***Multitude****:* war and democracy in the Age of Empire. Nova York: Penguin Group, 2004.

PHELAN, Peggy; LANE, Jill (ed.). The ends of performance. New York and London: New York University Press, 1998.

TOURINHO, Lígia. *O protagonismo das mulheres no campo labaniano*. X Reunião Científica Abrace v. 20 n1 (2019).

SONHAR O CHÃO:
DANÇA, DECOLONIALIDADE E ANCESTRALIDADE

Ruth Silva Torralba Ribeiro (UFRJ)

Brasil
O que faço com minha cara de índia?

E meus cabelos
E minhas rugas
E minha história
E meus segredos?

Que faço com minha cara de índia?

E meus espíritos
E minha força
E meu Tupã
E meus círculos?

Que faço com minha cara de índia?

E meu Toré
E meu sagrado
E meu "cabocos"
E minha Terra?

Que faço com minha cara de índia?

E meu sangue
E minha consciência
E minha luta
E nossos filhos?

Brasil, que faço com minha cara de índia?
Não sou violência
Ou estupro

Eu sou história
Eu sou cunhã
Barriga brasileira
Ventre sagrado
Povo brasileiro.

Hoje está só...
A barriga da mãe fecunda
E os cânticos que outrora cantavam
Hoje são gritos de guerra
Contra o massacre imundo.
(Eliane Potiguara)

O presente trabalho faz parte da pesquisa "*Posaûsub Ibi* (sonhar o chão que se pisa): corporeidade e decolonialidade nos cruzos da dança" que faz parte d'onucleo (Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança) do

Departamento de Arte Corporal e do PPGDan da UFRJ. Criado em 2015, onucleo[246] vem se interessando pelo encontro com pessoas e lugares para refletir e criar práticas de corpo-cidade. A perspectiva em dança na qual nos inserimos acontece na fricção entre arte-vida numa composição entre corpo, movimento, cidade, escrita, imagem e som. Para sonhar esse chão que pisamos, tecemos cruzos epistemológicos e alargamos as perspectivas em dança, afinando conexões entre saberes do campo da dança, das práticas somáticas, das artes visuais, da cartografia como metodologia de pesquisa, etc. A atuação d'onucleo aposta na ocupação afetiva e artística de espaços como procedimento para a produção de conhecimento em dança. Trata-se de uma dança expandida que produz percepções, reflexões e fazeres que questionam e re-localizam nossos processos de formação e criação (RIBEIRO, LARANGEIRA, ALBUQUERQUE, GOUVÊA & CHILINQUE, 2017).

Os tempos de agora clamam por outros modos de vida, outras perspectivas e outros saberes frente à eminência de um céu em queda. Temos grafada na pele a herança de uma lógica colonial que insurge contras os saberes do corpo, a diversidade da vida, o sensível, o encantamento, a ancestralidade. Essa herança se sustenta numa lógica racional e universal operada por dualidades (corpo-mente, racional-sensível, masculino-feminino, individuo-coletivo, etc.) e se funda através da disciplinarização/controle dos corpos e de práticas especialistas. Importa lembrar que o marco de constituição do nosso território se fez pela institucionalização da violação dos corpos das mulheres nativas[247] e escravizadas durante o processo de colonização. Para além desse massacre dos corpos, houve também uma política de apagamento e negação das práticas corporais, saberes e magias dos povos indígenas e negros. Apostamos que uma forma de "cura" e restituição dessa ferida colonial que não cessa de se fazer presente é o mergulho no corpo-território. Percebemos as práticas de conhecimento/cuidado baseadas no bem-viver coletivo como políticas de re-encanto.

[246] Para ver nossas ações e produções, acesse: <www.onucleo.art>. Acesso em 28 set. 2020.
[247] Infelizmente, o estupro e a violação continuam sendo práticas de imposição do poder patriarcal-colonial-capitalista e a erotização/exotização do corpo das mulheres originárias e negras persiste no imaginário colonial.

A dança também é marcada pela colonização do gesto que qualifica ou desqualifica o que é dança e que corpos podem ou não dançar. Os estudos decoloniais importam na pesquisa em dança por problematizarem os modos coreográficos de fazer dança. Buscamos afirmar com nossas ações uma coreopolítica (LEPECKI, 2017), uma política do chão interessada pelas feridas do lugar e ocupada com práticas de re-encanto e com a conexão arte-vida.

Como dançar frente às feridas de um chão colonial? Como pensar a dança quando afirmamos a horizontalidade na relação com gravidade, a relação corpo-chão, de modo que o espaço privilegiado da com-posição, não é o corpo individual do artista/pesquisador, e sim o espaço do encontro?

Apostamos que a com-posição corpo-chão nos despe da pretensão da individualidade e da verticalidade. No encontro da pele do corpo com a pele do lugar, criamos coletivamente uma dança que se despe também da pretensão coreográfica e que se interessa pelas marcas do chão e cartografa afetivamente o espaço.

Nesse sentido, temos nos interessado por movimentos de ocupação na cidade do Rio de Janeiro que vibrem num plano comum com uma política do re-encanto e com práticas de com-viver e bem-viver. Nos movimentos de ocupação que participamos (OCUPAAMARO; OCUPAMINC; OCUPASUS; Aldeia Maraka'nà) percebemos que ocupar, insistir, resistir e inventar os espaços pode forçar novas possibilidades de convivência, possibilitar modos afetivos e criativos de habitar, ajudando a sonhar o chão.

Teko haw Maraka'nà

Temos acompanhado e participado[248] da Ocupação Aldeia *Maraka'nà* que é uma aldeia em contexto urbano, localizada na antiga sede do Museu do Índio, no bairro do Maracanã. O espaço atualmente é sede da Universidade

[248] Devido à pandemia de COVID 19 que acometeu todo o planeta e ao isolamento social recomendado pela Organização Mundial de Saúde, as atividades presencias da Aldeia estão suspensas desde março deste ano. Nossa participação se voltou então para a ajuda e divulgação de vaquinhas e sorteios de artesanato indígena, contribuição para compra de cesta básica e material de higiene e divulgação das *lives* realizadas por algumas das lideranças da Aldeia, como José Urutau Guajajara, Potyra Krikati Guajajara e Júlia Xavante. Além disso, tenho participado do Curso de Línguas Indígenas ministrado por José Urutau Guajajara que tem acontecido de modo remoto.

Indígena Pluriétnica e Multicultural Aldeia *Maraka'nà*, onde, através de ações comunitárias e da troca de saberes e práticas, são realizadas as ações da Universidade Indígena. A Aldeia se configura ainda como um espaço de encontro entre diversos povos do país e da América Latina, além de ser espaço de abrigo e proteção para indígenas que escapam da violência de seus territórios ou que estão de passagem pela cidade por estudo e outros motivos. A experiência de ocupação é denominada atualmente de "Aldeia Rexiste" com "x" para marcar a dimensão existencial da luta pelo território.

Nossa proposta junto à Aldeia é criar um espaço de troca de saberes e experiências com os ocupantes e apoiadores numa dinâmica de experimentação coletiva e de convivência. É nossa proposta também tecer relações entre a Universidade Pública e a Universidade Indígena Pluriétnica e Multicultural Aldeia *Maraka'nà*.

Em 1862, o prédio[249] da Aldeia foi usado pelo Governo Federal para sediar o Museu do Índio. Em 1910, foi doado para o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), órgão criado no mesmo ano pelo Marechal Rondon. No ano de 2006, o local foi ocupado por um grupo de indígenas de diversos povos que denominaram o espaço de Aldeia Maraka'nà. Em 2012, foi anunciado pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro que o prédio seria demolido para a construção de um estacionamento para atender às demandas da Copa do Mundo de 2014 que ocorreu no Brasil.

No ano de 2013, momento de grande tensionamento político em todo o país, os ocupantes da Aldeia foram violentamente expulsos numa operação policial promovida pelo Governo do Estado. Nesse momento, uma das lideranças, José Urutau Guajajara, passou cerca de 48 horas resistindo sobre os galhos das árvores da Aldeia. Depois de muita luta, em 2016, a Aldeia foi novamente ocupada com a liderança de Urutau com o projeto de criação da Universidade Indígena e de reflorestamento da área que foi asfaltada no período da operação do Estado. Assim, uma das primeiras ações foi a gradual retirada do asfalto e o posterior processo de reflorestamento. Atualmente os

[249] Este prédio foi incialmente sede do Jockey Club do Brasil que, atualmente, é sediado na Gávea. Depois foi comparado pelo Marques de Saxe quando esse casou com a filha do Imperador D. Pedro I. Em 1862, passou a sediar o Museu do Índio.

integrantes da Aldeia Rexiste estão com o processo aberto junto ao Ministério Público para a posse definitiva do terreno.

Foi nesse momento que encontramos a Aldeia *Maraka'nà* em 2017.

Era tempo de retirar o asfalto.

Tempo de escavar chão e restituir a memória do lugar.

Tempo de devolver a terra ao espaço.

Tempo de retomar.

Tempo de retornar.

Tempo de re-existir.

Momento em que as flores cresciam nas feridas do asfalto.

Figura 1 - cartografia d'onucelo Aldeia *Maraka'nà*, 2017

Como conta Dario Xukuru, um dos integrantes do movimento Aldeia Rexiste, em entrevista a professora do Curso de Artes da UERJ Regina de Paula, um dos pontos centrais do movimento é o "resgate do espaço", a conexão com a terra, a reconexão com a ancestralidade e a construção de pontes com a cultura hegemônica (PAULA, R. 2019: 36). Regina criou, em 2018, uma obra com os integrantes da Aldeia chamada Teko Haw Brasil.

Nessa obra, a partir da retirada do asfalto, desenhou um mapa do Brasil no chão e instaurou um marco temporal no meio do mapa. Um marco temporal da retoma da Aldeia Maraka'nà.

Potyra Krikati Guajajara, companheira de Zé Urutau e uma das lideranças da Aldeia, afirma que a luta na Aldeia tem o objetivo de ativar a cultura indígena que vem sendo invisibilizada na cidade.

> Quando chegamos aqui sabíamos de cinco Aldeias. Mas nada era discutido, nem falado sobre os indígenas, nem mesmo sobre os Guarani aqui no Rio de Janeiro. A gente falou: "Não tem só Guarani. Tem outros povos aqui também". E outros morando em comunidade. (...) Na Aleia Maracanã teve a presença de vários povos. Um espaço que tem ossos indígenas enterrados, tem toda uma história, que o Estado tomou novamente dos indígenas. Tiraram dos indígenas o espaço. Dividir e depois eliminar um por um. A resistência falava a gente não quer nada, a gente quer o que é histórico, o que é indígena, o que foi doado para o indígena (PACHAMAMA, A. 2018: 101).

Em 2018, retorno a Aldeia com meu filho e alguns amigos para conhecerem o espaço e o trabalho desenvolvido ali para um trabalho de escola. O espaço estava bem diferente, as plantas tinham crescido e mais indígenas ocupavam a Aldeia.

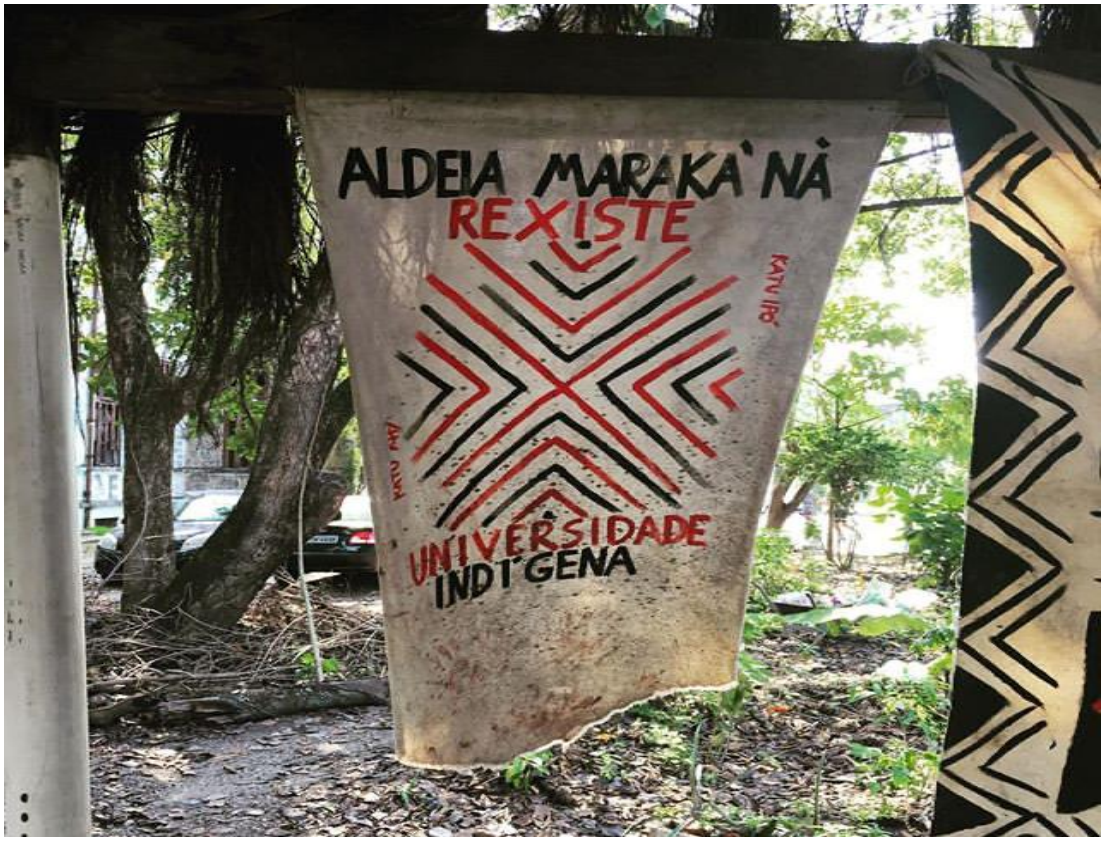
Em setembro de 2019 retorno. Neste dia, acontecia um encontro de mulheres para partilhar a experiência "das parentes" que estiveram na 1ª Marcha de Mulheres Indígenas denominada "Território: nosso corpo, nosso espírito" que ocorreu em Brasília. Era necessário partilhar a tarefa de continuar a luta nos territórios. A marcha, anunciando o sombrio tempo que nos assola atualmente, alertava para a necessidade do cuidado com o corpo-espírito-território. A marcha performou o cuidado com a mãe-terra, com o útero do planeta, com a dança cósmica do corpo da Terra que arde em febre. Meu corpo ressoava aquelas palavras. Era preciso retomar, retornar, adiar o fim, cuidar da ferida do encontro que me flechou. E depois desse dia, quase todo fim de semana eu retornava à Aldeia.

Precisamos lavar o chão de nosso território, curar as feridas da cidade, levantar as camadas de concreto, replantar, reviver, cuidar como nos ensinam os guardiões da Aldeia. Essas experimentações promovem uma

transfiguração e uma descolonização do imaginário da vida disciplinada, funcionalizada, produtivista e individualizante da lógica do capital.

Eu então fui convocada a lembrar. Fui incitada a retirar as peles que não cabiam mais no corpo e a refazer o sentido colado à memória: “miscigenada”, “parda”, “descendente de índio”, “vó pega no laço”, “nordestina”. Sou filha dessa ferida de nosso chão. Minha pele é mais clara do que a pele da minha mãe e de minha avó. Elas precisaram esquecer. Eu quero lembrar. Foi preciso me ‘aldeiar’. Foi necessário retornar e tecer um corpo coletivo. Deixar tatuar as marcas da “Aldeia Rexiste” na pele.

Figura 2 - cartografia d’onucelo Aldeia Maraka’nà, Encontro de Mulheres, 2019.



Como nos conta Ailton Krenak (2019a), o antropoceno nos distancia da realidade, nos impondo a abstração da unidade e do homem como centro do Universo. Esta experiência nega a heterogeneidade que nos constitui, o co-engendramento entre mundos humanos e não humanos e a co-dependência dos seres necessária à expansão da vida. Contra o vírus antropocêntrico, Krenak nos desafia a criar “paraquedas” para viver o fim do mundo e abrir

espaços no solo duro do concreto para poder sonhar, quebrando assim o "casulo" do humano individual, racional e consciente. Um convite para experimentar outros modos de vida, outras cosmovisões menos limitadas em relação o projeto de homem antropocêntrico.

Na experiência na Aldeia Maraka'nà experimentamos uma perspectiva presente na tradição tupi-guarani[250], na qual o *tekoá*, que é "o lugar onde vivemos" não se separa do corpo que habitamos (BENITES, 2018) O *teko haw*, o lugar em que se vive, em ***ze'egté***[251], língua do povo Guajajara, não é diferente do espaço do corpo e do espaço do corpo do outro.

Para os povos originários, somos uma experiência coletiva e co-dependente. O sentido de comunidade funda todas as experimentações da vida entre humanos e não humanos, entre os reinos mineral, vegetal e animal e entre as múltiplas consciências de mundo. Por esse motivo, a luta pelo território é também uma luta pelo corpo coletivo, seja na floresta, seja na cidade. A luta pelo território é a luta pela Terra, nossa grande mãe. O planeta, não é só espaço físico, mas um ser vivo que vibra, pulsa, sangra e chora.

A noção de espaço topográfico e as demarcações espaciais como as fronteiras e mesmo as aldeias são construções coloniais impostas aos povos. O corpo-território é ancestral. Os povos originários estavam mais ocupados na construção de caminhos que permitiam as trocas com o outro, do que na demarcação territorial e não tinham em sua cosmovisão o sentido de privado, nem de humano como centro do mundo. A necessidade de demarcação territorial se configura como reposta aos atos de violação de seus territórios que acontece desde que o colonizador aqui chegou.

Memória da pele do lugar

Não se apaga a memória da pele e a memória do lugar como nos mostram as narrativas da cidade. O lugar onde resiste a Aldeia *Maraka'nà*, por exemplo, era há 500 anos um território tupinambá denominado taba

[250] Importante lembrar que além da tradição tupi-guarani, existe no Brasil, segundo o Censo IBGE 2010, mais de 305 povos que têm modos de vida e cosmovisões diversas.
[251] O ze'egté pertence à família tupi-guarani e ao tronco linguístico tupi.

Jabebiracica ou aldeia maracanã (SILVA, 2020). Essa taba era uma das mais importantes da Guanabara, onde residiam originários que não se subjugavam aos colonizadores, além de ser um lugar de encontro por sua localização entre o que foi demarcado como centro e a zona norte da cidade, servindo como um espaço de comunicação e de redes de solidariedades entre as tabas da Guanabara.

Îabebira significa arraia, um peixe admirado pelos tupinambás por seu poder de defesa devido ao seu ferrão. Os tupinambás usavam o ferrão da arraia nas pontas das flechas para potencializar seu poder guerreiro. *Asyka* significa cortado, cotó. *Iabebiracica* ou *Jabebiracica* significa arraia sem calda, sem ferrão, espécie de peixe que atualmente chamamos de peixe viola que era abundante na região e que era admirada pelo morubixaba dessa taba que se denominava também *Iabebiracica.* Essa experiência era muito comum na cultura tupinambá: o *morubixaba* escolhia um animal habitante do lugar e por ele admirado por alguma habilidade não humana para se autodenominar e denominar a taba. Assim eles convocavam a força daquele ser para si para ampliar seu potencial guerreiro. *Iabebiracica* estava localizada entre as margens do Rio Comprido e as margens do Rio Maracanã.

> Era uma região belíssima, com praia de areias branquinhas e água cristalina, de onde se avistava o maciço da Tijuca se elevando ao longe. Uma bela visão do fundo da baía enternecia os visitantes. Nas águas calmas da praia os habitantes comuns eram os camarões, cavalos-marinhos, sardinhas, siris, tainhas, paratis, robalos, golfinhos e até mesmo baleias. (SILVA, R. F. 2020: 118).

Atualmente a Aldeia *Maraka'nà* insiste sendo um espaço de trocas multiétnicas e multiculturais entre povos originários, agora não só da cidade. O maciço da Tijuca continua resguardando o lugar, mas já não vemos de lá a baía que não resguarda tantas espécies marítimas nos tempos de agora. Atualmente, os indígenas que resistem na Aldeia são desrespeitados diariamente em seus direitos e o poder público, além de não investir no espaço como um lugar de memória dos povos originários e da cidade, ameaça sua existência. Esse ano, em meio à quarentena experimentada devido à pandemia de COVID 19, os integrantes da Aldeia foram ameaçados

mais uma vez. Agora por um deputado estadual, o mesmo que quebrou a placa em homenagem a vereadora Marielle Franco, assassinada em 2018.

Território ancestral a Aldeia Rexiste e se afirma como um espaço de memória e resistência na cidade. Como afirma Urutau em entrevista à revista eletrônica Brasil de Fato:

> Vieram mexer com nossa ancestralidade, esse local é um patrimônio espiritual para a gente. Aqui viviam os povos Maracanã e Tupinambá, era um grande aldeamento. Nós não viemos até o Maracanã, a cidade que veio até nós. A cidade é um grande cemitério indígena que nos engoliu. Nós aqui não temos estrutura nenhuma, mas continuamos lutando (PITASSE, M. Brasil de Fato. Rio de Janeiro (RJ). 2019: s/p).

Sonhar o chão

A Aldeia Rexiste através dos encontros de línguas indígenas, das rodas de mulheres do ciclo sagrado feminino, dos encontros de tambores e maracás, da comida partilhada, da dança ao redor da fogueira e dos aprendizados tecidos no bem-viver. Tocar o maracá, colher manga, goiaba, acerola e amora do pé, colher erva para comer ou pra fazer chá, plantar sementes, insistir em falar sua língua e retirar o chão do concreto são algumas práticas de bem-viver na Aldeia. A Universidade Indígena rexiste sob a luz da lua, o calor da fogueira e o tremer do chão. As experimentações coletivas de bem-viver no território da Aldeia instauram tempos-espaços de troca e partilhas que mobilizam sensações, modos de convivência, de cuidado e de produção de conhecimento contra hegemônicos.

Percebemos na ocupação da Aldeia uma política do re-encanto sustentada em práticas de bem-viver. Por esse motivo, insistimos que ocupar, insistir, e re-inventar os espaços coletivos pode ajudar a sonhar o chão. Através da conexão ancestral com o corpo-território podemos restituir a potência de encantamento do mundo como nos ensina a re-existência dos povos originários da Aldeia *Maraka´nà*.

Como nos contam os Guajajara, que são uma das maiorias étnicas atualmente na Aldeia, o sonho é o sopro do grande espírito na consciência para si ou para o outro. O lugar dos sonhos é de cura e regeneração.

Sonhamos para bem-viver e para manter a floresta viva no corpo frente à dureza do asfalto da cidade. Como nos aponta Krenak (2019b), os paraquedas para adiar o fim do mundo, vêm do lugar do sonho que abrem visões. Um lugar em que a experiência limitante do corpo individual implode, abrindo para outras visões e para uma experimentação da vida menos limitada. O lugar do sonho como experimentação que nos conecta com a natureza e com magia da vida.

A Aldeia Rexiste é um grande sonho coletivo. A Aldeia inventa cotidianamente um modo de resistir frente à necropolitica de Estado, que dita quem tem ou não direito à vida. É sonho também porque quebra com as fronteiras espaço-temporais que separam a Guanabara dos Tupinambás da Guanabara dos tempos de agora. A brisa (*iwitu katu*) que passa na Aldeia nos faz esquecer, por instantes, do calor do asfalto. Ela nos protege da aceleração violenta da cidade.

O sonho é experiência de alargamento das dimensões tempo-espaço. É cura e comunicação entre humanos e também entre não-humanos. Sonhar instaura modos de conhecimento e de relação com o cotidiano como nos ensina a Aldeia Rexiste. Lembro o dia que dormi lá. Em sonho, senti uma pele de proteção envolvendo o espaço e vi os olhos da noite. Avistei as luzes de muitos guardiões guardando o lugar. Acordei com o dia amanhecendo, os cantos dos pássaros, as acerolas chamando no pé, o frescor da manhã na Aldeia entrando na pele. Curei algumas feridas nesse dia...

A convivência na Aldeia promove uma descolonização do imaginário ligado à ilusória sensação de felicidade e bem-estar atrelada à produtividade e ao sucesso profissional individual. O com-viver na Aldeia *Maraka'nà* transfigura o sentido da vida disciplinada, funcionalizada, produtivista e individualizante da lógica do capital e nos insere no bem-viver. São experiências que acontecem através de uma atmosfera de cuidado com o corpo-território-ancestral como prática coletiva que viabiliza a partilha de experiências da ordem da alegria, da festa, do prazer, da satisfação e da convivência com a diferença. Essas experiências instauram um sentido restaurativo da saúde e da vida.

Para Simas e Rufino (2019), as práticas de colonização são presentes na atualidade e entranhadas em nossos modos de pensar, agir e conviver.

Essas práticas geram “sobras viventes”, seres descartáveis por não se enquadrarem na lógica de mercado em que consumo e escassez se retroalimentam. Assim, o antídoto para o “carrego colonial” seria a politica do encantamento que está fundada na experimentação cotidiana do encanto e do bem-viver. O encantamento convoca a integração entre todas as formas de vida do planeta, a co-extensão entre o visível e invisível, a inseparabilidade entre corpo e pensamento e a conexão entre espaços-tempos (ancestralidade). Um dos efeitos da lógica colonial é a perda da vitalidade. Assim o encante está relacionado à desobediência, a transgressão e a retomada da vitalidade, da criatividade e do bem-viver.

> (...) o encantamento dribla e enfeitiça as lógicas que querem apreender a vida em um único modelo, quase sempre ligado a um senso produtivista e utilitário. Daí o encante ser uma pulsação que rasga o humano para lhe transformar em bicho, vento, olho d’água, pedra de rio e grão de areia. O encante pluraliza o ser, o descentraliza, o evidenciando como algo que jamais será total, mas sim ecológico e inacabado (Simas & Rufino, 2019 9).

Afinal como nos lembra Krenak (2020) “a vida não é útil”. Nós estamos aqui não para ser produtivos, úteis, mas para fruir a vida, para fazer parte dessa grande dança cósmica que é viver. Nesse sentido importa lembrar que a luta indígena não é uma luta por inclusão, mas por co-existência de mundos, de diferenças. Como ele nos conta...

> Os povos originários ainda estão presentes neste mundo não porque foram excluídos, mas porque escaparam. É interessante lembrar disso. Em várias regiões do planeta, resistiram com toda a força e coragem para nãos serem completamente engolfados por esse mundo utilitário. Os povos nativos resistem a essa investida do branco porque sabem que ele está enganado, e, na maioria das vezes, são tratados como loucos. Escapar dessa captura, experimentar uma existência que não se rendeu ao sentido utilitário da vida, cria um lugar de silêncio interior. (KRENAK, 2020: 111; 112).

Esse silêncio interior é experimentado assim que se entra pelo portal da Aldeia Rexiste. No entanto, sustentar esse silêncio não é fácil. Sustentar esse silêncio interior, essa presença, é estar em prontidão e não se deixar marcar pela violência do carrego colonial. É preciso sustentar o silêncio e

atravessar o deserto, como conta Krenak (2020: 116). O deserto da Aldeia se configura, entre muitas experiências, em passar pelos insultos e ameaças dos frequentadores do Estádio e do bairro do Maracanã que jogam detritos, urinam e jogam bomba na Aldeia; é ser recebido com um “saculejo” pela polícia; é ser chamada de ”indiazinha”, “gente suja” e outras ofensas. Fazer essa travessia é não se calar e resguardar o silêncio interior, alimentando a grande tecnologia de rexistir: o corpo- território-ancestral.

Resguardar o silêncio interior é acender a fogueira, reparar a terra, replantar, recolher, re-encantar, refazer, retornar, retomar, rexistir (existir+ resistir). A Adeia Maraka’nà Rexiste num sonho partilhado em que a floresta engole a cidade e as flores irrompem do asfalto.

Figura 3 - cartografia d’onucelo Aldeia Maraka’nà – 1º Conferência de Línguas Indígenas, 2019

Referências

BENITES, Sandra. **Viver na língua Guarani**: Nhandewa (mulher falando) Dissertação de Mestrado Rio de Janeiro: UFRJ, 2018.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a.

KRENAK, Ailton. **Ailton Krenak** – Coleção Tembetá. Kaká Werá (organizador). Lisboa: Oca Editorial, 2019b.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LEPECKI, André. Exaurir a Dança: Performance e a Política do Movimento. São Paulo: Annablume, 2017.

PACHAMAMA, Aline Rochedo. **Guerreiras (M'baima Miliguapy):** Mulheres Indígenas na Cidade. Mulheres Indígenas na Aldeia – Rio de Janeiro: Pachamama, 2018.

PAULA, Regina de. "De Jerusalém ao Rio de Janeiro (ou Do Santo Sepulcro à Aldeia Maraka'nà" **Arte e Cultura**: ensaios/Organização Maurício Barros de Castro. 1ª edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

PITASSE, Mariana. Brasil de Fato. Rio de Janeiro (RJ). https://www.brasildefatorj.com.br/2019/01/09/saiba-mais-sobre-a-aldeia-maracana-alvo-de-ataques-no-rio 09 de janeiro de 2019.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. Rio de Janeiro: Grumim, 2018.

RIBEIRO, Ruth Silva Torralba; LARANGEIRA, Lídia Costa; ABUQUERQUE, Laura Vainer; GOUVÊA, Bruna Raquel Simões; CHILINQUE, Thaís Leitão**.** A dança como política do encontro com e pessoas e lugares. **Revista Fractal** – Dossiê Corporeidade. Catarina Resende e Ruth Silva Torralba Ribeiro (orgs), v. 29, n. 2, 2017.

SIMAS, Luiz Antônio & RUFINO, Luiz. **Encantamento: Sobre Política de Vida**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SILVA, Rafael de Freitas. **O Rio antes do Rio**. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

ESTUDOS PERFORMÁTICOS SOBRE CORPO, BRANQUITUDE E COLONIALISMO

Thaís Leitão Chilinque (UFRJ)
Ruth Silva Torralba Ribeiro (orientadora / UFRJ)

Riscos entre ruas, cômodos e comodidades

Para fazer o convite à leitura sobre essa experiência em dança, gostaria de traçar um breve caminho até aqui, onde moro, Morro da Conceição, e onde encontro e desencontro meus privilégios, inquietações e fazeres. Durante este período de isolamento social provocado pela pandemia da Covid-19, recrio a rotina e os sentidos tendo a sorte de poder permanecer em uma casa com espaço e sol. E me interesso em pensar os *muros* que fazem casa, corpo, cidade e todo um regime de invisibilidades controverso. Desde 2015, ocupando afetiva e artisticamente a região portuária do Rio de Janeiro, também junto ao Núcleo de Pesquisa Estudos e Encontros em Dança/UFRJ, experimento o "*estarcom* pessoas e lugares"[252] e a abertura para um campo do sensível, de *outras* danças e para a alteridade radicalizada pelas ruas. Neste exercício de presença integrada, porosa e aterrada, que não se compromete com *o espetacular*, *o previsível* e *a unidade*, pude ampliar a percepção de camadas sutis e não-sutis do local onde vivo, território de disputas históricas, simbólicas e de herança do projeto colonial. Do alto do morro, as fachadas tombadas, a Capela de Nossa Senhora da Conceição, o antigo Palácio Episcopal e a Fortaleza do Exército são algumas das imponentes marcas de um projeto que tem como principal estratégia de ação, as *políticas de apagamento*, responsáveis por hierarquizar, controlar e

[252] A ação de "*estarcom* pessoas e lugares" é parte da prática e da metodologia do Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança da UFRJ (onucleo). Esse modo de pesquisa em dança, inspirada no "Estar- Com" das investigações do c.e.m - centro em movimento (Lisboa/PT), se desenvolve como um fazer artístico-acadêmico em meio às coletividades e às intensidades da cidade do Rio de Janeiro desde 2015. Além das ocupações afetivas e artísticas na região portuária do Rio de Janeiro, no ano de 2016, o projeto também esteve em zonas de emergência da cidade, como a ocupação secundarista (OcupaAmaro), a ocupação do Ministério da Cultura (OcupaMinc) e do Ministério da Saúde (OcupaSUS). Mais informação em: <www.onucleo.art>. Acesso em 28 set. 2020.

aniquilar existências, escolhendo “os eleitos” destinados a viver e a sobreviver.

Em uma das oportunidades como performer do Coletivo Líquida Ação, durante o projeto Foz Afora (2017), participei de uma residência artística na foz do Rio Doce depois de um ano e meio do crime socioambiental na barragem do Fundão (MG). A convivência de 20 dias com a boca do rio adoecida pela lama tóxica e com moradoras/es e ribeirinhas/os foi determinante para meu interesse de pesquisa que hoje se concentra no mestrado. Em uma comunidade de pescadoras/es com pouco mais de mil habitantes, no ano de 2017, com forte ancestralidade indígena e negra, a Vila de Regência Augusta (ES) construía sua 13a igreja evangélica, o que contribuía para acirrar a pressão contra tradições locais como as do congo e as das rezadeiras. Este fato, que produziu uma série de perguntas e preconceitos, logo se desdobrou em um novo período de escuta e aprendizados, e no meu trabalho final da graduação em dança (2019). Após uma vivência de sete meses na Igreja Pentecostal Deus é Amor (Saúde/RJ) que acompanhou os acontecimentos político-eleitorais das campanhas para presidência da República e para governo do Estado no ano de 2018, o trabalho se desenvolveu sensível à performatividades que, de forma complexa, oferecem (ou podem oferecer) legitimidade e vitalidade a um projeto político partidário da branquitude e sua reiteração colonial[253].

Esta sensibilidade crítica não está direcionada ao exercício espiritual/religioso em si ou à “igreja católica x” nem à “igreja evangélica y”, mas se inclina a desmistificar o tabu social sobre “escolhas” pretensamente encerradas como individuais e particulares e operadas como *comuns universais*; como um conjunto de gestos e operações que se repetem sistematicamente não apenas por pessoas, mas por empresas, projetos políticos e instituições. Tendo ou não ciência, estes agentes atuam desde a micro à macropolítica, em conivência com a branquitude, ao disseminar, fixar, invisibilizar e naturalizar na esfera social e nas subjetividades, um universo

[253] alguns aspectos do engendramento religião-política no ano de 2018 podem ser acessados em: <http://www.iser.org.br/site/wp-content/uploads/2013/11/Religi%C3%B5es-sentimentos-p%C3%BAblicos-e-as-elei%C3%A7%C3%B5es-2018.pdf>. Acesso em 28 set. 2020.

simbólico que mantém o *privilégio branco* e sua guerra contra à diversidade com suposto “aval espiritual”. O que antecede o cinismo e a hipocrisia fundados no mito da cordialidade racial brasileira, defendido por Sérgio Buarque de Holanda com o “homem cordial”, é um *regime de representações* (HALL, 2016) racista, misógino e essencialista que antecede quaisquer de nossas “catástrofes” ou guerras, qualquer derramamento de sangue ou de lágrima. Nas lutas por poder e dinheiro, esse regime fixa a *diferença* simultaneamente desejada e temida pela branquitude que a controla e a aniquila, muitas vezes, com ares de candura e boa intenção.

(im)possíveis des(encontros) - jogo de palavras e coletividades porvir?

O des(encontro) é um desvio bem-vindo nesta pesquisa de mestrado até então intitulada Estudos Performáticos sobre Corpo, Branquitude e Colonialismo, desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Dança da UFRJ e orientada pela Prof. Dra. Ruth Silva Torralba Ribeiro. Se antes da pandemia uma das estratégias metodológicas era vivenciar a “normalidade” em espaços religiosos e em instituições públicas com a indecorosa relação Estado-Igreja a se estampar em crucifixos e em leis, por ora, as performatividades do cotidiano e as zonas de vulnerabilidade e de potência entre espaço doméstico-espaço público e entre espaço individual-espaço das coletividades parecem emergir como experiência imersiva, política, sensível, poética e complexa. Realizado em maio de 2020, o des(encontro) foi uma ação funcional e performática do Projeto ECOnceição -- articulação de moradoras/es[254] do Morro da Conceição que visa fomentar práticas mais sustentáveis no território, não pela via do discurso mercadológico/comercial, mas como prática contínua de cultivo a relações mais empáticas, críticas e engajadas. Com um coletivo majoritariamente feminino, o ECOnceição surge em julho de 2019 a partir do desejo de uma moradora em reciclar seus

[254] O canal de comunicação mais usado pelo ECOnceição é através de grupos de aplicativos de mensagem que reúnem quase uma centena de moradoras/es (28/09/2020) bem como suas famílias e parcerias do convívio diário. As articulações e as ações deste coletivo de vizinhas/os do Morro da Conceição se desenvolve independente da associação de moradores (AMANCO) e de sua nulidade no cotidiano da comunidade.

próprios resíduos domésticos. A coleta seletiva inaugurou um ciclo de experiências funcionais, estéticas e sensíveis a coletividades e cooperações comunitárias.

Figura 1 - processo criação coletiva *em des(encontro)*

Fotografia de Meg Santos

A ação do des(encontro), criada pela mosaicista, designer e moradora Natalia Reyes, se desenvolveu coletivamente e a partir do contágio da ideia em um grupo de vizinhas/os. A criação colaborativa de um espaço efêmero e assincrônico para troca de mudas de plantas mobilizou a comunidade a performar o ordinário e as fronteiras produzidas pelo risco de contágio da Covid-19 bem como aquelas corroboradas por um modelo de sociedade pautado na propriedade privada e no acúmulo de riquezas. A região portuária carioca tem a marca de ter recebido o maior número de pessoas sequestradas e escravizadas durante a época escravagista, onde políticas seguem atualizando bárbaros *apagamentos* e produzindo “[...] espaço voltado para o desencontro mais do que para o encontro, para anulação das

diferenças mais do que para a convivência com a diversidade, para satisfação de outros que não aqueles que têm participado ativamente da produção histórica daquela porção do espaço". (GIANNELLA, 2013, 53). O acontecimento no Morro da Conceição trouxe o gesto de dar-e-receber mudas de plantas como detonador de afetos, dinâmicas de movimento, memórias, imaginários, narrativas e posteriores reflexões acerca dessas reverberações e seus atravessamentos morais e/ou religiosos.

Para que não seja "tão esotérico assim"[255]

O Morro da Conceição, localizado na zona portuária do Rio de Janeiro, com aproximadamente 3.000 pessoas é uma região que historicamente foi ocupada por aspirações e contradições de sucessivas reformas urbanas desde a chegada dos colonizadores. A arquitetura materializa a história e as memórias de reiteradas violências advindas de políticas de silenciamentos, espoliações e segregações. Políticas estas fundadas na razão, no *logos* da filosofia ocidental que, segundo Vladimir Safatle, se constitui como "um dos mais brutais dispositivos coloniais já inventados" (SAFATLE, 2020). Nesta filosofia que caminha há tempos de mãos dadas com ideologias religiosas e com forças estatais, Safatle identifica um "profundo identitarismo branco", capaz de levantar muros e fazer guerra contra toda e qualquer diferença, mesmo a mais ínfima ameaça ao seu poder hegemônico. E como friccionar essa branquitude através dos ecos da experiência no Morro da Conceição e do des(encontro)? Do lugar onde escrevo, e enquanto escrevo, faço um rápido exercício visual procurando conectar dimensões que estariam cindidas. Duas grandes cruzes me olham de perto; no horizonte, mais um punhado delas, além, claro, da conhecida Deus é Amor, lugar onde comecei a identificar minhas próprias *práticas de evangelização cotidianas*. O desafio de refletir sobre o des(encontro) também diz do esforço em localizar e dar

[255] Referência à música "Esotérico" (1982) de Gilberto Gil, onde o poeta diz "Até que nem tanto esotérico assim / Se eu sou algo incompreensível / Meu Deus é mais / Mistério sempre há de pintar por aí"

visibilidade às minhas implicações, escolhas e desafios que contraem arte e vida em gestos únicos.

Em 2015, a mudança para o Morro da Conceição desbancou o que até então tinha sido *a* grande mudança na vida, quando casei aos 20 anos. Tão jovem juntei as escovas de dente, tão tarde me sentia ainda infantilizada por um véu de *clareza, unidade*, *continuidade* e *oportunidade*. Uma realidade *tão normal*, mas progressivamente percebida na ambivalência de um *desconfortável cômodo*. Após a separação, a ida para a Conceição ocorreu logo após a morte da minha avó paterna Ilma, em dezembro de 2014. Apesar da dor em perdê-la, a excitação era enorme com o sentimento de *possuir* minha própria casa. O local era um morro, calmo, longe "do familiar" e próximo de todo um universo instigante e ainda desconhecido. Mas não eram só geladeira e fogão, quase tudo ainda soava a herança e a promessa. As ruelas tinham ares de cidade pequena, parecidas com a vila da avó católica que também ocupou lugar de mãe.

Depois da reinauguração da Praça Mauá[256] (2015), a gentrificação convidou outras pessoas a morar, visitar, trabalhar ou mesmo participar da nova dinâmica do tráfico de drogas que conta com a conivência de políticas públicas e órgãos de segurança[257]. A tensão aumentou entre *os nascidos no morro* e *os forasteiros*. Apesar disso, a experiência como moradora não me furtou às inúmeras festas, carnavais, embates, conversas de botequim, cafés-da-manhã na praça, facilitação de práticas corporais, "freelas" com as chefes

[256] A reinauguração da Praça Mauá é parte da reforma urbana na região portuária carioca impulsionada pelos grandes eventos esportivos mundiais, e realizada através da maior Parceria Público-Privada (PPP) até então feita no Brasil, a Porto Maravilha. A Praça, que hoje é um dos grandes pontos turísticos da cidade, abriga o edifício A Noite, já considerado o maior arranha-céu da América Latina. As reformas mais recentes corroboram com os apagamentos diante de memórias vexatórias como as da exploração sexual de mulheres e dos enforcamentos públicos ocorridos na então chamada Prainha, de penitentes vindos da prisão do Aljube no século XIX (FERRÃO, C; SOARES, J. P, 1987, p.21)

[257] O narcotráfico é a atividade ilegal mais lucrativa da atualidade. Funcionando de forma sistêmica e coordenada a outras práticas ilícitas e lícitas, o tráfico ilegal de entorpecentes conta com a conivência e a parceria de importantes representantes e instituições dos setores públicos e privados. A corrupção compartilhada produz realidades distintas em países ricos e aqueles destinados a toda sorte de misérias que inclui seres humanos e os ecossistemas em gerais. A guerra às drogas no Brasil atinge principalmente a população negra e mais pobre, criminalizada para encobrir pessoas abastadas que se beneficiam pelo privilégio do prazer, do lucro e da impunidade.

de cozinha da área, auxílio na criação de um jardim público[258], na vacinação domiciliar de idosas/os, no primeiro encontro ecumênico no dia de Nossa Senhora da Conceição; e de todas as ações que envolvem o ECOnceição, sendo algumas fora dos limites do bairro e da esfera ecológica.

A ironia de *encontrar no des(encontro)* como proposta de jogo coletivo surge ao encarar a impossibilidade do estar próximo. Seja por protocolos de saúde, por intolerâncias ou por outras coreografias políticas, parece instigante pensar com Ailton Krenak (2020) quando diz que "se a ideia do encontro é pacificadora, alentadora, e é uma promessa, o cotidiano é uma constante negação do encontro". Apesar do evidente contágio da ação do des(encontro) e de seu viés ecológico, o fator determinante para o seu êxito deveu-se, a meu ver, ao 'desapego' das/os participantes em se aterem a uma ideia pré-concebida do encontro, de possíveis ganhos materiais e de uma idealização de suas próprias reações ao desconhecido. O convite consistia em dois gestos distintos e assincrônicos com o objetivo de criar coletivamente uma espécie de *jardim efêmero* na praça da Rua do Jogo da Bola: quem doa, doa até meio-dia; quem colhe, colhe a partir de 15 horas do mesmo dia. Não foram definidos os termos qualitativos e quantitativos daquilo que seria colhido ou doado; não se estabeleceram horários específicos e pré-definidos para cada pessoa, muito menos, quem iria "policiar" a ação ou realizar sua pós-produção.

[258] A ideia de criar o Jardim do Escadão não foi adiante; surgiu em um café-da-manhã comunitário, na praça da Jogo da Bola, depois do episódio de estupro de uma vizinha na ruína localizada na descida do Escadão. O jardim tinha o objetivo de ocupar o trajeto que conecta a Jogo da Bola à Ladeira Pedro Antônio e à Rua Senador Pompeu e evitar outros episódios de violência.

Ecos do des(encontro)

Figura 2 - os moradores Nataraj Trinta e Alberto Valentim

Fotografia de Alberto Valentim

O des(encontro) ressoou dinâmicas ecossistêmicas que são co-dependentes e se interpenetram em relações não-binárias entre natureza e cultura; o cuidar de si e o cuidar de outras existências (inclusive as não-humanas); entre agir e escutar. A atenção e a abertura para imprevisibilidades e criações advêm da alteridade dos elos entre participantes, testemunhas e a rua do acontecimento. Frustração, alegria, euforia, pudor, constrangimento, gratidão, raiva, decepção foram alguns dos muitos afetos que acometeram os corpos durante as travessias e paragens pelo morro, o que mobilizou percepções acerca não apenas do como emerge esse conjunto de sentimentos e sensações, mas sobre sua poesia, suas sensibilidades e sobre o que está contido na ‘troca’, enquanto gesto constitutivo, desde tempos imemoriais, do desenvolvimento da linguagem e do convívio social.

A performatividade do des(encontro) suspendeu o ordinário e determinadas reduções e naturalizações ao lidar com o valor da reciprocidade, subvertendo o imperativo das lógicas modernas de consumo e de produção. Através da ação performática pudemos conhecer uma experiência coletiva, comunitária, ecológica, sensível, crítica e poética instaurada em processos de subjetivação e em um lugar que não está alheio ou passivo às forças hegemônicas e suas trocas pautadas pelas lógicas de compra e venda, e de acúmulo. O *Ensaio sobre a Dádiva* (1926), do sociólogo Marcel Mauss, convida e desmistifica o caráter voluntário e aparentemente gratuito e livre dos gestos de *dar*, *receber* e *retribuir*; movimento similar ao de Eduardo Viveiros de Castro (2008) ao responder em entrevista sobre uma suposta “dádiva gratuita” dos indígenas brasileiros. O antropólogo esclarece que essa dádiva está ligada ao poder absoluto e a uma condição de endividamento perpétuo com aquele *que dá, pois tudo pede*. Para Castro, tal “troca gratuita” inexiste no contexto dos povos originários ligado não a *objetos*, mas a *relações*, que uma vez suscitadas, devem ser cultivadas sem a espera de um fim.

Ao estudar diferentes sociedades arcaicas, Mauss reforça que sempre há *interesse* nas prestações econômicas que nutrem afetos, status e riquezas entre humanos, bem como entre estes e seus deuses. A *dádiva* ou aquilo que pode ser nomeado *presente* possuiria seu próprio espírito como o espírito de quem o oferece, encarnando sujeitos e seus grupos sociais, suas instituições religiosas, jurídicas, morais, suas manifestações estéticas, políticas, incluindo as familiares. Segundo Mauss, está intrínseco na dádiva, o valor da reciprocidade e da solidariedade a operar alianças que jamais prescindem de algum grau de rivalidade e de tabu. Ao discorrer sobre o universo das trocas e suas relações de proximidade e de intimidade, enquanto inimizade ou amizade, entre as duas grandes guerras, Marcel Mauss (1926) escreve que “Uma parte considerável de nossa moral e de nossa própria vida permanece estacionada nessa mesma atmosfera em que dádiva, obrigação e liberdade se misturam. Felizmente, nem tudo ainda é classificado exclusivamente em termos de compra e venda. As coisas possuem ainda um valor sentimental além de seu valor venal, se é que há valores que sejam apenas desse gênero. Restam ainda pessoas e classes que mantêm ainda os costumes de outrora e

quase todos nos curvamos a ele, ao menos em certas épocas do ano ou certas ocasiões" (MAUSS, p.294)

Tecendo entre fendas do lugar e dos "não-lugares"

O acontecimento incitado pela troca de mudas de planta ocorre em um contexto político de intensa reatividade, desgaste e polarização ideológica[259]. No recrudescimento de um "regime de violência legal" (BUTLER, 2018, 25') cada vez mais sórdido e opressor para a maioria das brasileiras/os, a aproximação perigosa entre preceitos morais, leis de estado e ideologias religiosas parece confirmar a estratégia de êxito da branquitude no controle das ditas *massas*. Se não afirmo que a reatividade, o impulso bélico e a "pasteurização das subjetividades" passaram ao largo do des(encontro), é fato que ao friccionar o real, outras potencialidades estéticas, sensíveis e discursivas puderam ser experimentadas no acontecimento em espaço público, ao evocar aquilo que é da ordem das vulnerabilidades. O vulnerável não como *um mau* a ser recalcado, exilado, punido e extinto, mas como algo localizado na dimensão da pele e de suas fendas, capazes de estarem disponíveis e elásticas em direção ao Outro. Essa atitude de acolhimento e de resiliência empática e criativa conecta o universo do sutil ao liderar dimensões do viver, curar, lutar e do conhecer, ao integrar, vibrar e alargar a vida cotidiana e o que está para além do sutil.

A fruição que se instaura nas perspectivas somáticas fortalece os corpos enquanto *soma*, enquanto um oceano de possibilidades expressivas, sensíveis, terapêuticas e de vida que rompe contornos do 'eu-indivíduo' -- esta criação moderna que designa as existências à cisão, ao isolamento e à

[259] Nas recentes manifestações em esfera doméstica contra as políticas genocidas do atual governo de Jair Bolsonaro, os "panelaços" no Morro da Conceição acirraram as tensões políticas comunitárias e junto àqueles/as que se erguem a fim de manter "a paz do lugar". Após o golpe de 2016 que consolidou o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, a ascensão antidemocrática se beneficiou do fanatismo religioso e das conveniências "em nome de Deus". Tendo a Igreja Universal do Reino de Deus o projeto político partidário-religioso mais sólido existente no país, com mais de 40 anos, os discursos "de fé" foram reiterados na esfera brasileira ao trilhar caminhos para além das fronteiras eclesiásticas. Ao fomentar uma *língua comum* e aceitável, certas abordagens religiosas se manifestam socialmente como valor nas relações e em suas trocas simbólicas, afetivas e materiais.

alienação. O artigo **Política do Sensível: práticas somáticas e corpo-campo-coletivo** (2019) escrito a partir da zona vibrátil e das ações performáticas realizadas logo após o assassinato da vereadora Marielle Franco e do seu motorista Anderson Gomes tece importantes articulações ao aproximar o campo somático, os estudos da performance e o ecofeminismo da socióloga Amaranta Herrero. Ao evocar as vulnerabilidades como potência do existir, do conhecer, do criar e do curar, Catarina Resende, Patrícia Caetano e Ruth Torralba, autoras do artigo citado, nos convidam a pensar sobre essas aproximações e sobre práticas que não são inertes, passivas ou alheias às urgências de vida que exigem rigor e contundência. Ao discorrer sobre uma *política do sensível* que move o real, sobretudo na evocação de processos sutis e inconscientes, elas refletem sobre essas outras sensibilidades do corpo, sempre político e relacional, que precisam se conectar às suas vulnerabilidades para escutar os ecos de suas feridas e a potência performativa das mesmas. Como quaisquer vidas (humanas e não-humanas) demandam cuidado e suporte, este trabalho artístico-clínico-somático-político ancora uma experiência de mundo a partir daquilo que somos feitos e afeitos: às coletividades, que se fundam no contágio de nosso "tecido inacabado, codependente e interdependente" (RESENDE, CAETANO, TORRALBA, 2019, p.122) que acolhe e deseja o que lhe escapa, lhe é estranho, diferente. Essa abertura para a diversidade intrínseca à existência rompe limites impostos por relações político-econômicas reducionistas, fetichistas e apáticas, e caminha por percursos de vida mais afetivos e efetivamente sustentáveis.

Há quem reclame o des(encontro) como uma ação infantil, romântica e alienada, e não deixa de ser irônico constatar que esses adjetivos são comumente destinados às mulheres e à esfera do doméstico, onde o cuidado e a criação foram historicamente encarcerados pela branquitude e sua moral pseudo-cristã a atravessar, e se fazer mais ou menos presente, no meu corpo, no corpo de quem me lê e de boa parte daqueles/as que compõem esse tempo-espaço. Ao destinar a produção (e a reprodução) do que é cultural e exclusivamente ligado ao feminino o lugar de *menor valor*, do *fora do padrão*, do *primitivo*, do *sujo* e do *incontrolável*, a comunidade global massacra as

diferenças e modos de vida não legitimados pela branquitude sanguinária e supostamente cristã. De acordo com Le Goff e Truong (2006, p.39 apud SILVA; SANTOS; MEDEIROS, 2017, p.109), “a prática cristã é fundada sobre o sacrifício de uma vítima, santa, mas ensanguentada”, um princípio que em si gera paradoxos a violentar sobretudo mulheres negras, indígenas e lgbtqi+. Para além de violências a corpos físicos, o que se aniquila são mundos que vão ao encontro de modos de existir plenos de sentido, memória e diversidade. Quando a palavra se desgasta e as realidades são flechadas de forma tão indefensável por outras sensibilidades e percepções, que gestos podem surgir da emergência em reunir o que foi cindido?

Referências

BUTLER, Judith. **Rethinking, Vulnerability and Resistance**. São Paulo: Produção Sesc Vila Mariana [vídeo]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TyIAeedhKgc&t=25s>. Acesso em 28 de set. 2020.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Eduardo Viveiros de Castro** In Azougue: edição especial 2006 - 2008 / [organização Sérgio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende]. - Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, pp. 23 - 36.

FERRÃO, C; SOARES, J. P (Eds). **História dos bairros : Saúde, Gamboa, Santo Cristo - zona portuária**. João Fortes Engenharia. Rio de Janeiro: Editora Index, 1987, pp. 13- 31.

GIANNELLA, Letícia de Carvalho. **A produção histórica do espaço portuário da cidade do Rio de Janeiro e o projeto Porto Maravilha**. Espaço e Economia *[on line*] , 3 | 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/espacoeconomia/445>. Acesso em 28 de set. 2020.

HALL, Stuart. **O espetáculo do outro.** In: HALL, Stuart. **Cultura e Representação/ Stuart Hal**l; Organização e Revisão: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e Wiliam Oliveira. -- Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

KRENAK, Ailton. **Do Tempo**. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/38>. Acesso em 28 de set. De 2020.

RESENDE, Catarina; CAETANO, Patrícia; TORRALBA, Ruth. Vazantes [*on line*], v.2, n.2, pp 114 -128 | 2018. **Política do Sensível: práticas somáticas e corpo-campo-coletivo**. Disponível em:

<http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/40296>. . Acesso em 28 de set. De 2020.

RIBEIRO, R et al. **A dança como política do encontro com pessoas e lugares**. Fractal: Revista de psicologia [on line], v.29, n.2, pp 143 -151, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/1984-0292/v29i2/2182>. . Acesso em 28 de set. De 2020.

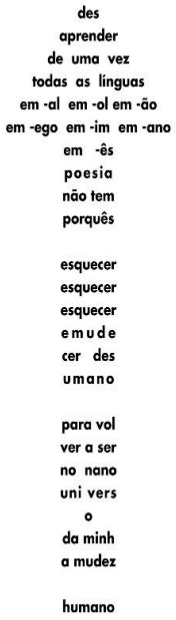
SILVA, SANTOS, MEDEIROS. **O corpo na idade média: alguns apontamentos.** In: Revista NUPEM, Campo Mourão, v.9, n.16, p.105-115, 2017. Disponível em: <file:///C:/Users/Thais/Downloads/140-Texto%20do%20artigo-412-1-10-20170322%20(2).pdf>. Acesso em 28 de set. De 2020.

SOVIK. Liv. **Aqui Ninguém é Branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

CORPOS POÉTICOS:
o movimento da poesia concreta e o corpo que dança

Mylla Maggi Vieira da Costa (UFBA)
Lenira Peral Rengel (UFBA)

Figura 1 – *Desumano* de Augusto de Campos (2004)



Fonte: Disponível em: <http://antoniocicero.blogspot.com/2015/08/augusto-de-campos-desumano.html>. Acesso em 28 set. 2020.

Nosso contexto de pesquisa intenta uma linguagem de entrelace entre a dança e a poesia concreta, ou movimento do concretismo brasileiro, que podemos localizar cronologicamente com início nos meados dos anos 1950. Mais especificamente o foco é dado ao modo de escrita do poeta, tradutor, crítico literário e musical e ensaísta Augusto de Campos. A poesia de Augusto de Campos se faz no abranger de escritas, sons, visualidades, tatilidades e leituras múltiplas que expandem a palavra em sua dependência de causalidade. Sua poesia utiliza recursos das artes visuais, da publicidade, da

música e das tecnologias digitais, ela abdica da perspectiva linear e progressiva da linguagem verbal, questionando a relação de causa/consequência de um significado uno, para entendermos uma dinâmica de simultaneidades que configuram os discursos, inclusive de dança. Esta *poiese*, ou criação, de Augusto de Campos foi revolucionária à época, mesmo para o movimento concretista e como uma flecha no tempo é ainda, e, portanto, política, agora. Em 2019, aos 89 anos fez uma exposição e apresentou esta poesia *ready made*:

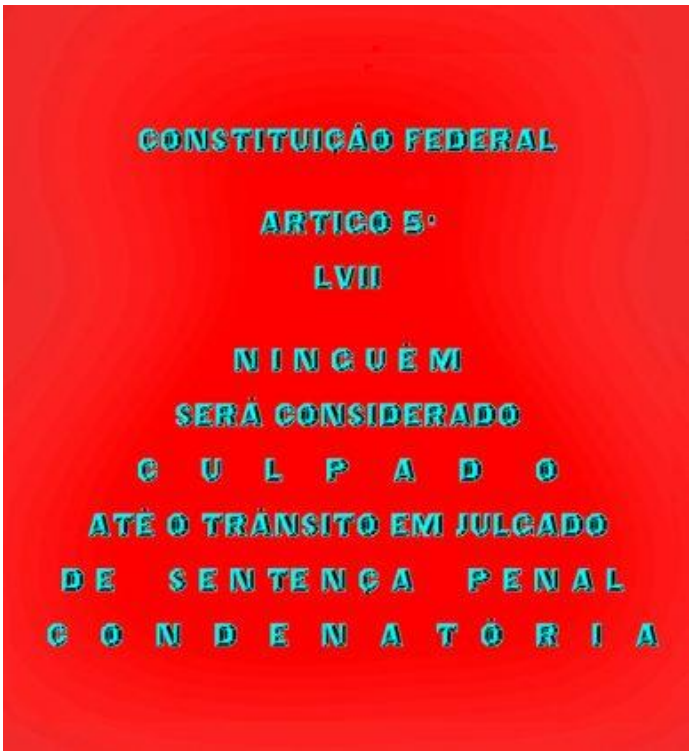


Figura 2 – Cláusula Pétrea de Augusto de Campos (2018)

Fonte: <https://artebrasileiros.com.br/topo/augusto-de-campos-abre-nova-exposicao-e-chama-o-momento-atual-do-brasil-de-deploravel/>. Acesso em 28 set. 2020.

Esta linguagem de entrelace que intentamos tem o corpo, e é importante ressaltar, que corpo é alguém, uma pessoa de carne, osso, neurônios, sentidos, e não uma abstração. E linguagem empregamos no plural e, sobretudo, não necessariamente codificada como é, comumente a linguagem verbal. Em um amplo sentido podemos afirmar que dança(s), o som do mar, os odores, o vírus da pandemia... por exemplo, são linguagens.

O deslocamento, de uma à outra, de outra à uma, dessas formas de linguagem especificamente a poesia concreta de Augusto de Campos e do corpo que dança, é analisado e *experivivenciado* a partir da perspectiva de "transcriação" (CAMPOS, 2004). O processo refere-se a uma perspectiva mais ampliada de tradução – que também seria uma nova criação – envolvendo e agregando as composições das ações, relacionando o espaçotempo do momento da sua criação. A "transcriação" na perspectiva dos modernistas brasileiros se caracteriza como uma forma de traduzir os poemas que abandonavam a finalidade de um sentido único, mas que reorganizam os recursos articulados que estruturam os discursos e que atuam enquanto performance.

> Haroldo de Campos costumava dizer que o tradutor é sempre um transcriador. Neste contexto, nada é literal nem absoluto. Aquilo que parece indizível para a linguagem, sempre pode ser traduzido como um querer-dizer. Há uma fala secreta no silêncio que torna a tradução próxima da criação, além de lidar necessariamente com algum tipo de alteridade. Por isso é tão complexa. (GREINER, 2010, p.15).

A pessoa, o corpo é entrelaçador deste argumento performativo e performático atuante nas linguagens, como falas, grafias, gestos, entonações, inferências, pulsações que se estabelecem durante eventos comunicativos, como este de agora, por exemplo. Trazemos um nome: corponectivo (RENGEL, 2015), para tentar dar conta deste corpo todo, deste mentecorpo (escrito junto). Corponectivo como algo que não vai corporalizar, já se é corpo. Por exemplo, nesse sentido de argumentação, não se vai corporalizar, ou corporificar uma ideia. A ideia é corpo, ainda que pareça "mental", no sentido de "mente" como abstração, pois "mente" se faz com neurônios, sangue correndo, coração pulsando. Corponectivo (adjetivo) ou corponectivade (substantivo) também não se conecta com a noção de "corporeidade", enquanto noção de que alguém, um "eu" tem uma corporeidade. Não temos corpo, somos corpo, ou melhor, estamos corpo. Somos estados corporais (DAMÁSIO, 2004).

> A todo momento, as regiões somatossensitivas do cérebro recebem sinais com os quais constroem mapas do estado do corpo. Podemos imaginar esses mapas como coleções de correspondências entre

> todo e qualquer ponto do corpo e as regiões somatossensitivas. Essa imagem nítida perde, no entanto, parte da sua clareza quando se toma conhecimento de que outras regiões cerebrais podem interferir diretamente na transmissão dos sinais do corpo para as regiões somatossensitivas, ou interferir diretamente na atividade das próprias regiões somatossensitivas. (DAMÁSIO, 2004, p. 122-123).

Entendemos, assim, o corpo poético, ou corpo *poiético* no traçar e sendo traçado em estados que se modificam a cada emoção. Entretanto, na maioria das vezes não temos consciência, de fato, do quanto elas estão constantemente agindo. Elas atuam ao tocar algo, ao olharmos, ouvirmos, ao ler uma poesia, por exemplo. Por isso, mesmo alheios, mas não imunes aos acontecimentos em nós próprios, estamos corpo. Intentamos, nos sabendo como estados corporais, também provocar e auscultar estes próprios estados, inspiradas nos modos de Augusto de Campos amar as palavras, os espaços delas, os sons, os sentidos delas, os corpos delas.

Transitando nesses acontecimentos entre dança e poesia concreta de Augusto de Campos, buscamos nos emancipar dos dualismos e hierarquias. Rompê-los, começa no corpo, ou seja, a revolução, a emancipação começa no corpo. Damásio (2004) nos ensina a diferença entre emoção e sentimento. A(s) emoção(s) é um conjunto formado pelas emoções de fundo que são a força dos movimentos, as expressões faciais. “(...) não são as palavras propriamente ditas, nem o seu significado, mas a música da voz, as cadências do discurso, a prosódia” (p.52). Uma segunda categoria são as emoções primárias (ou básicas) como o medo, a raiva, a felicidade, a tristeza. Segundo Damásio (2004) muito fáceis de serem identificadas em seres humanos de diversas culturas e também em seres não humanos (p. 53). A terceira categoria se manifesta nas emoções sociais que incluem a simpatia, compaixão, a vergonha, a culpa, o orgulho, ciúme, inveja, gratidão, desprezo entre (p.54). Este conjunto não se dá de modo fragmentado e hierárquico, emoções de fundo subjazem as sociais, assim como as primárias. António Damásio nos alerta que as emoções podem ser más conselheiras pelo fato de elas manterem algo bastante ancestral para detectar diferenças que podiam gerar perigo, mas que atualmente devemos nos atentar para o fato que se

deixar levar por certas emoções gera inúmeros preconceitos e discriminações, inclusive com a própria pessoa.

"Os sentimentos colocam um carimbo nos mapas neurais, um carimbo em que se pode ler "Preste atenção"!" (DAMÁSIO, 2004, p.191). Sentimentos nos chamam a atenção para as emoções e para objetos que as desencadearam ou as desencadeiam. Os sentimentos nos ajudam na análise de nós, um sentido de passado, de futuro, no presente em que está ocorrendo. Eles permitem que momentos de nossas vidas não passem despercebidos, como danças, ou poesias. Trazemos este apontamento acerca de emoções e sentimentos, a partir de António Damásio, e nos atentamos para esses processos que nos constituem, como uma forma, como dissemos, de entenderemos que ações emancipatórias, revolucionárias e/ou políticas começam no corpo. Elas instauram conexões inseparáveis de nós, por isso o termo corponectivo. Todavia o fato de sermos corponectivos não impedem as ambivalências, contradições, oxímoros.

Figura 3 - *Lixo* de Augusto de Campos (1965)

Fonte: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/19509/2/Roseli%20Gimenes.pdf>. Acesso em 28 set. 2020.

Nossas ações nesta linguagem que intentamos são performativas, no sentido de Judith Butler (1997). Todavia expandimos "linguagem" como usada pela autora, pois não abordamos apenas o linguístico. Performativa é o que constitui o que está sendo nomeado, gestualizado, escrito, dançado. O falado, dançado, gestualizado, escrito, regulados ou não pelos dispositivos de

controle constituem um modo político, uma posição no mundo, de mundo. Nossa referência em “performativo” também se dá em proposição do professor Boaventura de Sousa Santos:

> As emoções são a porta que dá para o caminho da vida e representam esse mesmo caminho na luta. E os corpos estão tanto no centro das lutas como as lutas estão no centro dos corpos. Os corpos são performativos e, assim, através do que fazem, renegociam e ampliam ou subverte a realidade existente. Ao agirem, agem sobre si mesmos; ao dizerem, dizem de si mesmos e para si mesmos. (SANTOS, 2018, p. 161).

Chamamos ainda de performática esta criação, também no sentido de Butler (1997), enquanto performance poder ser a estetização e politização de uma posição. Ela pode ser uma máscara do performativo, ou não. Ainda com referência em Butler, a perfomatividade subjaz, potencializa ou regula a performance. Wladimir Safatle (2016) também contribui para entendermos que a construção performática afeta e é afetada do presente para propor possibilidades de criação de discursos. Ela evidencia que o espaço que circunstancia o momento da performance, para nós uma *dançaperformance*, é saturado de representações, ideologias, afetos e responsividade, sejam elas caracterizadas como pontos duros de difícil diálogo ou pontos flexíveis de interação. Esses afetos mútuos configuram uma estrutura do espaço, enquanto o sujeito na sua dançaperformance busca transformá-lo “explorando suas instabilidades e fazendo-os produzir novos afetos e efeitos” (SAFATLE, 2016, p. 168).

Buscamos esta dançaperfomance performativa no trânsito de informações da poesia concreta de Augusto de Campos e corpo que dança. Podemos no manuseamento de poder, a partir da linguagem verbal, encontrar diferentes modos de grafia – a dança, ideogramas e palavras – que propõem um desvio enquanto ação política de subversão. Esse desvio e deslocamento de percepção para a linguagem nos permite abandonar a visão dicotômica dos componentes de discursos que ainda nos levam a comparar a dança com a linguagem verbal. Exploramos construções performativas da poesia concreta e da dança para questionar a linguagem em sua normatividade linguística linear. Analisamos a disjunção que a poesia concreta cria entre

grafia da palavra e legibilidade do sentido para dançar nas instabilidades que ocorrem.

Um traçado dos procedimentos metodológicos

Para desestabilizar políticas de linearidade, progresso e continuidade, nos inspiramos na conceituação de “escrevivência” da poetisa, romancista e ensaísta Conceição Evaristo. Proposta mobilizadora e fortemente politizadora do corpo, da poesia, para a criação da transcriação almejada. A prática de escrevivência traz uma perspectiva de retratar a vida, em acontecimento. Intentamos com o neologismo *experivivência* uma aproximação cada vez mais indissociável e imanente do corpo que é a da experiência do que se vive em espaçostempos localizados. Importante que relembremos sobre exercitar os não dualismos! Assim saber que experiência também é das ideias, do pensamento. Usualmente experiência é muito ligada ao fazer, como se este fosse separado do pensar, refletir.

A “visão do espaço dinâmico” de Rudolf Laban (1984) nos faz mover no campo da pesquisa em *movimentopoesia*, nas formas de Augusto de Campos, que se tornam outras formas políticas de emancipar o corpo. Os traços-formas de Laban tracejam no espaço do lugar e no espaço do corpo volutas, pontiagudos, ziguezagues e nos levam por zonas do corpo. No seu Tema de Movimento III (RENGEL, 2015, 2003) sobre a “consciência do espaço” Laban propõe conhecer zonas do corpo. Por vezes a mão vai conhecer a zona do joelho, ou o pé a zona da orelha, o queixo vai conhecer a zona da cintura do lado esquerdo, por exemplo. E, assim, criamos um corpo como outra organização, que performativa o modo que ele quer estar. Os experimentos e análises com as propostas de equilíbrio estável e instável são revolucionários, argumentamos, pois Laban ensinou que instável também é uma forma de equilíbrio. Outros experimentos se fazem com a ideia dos eixos básicos sagital, vertical e horizontal e todos os muitos eixos que deles emergem. Comumente, quando não posicionadxs no eixo vertical, ouvimos: “Você está fora do eixo”. Bom, é necessário perguntar: “Fora de qual eixo”? Porque qualquer eixo é um eixo. À parte, a bem-vinda relação saudável com

uma postura vertical, ela não deve ser hegemônica e, portanto, ser posta como estamento de hierarquias para outras posturas e/ou movimentos.

A prática coreográfica de Willian Forsythe (2011) é também nossa de politizar o corpo e a própria criação. Forsythe nos convoca a pensar um "pensamento coreográfico" não arraigado a uma ideia coreográfica que tradicionalmente se materializa em uma cadeia de ações corporais. Mergulhamos nas palavras-espaços de Augusto de Campos como se elas fossem "objetos coreográficos". Segundo Forsythe (2011) o "objeto coreográfico" (pêndulos, instalações de balões, mesas, entre outras) não é um substituto para o corpo, mas um local outro para a compreensão da instigação potencial e organização da ação. Eles (os objetos coreográficos) nos geram uma completa paleta de instigações e nele reconhecemo-nos configurados como corpos, como partes da *performanceambiente* que propõem.

Figura 4 - *Dias dias dias* de Augusto de Campos (1953)

Fonte: <http://concretismo3-ano.blogspot.com/2008/10/dias-dias-dias.html>. Acesso em 28 set. 2020.

A dinâmica de simultaneidades que ocorre no intersticial da poesia concreta e do corpo que dança possibilita um encadeamento de comunicação, que se efetiva em significações "experivivenciadas" nos caminhos de expectativas traçados, junto a apropriar-se das informações que compõem o

ambiente. A construção performática-política afeta-se e é afetada do presente para propor possibilidades de criação em um tempo da ação.

Tradução: uma reconfiguração política

O entrecruzamento entre as interfaces da poesia concreta e do corpo que dança parte do princípio da performatividade que cada uma potencializa em seus tempos de ação. As relações proporcionadas sustentam-se em relações inestancáveis de trocas entre corpoambiente. Considerando a percepção da linguagem em outras configurações que não sejam em dicotomias e oposições (como, por exemplo: linguagem verbal/linguagem não-verbal, língua/fala, competência/performance etc.), abrimos o olhar para um hibridismo onde pode se constituir um novo objeto político a partir das *relações* e *traduções* dos corpos que dançam e da poesia concreta de Augusto de Campos.

A desestabilização das fronteiras que separam os corpos *poiéticos* abre a possibilidade de autoprodução de discursos políticos ordenados por estratégias de comunicabilidade sugeridas pela própria forma sígnica. Da forma sígnica, entenderemos aquilo que é *corpo* (seja discurso em configurações de escrita ou em dança) enquanto um objeto autônomo que atua com o ambiente na sua performatividade, ou seja, na concepção deste tempo de ação em que se criou o evento de comunicabilidade. A espacialidade criada pelo novo discurso que se constitui como fruto dessa relação é caracterizado como uma zona de indistinção[260], em que não é possível separar dentrofora ou corpoambiente. Esta indistinção que criamos com as zonas do corpo de Rudolf Laban. A produção dessa significância da forma dinâmica dos corpos é engrenada por meio da sua abertura para a comunicabilidade e referenciação.

[260] “Há, mais uma vez, zonas de indistinção. Lacan falava em *tuché*, Barthes em *punctum*, que seriam justamente uma espécie de zona de contaminação entre dentro e fora, entre sujeito e mundo, público e privado.” (GREINER, 2010, p. 64)

A dinâmica de simultaneidades ocorre no momento do ato performativo no intersticial da dança, poesia, corpo. Expectativas são traçadas por aquele(a) que comunica, além de apropriar-se das informações que compõem o tempo e ambiente dos atos performativos para que o enovelamento da performance/comunicação o afete e leve-o (o interlocutor) a um ato dialógico para com o performer.

A comunicação é sustentada a partir de processos de referenciações, e nada existe sem referência a outrem, como por exemplo um hábito, ou processos de similitude de objetos ou retomada de alguma obra. A tradução envolve uma questão de referencialidade e, segundo Greiner (2010) passa por quatro estratégias principais (e quase nunca de forma ordenada): aproximação (comunicação com o outro), imitação (que pode refletir o fetiche pelo outro), a devoração (apropriação do outro) e a exposição (abertura para o outro). A partir daquilo que é dado é possível criar um campo de possibilidades de caminhos criativos a serem explorados nos processos de tradução. Ao considerar a transferência desses hábitos ou referenciações como projetos incorporados por um interpretante, podemos considerá-lo enquanto fonte de semiose que condiciona a existência daquelas relações a partir de mediações e relações.

A tradução perpassa uma questão do dizer o que já foi dito que se configura como uma nova forma de dizer. A aproximação do objeto e o processo de assimilação de suas semelhanças permite que as diferenças fiquem evidentes; na apropriação enquanto uma devoração sugere-se uma espécie de antropofagia de corpos para que se constitua um novo processo de territorialização e se reconstituam em novo discurso. O deslocamento de discurso a partir dos processos de tradução, principalmente se tratando de corpos discursivos distintos (poesia concreta e corpo que dança), porém dialéticos, produzem a partir de reorganizações sígnicas novas mediações com o ambiente e a criação de novas metáforas. Segundo Greiner (2010, p.105) “cada modo de organização representa um modo de conectar corpo e ambiente.”

A capacidade de negociar os espaços e posições do corpo, configura a ele seu sentido prático que atua ativamente em configurações culturais-políticas. O performativo está justamente nesse sentido atuante do corpo que se reformula incessantemente pela engrenagem motora de suas trocas produzindo em seu ato o próprio significado. Essa engrenagem se sustenta em referenciações, citações, traduções, interlocuções... tudo que pode assumir o caráter de relação entre corpos. A partir dessa relação, cria-se o novo discurso.

Entender o deslocamento dos corpos da poesia concreta abrange entender seus modos de atuação em co-organizações entre corpo e ambiente, assim como na dança. Segundo Didonet (2012):

> Em dança, a presença do movimento e sua manifestação física relacionam perceptivamente espacialidades que deslocam o sentido literal das palavras. A escrita, a caligrafia da dança, se engendra como coreografia correlacionada com seus modos de visibilidade. [...] Na escrita, o movimento da grafia, a caligrafia, indica modos de escrever revelando o exercício de tornar visíveis as espacialidades e aspectos provisórios de espaçamento e pontuação. Em dança, se organizam relações de deslocamento de discursos em trânsitos perceptivos. (DIDONET, 2012, p. 48).

Os modos de visibilidade de ambos os discursos performáticos são estruturados na relação entre a criação de uma especialidade e tempo que possibilita os engendramentos discursivos. A dependência dialética dos estruturantes discursivos para a total compreensão dos discursos e seus conceitos estão iminentemente relacionados à experiência. Greiner (2012) retoma a percepção de cognição com Alva Noë e reflete que:

> [...] a experiência é uma aptidão implementada em ação que traduz as diferentes conexões entre um organismo e o seu entorno que, por sua vez, não se configuram como instâncias separadas (dentro e fora), mas sim, como sistemas que co-evoluem. (GREINER, 2010, p.78).

Sendo assim, a experiência configura-se como algo intransponível porque relaciona-se com o momento de percepção que se configura cognitivamente em cada corpo.

Relacionar a poesia concreta de Augusto de Campos e o corpo que dança ao conceito de tradução e relacioná-lo a uma experiência torna-se indispensável neste percurso. Considerando que ambos os corpos que se deslocam, apenas existem porque *coexistem* atrelados a um tempo e ambiente, além de que, se faz em efetividade comunicativa quando efetivamente realiza suas trocas com outros corpos.

As ordenações coreografadas em poesias que se movimentam a cada percepção e o corpo que dança estarão sujeitos a uma imprevisibilidade que partirá da negociação dos participantes discursivos. Em consonância a Prigogine (2008) podemos afirmar que nenhum sistema se mantém isolado e por isso é submetido a condicionamentos de fatores externos que fazem com que o evento seja irreversível e único justamente pelos fluxos de energias e reações no momento e espaço de atuação.

Encaramos essa capacidade de criar um novo discurso como uma forma de desestabilização daquilo que é canônico – e que obedece às leis de uma linguagem legitimada enquanto texto que se encerra no âmbito do sentido das palavras. No processo de criação de uma subjetividade observamos um estado de liminaridade na ação poética e política da ação. O exercício de liminaridade da poesia concreta e da dança estabelece-se porque toda criação subjetiva poética se constitui também enquanto constructo social, pois se trata de experimentar formas marginais e de subversão daquilo que nos é imposto enquanto verdade, uma ideia de progresso e linearidade que regula e enquadra as formas de deslocamento, apenas reforçando o poder das atuações legítimas, como por exemplo escritas canônicas em enquadramento estéticos de caráter aurático que reforçam a separação entre corpos.

Referências

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira:** As vanguardas na encruzilhada modernista. Trad.: Regina Aida Crespo e Rodolfo Mata. São Paulo: EDUSP. 2005;

BUTLER, Judith. **Excitable Speech: a Politics of the Performative**. New York: Routledge, 1997.

BUTLER, Judith. **É possível viver uma vida boa em uma vida ruim?** Em: Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Trad: Renato Aguiar. - 8ed. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DAMÁSIO, A. R. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos.** São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

DIDONET, Candice. **Escrita do corpo palavras-ações**. Disponível em: https://www.academia.edu/8651357/Escritas_do_corpo_palavras_a%C3%A7%C3%B5es, Salvador: 2012

FORSYTHE, Willian. **Choreographic objects.** *In* **Willian Forsythe and the pracrice of choreography –** It starts from any point. Edited by Steven Spier. London and New York: Routledge- Taylor & Francis Group, 2011.

GREINER, Christine. **Corpo em crise:** novas pistas e o curto circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Leituras do Corpo).

GREINER, C.; KATZ, H. **Arte & Cognição:** corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015.

LABAN, Rudolf. **A vision of dynamic space**. Londres: Laban Archives & The Falmer Press, 1984.

PRIGOGINE, I. **O nascimento do Tempo**. Tradução: Marcelina Amaral. Lisboa: Editora 70, 2008

RENGEL, L. **Corponectividade comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação.** Disponível em: https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4933. São Paulo: 2007.

SAFATLE, V. **O circuito dos afetos:** corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2ªed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Fim do Império Cognitivo:** a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SETENTA, J. **O fazer-dizer do corpo:** dança e performatividade, Salvador: EDUFBA, 2008.

PERFORMANCE FRONTEIRAS INVISÍVEIS:
CONTEMPLAÇÕES PÓS-COREOGRÁFICAS SOBRE A RESIDÊNCIA ARTÍSTICA DE CRIAÇÃO E APRESENTAÇÕES EM CONTEXTOS DE LIMINARIDADE CRIATIVA

Lígia Losada Tourinho (UFRJ)

Em novembro de 2019 realizamos no Rio de Janeiro a residência artística "Fronteiras Invisíveis: liminaridades em tempos de balbúrdia", com mediação da coreógrafa belga Marie Close[261], artista multiplidiciplinar da companhia de danza Eau-dela danse e formada no Life/Art Process® de Anna Halprin. Proponho-me a refletir sobre as questões coreopolíticas do processo de criação em residência artística e das quatro apresentações da performance criada a partir dele, me indagando sobre a potência de discussão e proposição de imagens sintoma e imagens resposta às perguntas formuladas durante os ensaios e ao contexto político vivido no final de 2019, articulando possíveis conexões com o contexto atual.

Foto 1: registro dos ensaios por Cícero Rodrigues.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

[261] Disponível em: <www.marieclose.art>. Acesso em 28 set. 2020.
.

Tempos de balbúrdia: breve retrospectiva contextual da política brasileira no último biênio.

Desde o golpe político que resultou no *impeachment* da Presidenta Dilma Roussef, as universidades públicas federais começaram a enfrentar cortes de verbas e deliberações governamentais que implicaram em retrocessos significativos ao desenvolvimento das pesquisas acadêmicas no Brasil. Vínhamos de um período, durante os governos do presidente Luís Inácio Lula da Silva e da presidenta Dilma Roussef, em que as universidades públicas receberam recursos que permitiram a ampliação de vagas estudantis, de infra-estrutura e maior investimento para a pesquisa. A cultura teve impactos das mesmas proporções.

Com o início do Governo de Jair Bolsonaro, em janeiro de 2019, os cortes de verba se intensificaram e o governo estabeleceu uma política de ataques à cultura, à educação, à ciência e à pesquisa.

Ao final de 2018, logo após ganhar as Eleições, o futuro presidente do Brasil, como um “Messias da ruína”, anuncia a extinção do Ministério da Cultura (Minc). A partir de sua posse o Minc foi reduzido a uma secretaria do Ministério da Cidadania, sob o comando de Osmar Terra, que afirmou que não conhecia nada sobre cultura e que só tocava Berimbau. A pasta ficou conhecida como o “Ministério do Berimbau”. Inicialmente foi gerida pelo Secretário Henrique Pires, que logo pediu exoneração alegando não admitir que o governo determinar censura a projetos culturais. Em abril deste ano o teto de captação da Lei Rouanet foi reduzido a 1 milhão de reais, prevendo poucas exceções. O teto anterior era de 60 milhões.

Durante o primeiro ano deste (des)governo ocorreram muitos episódios e tentativas de estabelecer censura às artes, em especial relacionadas aos temas liberdade de gênero e sexualidade. Bolsonaro chegou a ameaçar extinguir a Agência Nacional de Cinema (Ancine), se esta não estabelecesse filtros morais. O presidente também pediu a demissão de um diretor do Banco do Brasil e mandou retirar do ar uma campanha publicitária voltada ao público jovem representada em sua diversidade racial e liberdade sexual. O mesmo

aconteceu com a Caixa Econômica Federal, que em outubro foi obrigada a cancelar 3 eventos realizados em parceria com o Banco do Brasil. Os eventos abordavam os temas LGBTQIA+ e faziam críticas à ditadura militar. A Caixa cancelou ainda dois eventos na cidade do Rio de janeiro: a mostra da cineasta Dorothy Arzner, que abordava temáticas feministas e homosexualidade, e um Seminário sobre democracia, história, ciência e meio ambiente. Em seguida estourou um escândalo de que a Caixa Cultural tinha criado um sistema de censura prévia, com base em possíveis pontos polêmicos (sexualidade, liberdade de gênero, ditadura militar e manifestações contrárias ao governo). O presidente da Caixa Econômica chegou a declarar que estavam fazendo restrições quanto a temas, mas que isso não era censura. Projetos que tinham sido previamente selecionados foram cancelados.

Em novembro de 2019 o governo transfere a pasta da cultura para o Ministério do Turismo, comandado por Marcelo Álvaro Antônio. Neste momento o dramaturgo e diretor de teatro Roberto Alvim, que antes estava como diretor do Centro de Artes Cênicas da Fundação Nacional das Artes (Funarte), passa a comandar a Secretaria Especial de Cultura. Alvim conquistou a simpatia do presidente pela campanha política bolsonarista em suas redes sociais e por ofender de maneira despresível a atriz Fernanda Montenegro. Ao assumir o novo cargo, Alvim trocou os nomes das lideranças da cultura por homens diretamente ligados ao projeto conservador bolsonarista. As declarações dessas lideranças externavam despreso à cultura, falta de intimidade com as temáticas de seus cargos e a tentativa de implementar de um projeto cultural conservador e de censura à liberdade e à diversidade.

A última crise na gestão de Alvim foi gerada pela publicação de um vídeo para anunciar o Prêmio Nacional das Artes. Na gravação, plagiou o discurso nazista de Goebbels. Em seguida é demitido, o edital é suspenso e a atriz Regina Duarte assume sua função, de forma menos polêmica, porém igualmente vergonhosa.

Em se tratando de Educação, o ano de 2019 foi igualmente conturbado. A pasta da educação deste governo foi iniciada pela gestão relâmpago de Ricardo Vélez Rodríguez. Sua breve passagem foi marcada por alguns acontecimentos vergonhosos: a polêmica sobre edital para compra de livros escolares com a exclusão de itens que evitariam a compra de obras com erros, propagandas e sem a exigência de que as obras retratassem a diversidade étnica e o combate à violência contra a mulher. No dia seguinte após sua publicação, o edital foi anulado. A instabilidade da presidência do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep). A extinção da Avaliação Nacional de Alfabetização (ANA), substituida pelo Sistema de Avaliação da Educação Básica (Saeb). Porém a portaria do Saeb foi publicada sem essa previsão. Um dia depois, foi anulada. Um troca-troca no cargo de secretário-executivo do MEC. Um *festival* de frases e declarações polêmicas por parte do ministro. A proposta vergonhosa de retomada do ensino de Educação Moral e Cívica[262] nas escolas. A solicitação de filmagem ilegal de crianças cantando o Hino Nacional. Criou uma comissão para fiscalizar o conteúdo do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem). Por fim, pretendia fazer uma revisão nos livros didáticos que contam a história do golpe de 1964 e da ditadura militar no Brasil com o intuito de invisibilizar esses acontecimentos.

Em abril de 2019 é exonerado do cargo e o personagem bizarro e polêmico Abraham Weintraub se torna o novo Ministro da Educação. Durante seu período frente à pasta também colecionou polêmicas e acusações e foi o protagonista um projeto difamatório de ataques à educação brasileira, às universidades e à pesquisa. A natureza dos ataques revelava seu desconhecimento total sobre a temática da pasta.

[262] Adotada no currículo escolar nacional em 1940. A disciplina foi retomada em 1969 pela ditadura militar, com o objetivo controlar a juventude depois das revoltas estudantis na época, que contestavam o regime. Em 1993, após a retomadas das eleições diretas, sua obrigatoriedade foi revogada. Em 2013, o deputado Valtenir Pereira apresentou um projeto de lei para reinstituir o ensino de Educação Moral e Cívica (EMC) e Organização Social e Política do Brasil (OSPB). Em fevereiro de 2019, o ministro da educação Ricardo Vélez Rodríguez defendeu, sem sucesso, a volta ao desta disciplina currículo do ensino fundamental brasileiro.

Acusou os câmpus das universidades federais de "balbúrdia", alegando que por este motivo realizaria cortes de verbas. Na época, ele disse que as universidades de Brasília (UnB), Federal Fluminense (UFF) e Federal da Bahia (UFBA) teriam uma redução de 30% do orçamento. Sugeriu condicionar a liberação de verbas às universidades á boa avaliação no ranking universitário internacional, o *Times Higher Education*[263], porém as mesmas já tinham apresentado destaque neste *ranking*. Liderou uma campanha de notícias falsas como a de que haviam plantações de maconha nas unidades de ensino. No mesmo dia em que suas declarações foram publicadas nos jornais, o MEC recuou da decisão de punir universidades por "balbúrdia" e anunciou redução de verba para todas as instituições federais de ensino superior, sem distinção. As declarações vergonhosas do ministro, alinhadas ao bloqueio no orçamento, deram origem a um movimento de estudantes e pesquisadores, criando perfis nas redes sociais e divulgando a produção acadêmica e científica com o termo "balbúrdia".

Ainda em abril, com a justificativa de a arrecadação estar abaixo do esperado, o governo contingenciou R$ 2,4 bilhões de investimentos em educação, comprometendo 30% do orçamento de custeio de todas as universidades e institutos federais do País. O desbloqueio do recurso ocorreu em duas etapas, em setembro e outubro de 2019.

Defendeu a presença de policiais nos câmpus universitários alegando que a autonomia universitária não era sinônimo de soberania. Sugeriu que o ensino de pós-graduação fosse cobrado. Liderou ações de cortes às bolsas de pós-graduação**,** com um contingenciamento de R$ 7,4 bilhões do orçamento. O orçamento do órgão para 2020 foi cortado pela metade. Ao todo, foram destinados apenas R$ 2,2 bilhões, frente os R$ 4,3 bilhões do ano anterior.

Em julho, anunciou o Future-se, um programa que tinha como proposta a captação de recursos pela iniciativa privada, doações, parcerias com empresas, aluguel e venda de patrimônio público. Universidades federais

[263] Disponível em: <https://www.timeshighereducation.com/>. Acesso em 28 set. 2020.

como as do Rio de Janeiro (UFRJ), do Ceará (UFC), de Roraima (UFRR) e de Minas (UFMG) se opuseram ao plano questionando o projeto, afirmando que feria a autonomia universitária e representava a submissão das unidades à lógica do mercado. Em setembro, declarou que as faculdades e universidades que aderisseem ao Future-se teriam que contratar professores e servidores via CLT e não mais via concurso público.

Extinguiu o programa Idioma Sem Fronteiras, que oferecia gratuitamente cursos de idiomas e avaliações de proficiência a alunos e professores do ensino superior público. Este programa atendeu mais de 818 mil alunos.

No início de fevereiro de 2020, um grupo de 20 deputados protocolou um pedido de *impeachment* contra Weintraub, citando ineficiência na gestão das políticas de alfabetização, omissão da pasta de Educação para fazer uso de R$ 1 bilhão resgatados pela Operação Lava Jato, falhas no Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) e inobservância do Plano Nacional de Educação. No final de julho ele deixa a pasta e tem seu nome publicado como ministro do banco Central. Sua saída do país ecoa como uma fuga apadrinhada para o exterior garantindo sua impunidade frente aos desserviços prestados à população e às denúncias de envolvimento com corrupção e com ilegalidades praticadas pela família Bolsonaro.

A retrospectiva dos acontecimentos de 2019 revelam um projeto claro de destruição da cultura e da educação de um povo. Este foi o contexto de desenvolvimento do projeto artístico tema deste artigo e esteve diretamente interligado ao seu desenvolvimento.

A residência artística Fronteiras Invisíveis: liminaridades em tempos de balbúrdia.

Foto 2: Marie Close e Lígia Tourinho por Cícero Rodrigues.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Desde 2018 esta residência vem sendo planejada e sonhada. Foi uma ação resultado da parceria a longo prazo entre Lígia Tourinho e Marie Close, que movem ações em co-criação desde 2015. O Projeto é uma continuidade da Residência Raízes (desenvolvida por Marie Close em 2017, na UFRJ) e do duo Plantar Flores na Autopista (obra concebida por Marie Close e Lígia Tourinho em 2018, em Bruxelas, Bélgica). As duas vêm colaborando entre continentes há 5 anos, motivadas pela imagem/sintoma Plantar Flores na Autopista, como um réquiem de anunciação. Nesta nova residência, Marie Close se propôs a experimentar mover a partir do espaço interno como estratégia de fortalecimento da essência das coisas, visando estreitar as fronteiras invisíveis entre pessoas.

À medida que a residência se aproximava, evidenciava-se como o contexto brasileiro estava refletido nas temáticas abordadas no projeto e como esta residência era um ato de resistência como as flores que nascem em meio ao asfalto. Este era mais um ato de *balbúrdia acadêmica*, evidenciando como há uma dança de qualidade sendo desenvolvida na universidade pública e em diálogo direto com a cena de dança de cidade e do país.

Em "Fronteiras Invisíveis: liminaridades em tempos de balbúrdia", pensamos em estratégias para refletir sobre o momento político, perguntando sobre as implicações do termo balbúrdia, usado pelo governo federal para desvalorizar as pesquisas universitárias. Close se propôs a criar estratégias de composição para mobilizar perguntas aos bailarinos e permitir que essas respostas ganhassem performatividade.

Liminaridade, segundo o antropólogo Victor Turner (1982), é uma condição transitória na qual os sujeitos encontram-se destituídos de suas posições sociais anteriores, ocupando um entre-lugar. A vida social se desenvolve a partir de um movimento dialético, envolvendo estrutura social e *communitas*[264], estrutura e antiestrutura, alimentado pelas práticas rituais. Turner expande a compreensão dos termos liminaridade e *communitas* para além dos contextos rituais classicamente analisados na antropologia, destacando que hippies, profetas, artistas, assim como integrantes de movimentos milenaristas e religiosos podem ser também considerados sujeitos liminares, que se agrupam em *communitas* diversas. Para Dieguez (2011) a performatividade na América Latina se dá sob a forma liminar de *communitas*. A criação em residência, desta forma, pode ser entendida como um *communitas*.

Close propôs ao grupo experimentar o espaço interno como estratégia de fortalecimento da essência das coisas e estreitar as fronteiras invisíveis. O objetivo foi criar uma dança peformática motivada pelo tema/ título da residência, a partir das ferramentas do Life/Art Process de Anna Halprin. Tourinho e Close vêm colaborando motivadas pelas relações entre Somática e Dança e pelas relações entre Halprin e o Campo Labaniano. A performance surgiu a partir da exploração do tema/imagem Fronteiras Invisíveis e das

[264] "Em sua obra, Victor Turner (...) *communitas*, isto é: uma forma de antiestrutura constituída pelos vínculos entre indivíduos ou grupos sociais que compartilham uma condição liminar em momentos especificamente ritualizados. Os sujeitos liminares agrupados pela *communitas* são marcados pela submissão, silêncio e isolamento, considerados como tábula rasa em relação à nova posição social a ser assumida após a conclusão do ritual de passagem. O autor opta pelo termo latim *communitas* à noção de comunidade, de modo a não conferir circunscrição espacial aos vínculos entre os sujeitos liminares, já que o caráter de antiestrutura da *communitas* está baseado em relações sociais e não em pertencimentos territoriais". (NOLETO; ALVES, 2020, p. s/n).

relações entre ESPAÇO e TEMPO, das urgências de exílio e da ideia de que corremos para ganhar tempo e perdemos espaço. Buscando refletir cenicamente sobre as liminaridades de nosso tempo e com ironia política a partir da palavra balbúrdia. A coreografia experimentou o vazio de dentro de cada participante, as fronteiras, invisibilidades e liminaridades. Espaço *IN & OUT*. Qualidade ou quantidade? Vida ou sobrevivência? Será que as fronteiras são uma questão de Tempo e Espaço? Quais fronteiras são visíveis? Quando existem fronteiras? Para se proteger do que? Como respeitar os limites do outro ou penetrar sem invadir? Que espaço me ofereço? Quando o tempo se torna suspenso? Quando o tempo se torna extensível?

A residência aconteceu em novembro de 2019 nos estúdios do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro como uma das atividades de internacionalização do Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDan/ UFRJ), como ação do Projeto de Pesquisa “Intercâmbios entre Artistas: pesquisas em dramaturgias do corpo” e do Projeto de extensão “Grupo de Estudos da Midiateca do Centro Coreográfico: 5º. Ciclo Educação Somática e Dança”, coordenados pela Profa. Dra. Lígia Tourinho. O projeto foi contemplado com o apoio financeiro para pesquisa artística da instituição Belga *Wallonie Danze* e contou com o apoio institucional do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro e da Coordenação de Dança da Funarte. A residência esteve associada à disciplina EFD717 “Laboratórios em Poéticas e Interfaces da Dança” (disciplina de escolha condicionada do curso de Mestrado em Dança da UFRJ), de responsabilidade das Profa. Dra. Lígia Tourinho e Profa. Dra. Maria Inês Galvão.

A seleção de artistas foi feita mediante inscrição na disciplina e convocatória pública, em que os interessados se inscreviam com uma carta de intenção e um portfóio. O processo de seleção foi baseado na análise dos materiais enviados. A residência reuniu 16 dançarinos residentes na cidade do Rio de janeiro, dentre eles alunos do curso de Mestrado em Dança, das graduações em dança da UFRJ, docentes dos cursos e artistas da cidade. Participaram da performance: Fernanda Nicolini, Clarice Silva, Caroline Ozório, Carina Barreto, Mônnica Emilio, Eleonora Gabriel, Erivan Borge,

Luana Garcia, Mariana Nomelini, Camila Simonin, Raphael Arah, Julie Coelho, Giulia Scarpa, Marcela Cavallini, Lígia Tourinho, Pedro Gomes e Stela Guz.

O processo de criação se deu em 9 encontros imersivos durante 3 semanas para a criação de uma performance. Foram realizadas quatro apresentações, duas no Teatro Angel Vianna do Centro Coreográfico e duas no Teatro Cacilda Becker (Funarte).

Um dos principais suporte para a criação foi o Life/Art Process® (LAP)[265] de Anna Halprin, revolucionária da Dança Pós-Moderna nos Estados Unidos. Ela tem uma visão holística da dança contemporânea. Sua prática de dança é social, política, ecológica e experiencial. Trata-se de uma abordagem que reúne elementos de sua vida em sua prática artística e retorna ao seu cotidiano com a intenção de injetar uma dimensão artística. O LAP oferece um tipo de trabalho em dança a partir da somática e da criatividade. A voz, o desenho e a escrita revelam as mensagens do corpo, emoções, memórias, metáforas entre arte e vida. Esta prática estuda a anatomia para observar as mensagens do corpo em movimento. O foco somático do LAP conecta o indivíduo à sua intuição de forma interdisciplinar: por experimentar mover a partir de questões e estímulos, desenhar a partir do estímulo do movimento, escrita automática, da combinação entre a dança, as palavras e os sons... Muitos são os recursos desta abordagem.

Durante o processo de criação Close nos fazia experimentar os temas, imagens e perguntas, ora movendo, ora desenhando, ora experimentando a escrita automática. Partilhávamos os materiais criados, experimentávamos o movimento do outro e juntas/os criávamos estruturas coreográficas, *SCORES*. O *SCORE* é uma metodologia desenvolvida por Lawrence Halprin, marido de Anna Halprin, a partir de sua observação sobre o trabalho dela com intuito de contribuir para a sistematização de sua obra e sua metodologia de criação. É um método que visa engajar as pessoas em processo criativo. A ideia era dar o máximo de potencial ao ato da criação artística. O *SCORE* indaga sobre o tema e a intenção do movimento. Ao nomear a intenção, identificamos os

[265] Disponível em: < https://www.tamalpa.org/about-us/our-process>. Acesso em 28 set. 2020.

suportes de apoio à intenção. Parte da premissa de que quando nomeamos os componentes do que fazemos junto ao como fazemos, tornamos o processo criativo mais potente, dando mais liberdade e permitindo que a improvisação surja de acordo com as necessidades e contexto do momento. Sinto o *SCORE* como uma metodologia de composição, roteirização e notação pessoal do processo de criação.

Durante a residência levantamos materiais e construímos alguns *SCOREs*. No processo de criação trabalhamos a composição também a partir dos *Movement Rituals*[266] de Anna Halprin, do Tao da Mulher[267] e da experimentação de gestos psicomágicos[268]. O resultado final foi uma performance de 40 minutos criada a partir de um *SCORE* delineado por Marie Close a partir dos materiais coreográficos levantados durante a residência. Um tipo de processo onde os dançarinos conhecem a partitura, mas o ato de performá-la depende das circunstâncias do momento, do vínculo que se estabelece com o público, como se sentem fisicamente, etc.

Foto 3: Foto antes do grupo iniciar o *Score*, por Cícero Rodrigues.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Durante o processo de criação de Fronteiras Invisíveis nos indagamos sobre nossos limites pessoais e sociais, adentramos nossos universos

[266] Disponível em: <https://www.tamalpa.org/about-us/our-methods>. Acesso em 28 set. 2020.
[267] Disponível em: <https://www.taodelavitalite.org/stage-initiation-tao-de-la-femme>. Acesso em 28 set. 2020.
[268] Abordagem criada por Alejandro Jodorowsky que compreende um gesto ou ato mágico-simbólico-sagrado com potencial de modificar o comportamento do inconsciente e, consequentemente, se foi bem aplicado, curar certos traumas psicológicos e emocionais, trazendo uma dimensão artística, ritual e sagrada.

individuais, nossas dores particulares e nossas dificuldades sociais e políticas compartilhadas. Garantidos pela autonomia universitária, temos nosso direito assegurado de propor ações, projetos e de criar obras com liberdade de temas. Este certamente é um dos aspectos que gera maior perseguição por parte das propostas políticas conservadoras. Empoderar o corpo, integrar os diferentes saberes da experiência e garantir que o direito à diversidade seja preservado é um ato político e revolucionário da maior profundidade. Criar em coletivo torna-se um ato de resistência frente a um contexto político e social de sabotagem econômica, cultural e desesperança. Uma residência artística e seu resutado performático são ações de transformação do mundo, geram redes, um gesto micropolítico de transformação do imaginário sobre o mundo e de seus contextos, com base na potência dos atos performativos em dança. O corpo que dança move e modifica o espaço. A reunião de um grupo, sua convivência corpo-a-corpo, co-criação e duração prolongada, são atos geradores de potências e novas possibilidades de existir e mover. Juntos, somos capazes de realizar feitos que jamais teríamos imaginado sozinhos, agimos com o intuito de refletir, provocar e interferir nas camadas do macro mundo através de nossas propostas artísticas. Para além da obra performada, este é um dos principais legados de uma residência artística: estar com o outro, plantar sementes de co-criação, contaminar o outro com novas ideias e reflorestar nosso imaginário.

Foto 4: Performance Fronteiras Invisíveis por Cícero Rodrigues

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Referências

BARTENIEFF, I. **Body Movement**: copying with the environment. 1st Edition. New York: Routledge, 2002.

DIEGUEZ, I. **Cenários Liminares**: teatralidades, performances e políticas. 1ª. Edição. Uberlândia: EDUFU, 2011.

FABRINI, V. Para se pensar o ensino do teatro guiado pela anima. **Revista Digital Art&**, n.18, out. 2016.

FERNANDES, C. **Dança Cristal**: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa. 1ª. Edição. Salvador: EDUFBA, 2018.

FORTIN, S; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ-Art Research Journal**, v. 1, n. 1, p. 1-17, jan./jun. 2014.

GERALDI, S. A prática da pesquisa e a pesquisa na prática. In: CUNHA, C; PIZARRO, D; VELLOZO, M. (Org.). **Práticas Somáticas em Dança: Body-Mind Centering em Criação, Pesquisa e Performance**. Brasília: Editora IFB, 2019. p. 139-150.

HALPRIN, A; KAPLAN, R. **Making Dances that Mater**: resources for Community Creativity. 2nd Edition. San Francisco: Wesleyan University Press, 2019.

NOLETO, Rafael; ALVES, Yara. Liminaridade e Communitas – Victor Turner. Enciclopédia de Antropologia, 2020. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/content/liminaridade-e-communitas-victor-turner#:~:text=Em%20sua%20obra%2C%20Victor%20Turner,grupos%20sociais%20que%20compartilham%20uma>. Acesso em 28 set. 2020.

ROLNIK, S. **Esferas da Insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. 2a. Edição. São Paulo: N-1 edições, 2018.

TURNER, Victor. **From ritual to Theatre**. 1st Edition. New York, PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor. **The Anthropology of performance**. 1st Edition. New York, PAJ Publications, 1987.

FESTIVAL DE DANÇA DE ITACARÉ:
PERSPECTIVAS DE EXPANSÃO DO IMAGINÁRIO POLÍTICO?

Verusya Santos Correia (UFSB)

Este artigo é resultado da reflexão sobre algumas experiências vividas no Festival de Dança de Itacaré (2008 – 2018), no litoral sul da Bahia. A dança cênica é apresentada ao público desta cidade através deste encontro. Toda complexidade crítica, o campo profissional e artístico que compõe esta montagem[269] começa a ter visibilidade neste pólo turístico, o município de Itacaré. O presente artigo procura demonstrar que o Festival de Dança de Itacaré é uma possibilidade de expansão do imaginário político. Partindo da minha própria experiência de diretora artística do Festival mobilizada por questões de segregação social, o artigo se desenvolve articulando algumas narrativas do Festival, com as noções de *Empobrecimento da experiência* levantada por Walter Benjamim (1994ª, original de 1933), *Corpografia urbana* desenvolvida por Fabiana Britto e Paola Berenstein Jacques (2003, 2010) e *Oriente Negado* apresentado por Ana Clara Torres Ribeiro (2004).

Observa-se, no Brasil tais questões aparentam estar resolvidas, mas a enorme diferença econômica entre as diferentes camadas sócias são bases para ações ao qual o poder do capital impera, impõem regras segregatícias, e orientações de convívio e sociabilidade da sociedade. Num plano mais geral o modelo hegemônico da dança contemporânea, e seus acessos, também colaboram para este sistema, tornando mais que pertinente este estudo na atualidade.

Uma construção com bases solidas, aonde pouco se questionou suas ações, e ramificações, os modos operantes do pensamento tradicional europeu em relação a dança criaram réplicas, estruturas disciplinares: com definições pedagógicas, éticas e estéticas.

[269] O Festival de Dança de Itacaré

A dança cênica criada na Itália e fortificada nos palácios da corte francesa de Luis XIV, o Rei Sol, mais de quatrocentos anos depois ainda insiste em manter-se, na maioria das vezes, nos espaços concedidos das artes cênicas, tais como teatros, galerias, centros culturais, espaços de ensino nas metrópoles e/ou nos espaços luminosos[270] das cidades, e nessa conjuntura acaba definindo quem pode e quem não pode fazer e/ou ver dança.

> Hoje, é necessária uma cartografia que valorize contextos da ação, vínculos sociais, vivências e experiências. Uma cartografia objetiva e subjetiva que não renegue o pequeno, aquilo que, mesmo fugaz, pode ser de extrema importância por constituir-se na única resistência possível nos enredos e descaminhos do mapa do medo. (RIBEIRO, 2012, p.65).

Este "pequeno" citado acima, pela socióloga Ana Clara Torres Ribeiro, se localiza nas zonas opacas da cidade, segundo Milton Santos, um espaço de sobrevivência, onde vive os mais pobres, os mais *lentos*[271]. Na corrida para a ampliação das escalas de realização do lucro, estes "pequenos" são abandonados, invisibilizados. Ainda, continuaremos na aceitação pacífica de uma herança histórico-institucional em relação as danças e seus territórios?

Quando direcionamos o nosso olhar para a formação das cidades e sua tessitura, vimos uma enorme diferença entre o centro das cidades e suas periferias. A falta de investimentos, nas zonas opacas da cidade, em relação a vários setores: como moradia, saneamento, setor hospitalar, educação, cultura, cristalizaram um modo operante de vida no tocante aos moradores periféricos. Neste sentido, outras ações, modos de vidas, convivências se constituíram nestes múltiplos espaços. Vimos um grande avanço nos campos disciplinares e áreas de conhecimentos específicas aos estudos do território. Porém, no campo da dança contemporânea, tais abordagens, sobretudo no Brasil, não se realizam com expressividade.

O Festival de Dança Itacaré tem a grande desafio de trabalhar com a diversidade de diferentes grupos de dança oriundos de cidades distintas do

[270] Espaços luminosos segundo Milton Santos.
[271] Conceito de homem lento resiste as ações mais fortes da ideologia dominante, como as relacionadas com a velocidade, e a eficácia segundo Milton Santos.

Brasil, para poder pensar o corpo e a composição da dança. Este encontro criou um movimento muito significativo: a mobilização espacial da cidade. Visto que, a concentração dos espetáculos do festival acontece no Centro Cultural Porto de Trás, no bairro Porto de Trás[272]. O artigo fará um breve relato do contexto ao qual o festival estar inserido. É possível realizar um festival de dança contemporânea no quilombo urbano?

Relataremos quatro experiências vividas no *Festival de Dança Itacaré*, cada uma delas com suas especificidades e sua relação com o contexto: a primeira ocorreu em 2008, uma *narrativa escrita* feita pela Prof. Dr. e artista Ciane Fernandes na sua participação com o espetáculo *Corpo Estranho*; a segunda experiência, foi a participação ativa do público infantil com a *narrativa cantada* durante o espetáculo *Eu Danço Sambarroxé* do Prof. Dr. e artista Joubert Arrais em 2015; a terceira experiência, apresentará a *narrativa de imagens*, falará sobre o oficina Agência de Rôles em 2017, do Prof. Dr. e artista Tiago Costa; e a quarta experiência, mostrará a *narrativa curatorial* do *Festival de Dança Itacaré* composta por moradores do bairro Porto de Trás.

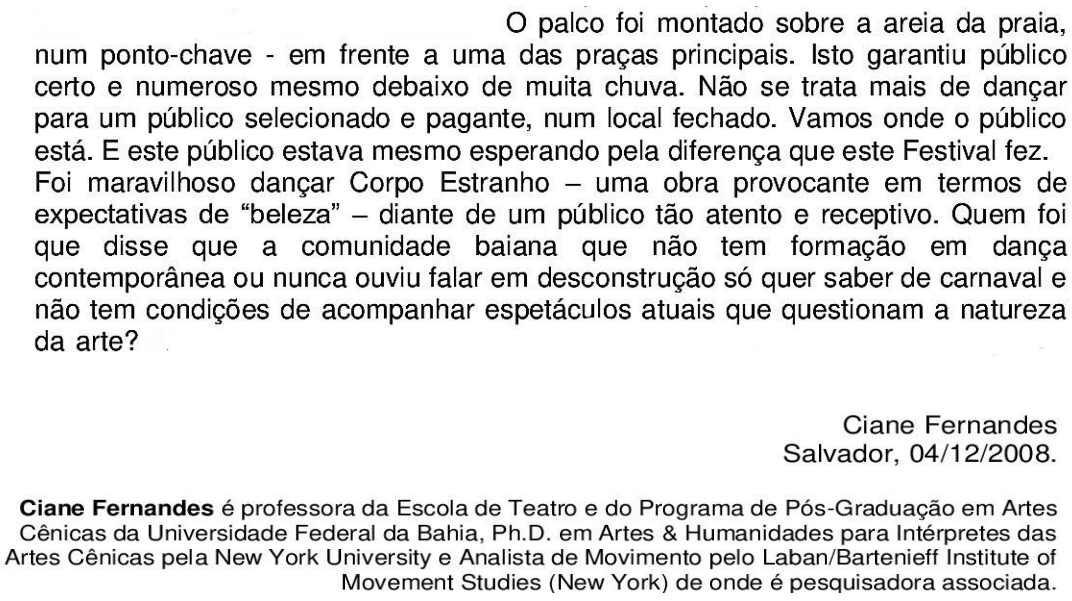
Narrativa Escrita – Experiência 1

No ano de 2008 o *Festival de Dança Itacaré* realiza a sua primeira edição com o apoio financeiro da Caixa Econômica Federal, um edital voltado para financiar festivais de Dança e Teatro no país. Neste primeiro momento, se observa a descentralização da dança cênica, já que no município de Itacaré não existia uma programação cultural, teatro e escolas de artes, neste sentido outros modos de organização impulssionaram toda a equipe de produção para a realização deste encontro.

Um palco foi montado em frente à praça São Miguel, a classe popular da cidade muito curiosa e ao mesmo tempo surpresa, pois pela primeira vez não iria se apresentar grupos de música e sim, grupos de dança naquele espaço.

[272] Um Quilombo Urbano

Figuras 1 e 2: Itacaré de Corpo & Alma



O palco foi montado sobre a areia da praia, num ponto-chave - em frente a uma das praças principais. Isto garantiu público certo e numeroso mesmo debaixo de muita chuva. Não se trata mais de dançar para um público selecionado e pagante, num local fechado. Vamos onde o público está. E este público estava mesmo esperando pela diferença que este Festival fez. Foi maravilhoso dançar Corpo Estranho – uma obra provocante em termos de expectativas de "beleza" – diante de um público tão atento e receptivo. Quem foi que disse que a comunidade baiana que não tem formação em dança contemporânea ou nunca ouviu falar em desconstrução só quer saber de carnaval e não tem condições de acompanhar espetáculos atuais que questionam a natureza da arte?

Ciane Fernandes
Salvador, 04/12/2008.

Ciane Fernandes é professora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University e Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York) de onde é pesquisadora associada.

Fonte: Acervo do Festival de Dança Itacaré, 2008.

E foi nesta fissura entre o novo, entre a curiosidade que a dança cênica se apresenta na cidade de Itacaré. Importante pontuar que depois da finalização da estrada BR 001 em 1998, transformações geoeconômicas começam a acontecer neste município, por conta de investimentos do turismo. O fenômeno da turistificação, tão discutido no âmbito do urbanismo, aponta para um modelo urbano de gerenciamento das cidades contemporâneas, inclusive o município de Itacaré, Bahia, Brasil, que acaba seguindo aos modismos políticos, administrativos, de gerência que adotam um plano gestor sem relação com o contexto local.

Segundo Ana Clara Torres Ribeiro, historicamente as classes populares na maioria das vezes tiveram que lutar para conquistar a garantia da habitação e, sobretudo o direito a cidade. Todas configurações que regem a construção da cidade e a regulamentação de seus usos estão vinculadas as classes dominantes, que por sua vez impossibilitou e impossibilita as discussões da obra coletiva que é a cidade. Especificamente no Brasil, o resultado deste domínio é a grande desigualdade social, as cicatrizes

espalhadas por ações excludentes, como a segregação espacial, a própria relação de cidade entendida como produto.

E é neste recorte de cidade-produto que tem como princípios a valorização do patrimônio histórico vinculado ao setor do Turismo e promoção cultural dos lugares, promovendo várias ações radicais de exclusão que imperam em nosso cotidiano. Sendo assim, toda confabulação para atrair novos consumidores para o mercado cultural está direcionada a higienização, a homogeneização dos espaços, ao estimulo a contemplação.

> O alisamento do ambiente preservado, assim como a sua museificação e mercadorização, frequentemente acompanhadas de sintomas de voyeurismo e morbidez, constituem ameaças à ação social na medida em que reduzem a possibilidade de diálogo criador e criativo entre gerações e culturas. Aliás, o argumento preservacionista só sustenta, a nosso ver, na medida e que trocas intersubjetivas com as gerações anteriores – tantas vezes difíceis, dolorosas e inspiradoras – podem acontecer. Tais trocas encontram –se limitas, entretanto, quando a multiplicidade dos objetos e das alternativas de percurso atordoa o processo de reflexão do passado, confundindo o conhecimento necessário com o lazer ansioso, ininterrupto e sempre fugaz. (RIBEIRO, 2004, p.98).

A partir do ano de 2012 a maior parte da programação do festival acontece no Centro Cultural Porto de Trás, no bairro Porto de Trás – um Quilombo Urbano[273]. Com o festival a mobilização espacial não só acontece com os moradores da cidade, mais com os convidados, os artistas e os participantes do festival. Que começam a circular pela cidade e, por ser uma cidade de pequeno porte, a maior parte das atividades do festival é feita a pé. Diálogos ao longo do caminho são construídos, apresentando outro formato de vínculos, a troca de experiência entre os artistas, os convidados, os moradores e a própria cidade.

Muitos artistas tiveram a experiência de percorrer pela cidade a pé, e ir e voltar do seu próprio espetáculo também a pé, de ter tempo para conversar com outros artistas e pessoas da cidade[274]. São essas singularidades de ver,

[273] Ver mais detalhe na sua formação do bairro Porto de Trás na dissertação *Dança como campo de ativismo político: o bicho caçador,* 2 Capítulo I - O contexto, 2.2 – O Bairro, 2013.
[274] Pois os grupos de dança convidados, palestrantes e oficineiros participam de toda a programação do festival.

perceber o ambiente em volta e, assim poder analisar os seus trabalhos cênicos, suas investigações inseridas neste contexto.

Narrativa cantada – Experiência 2

Ao analisar ações que emergem durante o festival, foi justamente, em 2015, no espetáculo **Eu Danço Sambarroxé** de Joubert Arrais, que todo o publico e inclusive o artista em cena foi e, fomos surpreeendidos com uma participação ativa das crianças durante o espetáculo. Nos seus experimentos a principio em silêncio com muitos rebolados e mexidos que perpassavam entre o samba, o axé e o arrocha, as crianças, ali presentes, se autorizaram a compor com o artista esta dança. Quando as crianças identificaram os movimentos do samba no corpo do artista, um coro cantava o samba. No momento que Joubert executava as variações do estilo arrocha, as crianças também o acompanharam cantando, porém quando ele fez movimentos ligados ao axé, as crianças ficaram em silêncio. E foi neste momento único, que foi detectado um vazio, este vazio indicava a não relação dessas crianças com este estilo de dança, música - o axé. “Sambarroxeou-se de seus hábitos coreográficos para ser outro sambarroxé, o mesmo ligeiramente diferente”, confessa Joubert Arrais, 2015.

Figura 1 – Espetáculo Eu danço Sambarróxé

Fonte: Acervo do Festival de Dança Itacaré. Foto: Andreza Mona, 2015.

Ao se debruçar nesta *narrativa cantada*, podemos observar outro modo de percepção que emerge durante a apresentação do espetáculo, um dado histórico relacionado ao repertório musical das crianças do bairro Porto de Trás é revelado.

Este artigo parte da contextualização que o *empobrecimento da experiência* segundo Benjamim cria estratégias programadas do que seria a pacífica existência cotidiana em nossas cidades, neste sentido ações constroem subjetividades, desejos hegemônicos e homogêneos. Tal propósito focaliza no apaziguamento dos conflitos, dos dissensos. Será então a incapacidade contemporânea tanto de fazer quanto de narrar experiências distintas uma contenção do imaginário político? O Festival de Dança de Itacaré põe em questão o empobrecimento das narrativas e/ou das narrativas dançadas?

> Quando se pede em um grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN apud JACQUES. (2012, p. 16).

O processo de espetacularização urbana, conforme descreve criticamente a arquiteta urbanista Paola Berenstein Jacques (2008), promovem a noção de que o espaço público deve ser apaziguado e, para isso os grupos sociais devem estar separados e isolados nos seus próprios cantos, os grupos de diferentes interesses não podem conviver no cotidiano da cidade. É a estratificação social como estrátegia de administração pública voltada para evitar conflitos naturais à convivência cotidiana entre diferentes. Este tipo de gerência administrativa da cidade impede a sociabilidade espontânea, impede que as pessoas convivam no seu cotidiano com a alteridade, o que nos exige o exercício constante de ajuste e negociação para viver num espaço comum.

Narrativa de Imagens – Experiência 3

Na Oficina Agência de Rôles em 2017, Tiago Costa propõe aos participantes (moradores, artistas e convidados do festival) a flânar, andar ociosamente, sem um roteiro presetabelecido, perambular pela cidade de Itacaré, andar como produtores de paisagens. As imagens nos mostram, as crianças sendo guia, conduzindo estes roteiros – nas vielas, nas escadas, nas ruas, apresentado as plantas, os matos.

> Os novos espaços públicos contemporâneos, cada vez mais privatizados ou não apropriados, nos levam a repensar as relações entre urbanismo e corpo, entre corpo urbano e corpo do cidadão. A cidade não só deixa de ser cenário, mas, mais que isto, ganha corpo a partir do momento em que ela é apropriada, vivenciada, praticada, ela se torna “outro” corpo. (BRITTO & JACQUES, 2009, p.340).

Nesta proposição, o Thiago Costa e os participantes da oficina, investigaram um formato coreográfico expandido, no qual a prática de caminhadas se funde na criação de situações performativas, gerando um misto de deambulação, vadeação e rolezinho. Caminhos percorridos ao redor do Centro Cultural Porto de Trás: visita ao cemitério, a ida nas margens do rio de Contas, centro da cidade, serviram de material de trabalho para um novo olhar na percepção cênica, do próprio cotidiano e da relação com a cidade. Uma retomada ao espaço subjetivo, coletivo, a cidade entendida como escrita. “ ‘A corpografia’ seria uma espécie de cartografia corporal em que não se distinguem o objeto cartografado e sua representação”. (BRITTO & JACQUES, 2009, p.341).

Figuras 2 e 3 – Oficina Agência de Rôles

Fonte: Acervo do Festival de Dança Itacaré. Foto: André Peirão, 2017.

A construção do discurso e a produção de imagens estão vinculadas ao processo comunicacional das cidades contemporâneas, que direciona os fluxos de pessoas e mercadorias que reúnem, hoje, cultura, mercado e lugar segundo Ana Clara Torres Ribeiro (2004). Uma teia de bens culturais voltadas para o consumo, ganha ascendência, onde a redução da complexidade estar diretamente relacionada ao uso da cidade.

Estas *narrativas imagens*, produzidas no *Festival de Dança Itacaré*, nos aponta uma metodologia experimental de investigação dos diversos territórios urbanos na cidade de Itacaré. "*Os terrotórios"* muitas vezes segregados pelas vozes dos adultos, foi abafado nesta experiência. Pois, foram as vozes das crianças que apresentaram outras *imagens.* Uma soma de espondaniedade, alegria, curiosidade, dando visibilidades a lugares que se constroem em ações transformadoras cotidianas e/ou performativas valorizando a escala do corpo na cidade.

Narrativa curatorial – Experiência 4

Um dos objetivos do festival é promover intercâmbio entre solo, grupo, coletivos ou Cias de dança no âmbito nacional, que queiram dialogar com grupos de dança do interior da Bahia. Para assim estimular a produção artística local, além de propiciar a difusão e reflexão crítica da dança.

Foi através do convívio no bairro Porto de trás - um Quilombo Urbano, na troca de experiências com os caporeristas, com as manifestações populares que a direção artística do festival percebeu que não fazia sentido apresentar um modo de dança ao qual só ela teve acesso. A escolha da programação questiona: como o festival pode ser dispositivo para pensar poéticas que tem relação, coerência com a população local? Sendo assim, pensando nessa reorganização a direção do festival convidou três moradores do bairro Porto de Trás para compor a curadoria: Arionilson Sá (Xixito), Magno Cruz (Miquiba) e Valmilson Nascimento (Péricles) – fundadores da Associação Cultural Tribo do Porto que nestes 15 anos vêm desenvolvendo um trabalho sócio cultural no próprio bairro, especificamente com a capoeira.

A partir de 2010, ambos passam a fazer parte do grupo de dança – Núcleo da Tribo, e junto com a direção do festival começaram a investigar a relação entre o ambiente, corpo negro, ativismo político, e realizar estudos ligados a dança contemporânea. Na curadoria do festival todo o diálogo é pautado em analisar a situação na qual o bairro Porto de Trás e a cidade de Itacaré se encontram, a fim de trazer trabalhos cênicos que se identifiquem com as questões pertinentes ao seu contexto e atualidade. Um trabalho nada fácil, pontos de vistas bem diferentes emergem durante as discussões. Que visibilidades o festival vem promovendo?

Figura 4 – Curadoria

Fonte: Acervo do Festival de Dança Itacaré. Foto: Carla Mussolin, 2018.

> Eu imagino a curadoria como uma forma de pensar em termos de interconexões: ligando objetos, imagens, processos, pessoas, histórias e discursos em um espaço físico como um catalizador ativo, gerando dobras, voltas e tensões. (LIND, 2010, p.63).

Olha para as culturas populares e vê a potência criativa que elas têm!? Pouco é estudado, pouco é investigado sobre a cultura popular nos processos criativos das formas contemporâneas de fazer dança e de viver! Percebe-se que no livro *Estética da Ginga* da Paola Berenstein Jacques podemos nos dar conta de que esta fronteira pode ser uma potência de trocas. Aqui o termo troca, entendida como construção de confrontos, de ajustes, de visibilidades de algo oculto etc.

Percebe se que muitos moradores do bairro Porto de Trás resistem a assistir os espetáculos do Festival, preferem ficar sentados nas portas das suas casas, circulando pela rua, analisando o movimento que o festival imprime no bairro nos dias da sua realização. Mas podemos ver um grupo curioso, entusiasmado com toda esta movimentação, e são as crianças que compõem a sua maioria. Assistem assiduamente aos espetáculos de todas as edições do festival. Vale ressaltar que a programação não é voltada para o público infantil. O que faz de um festival um discurso crítico, um discurso que possibilite crises e continuidades?

Figura 5 – Público

Fonte: Acervo do Festival de Dança Itacaré. Foto: André Peirão, 2017.

> [...] A pauta política do direito à cidade, além da habitação e do conjunto de direitos urbanos mais comumente reconhecidos, precisaria incluir o direito à originalidade e ao afetivo encontro autônomas de vida, onde inclui a reinvenção tanta da democracia(Santos, 2002) quanto do mercado. A homogenização da cultura e a equalização dos lugares renegam raízes e sustentam a eficácia abstrata, que é antagônica à experiência dos homens lentos e, portanto, ao depósito de ensaios, de acertos e erros, e às manifestações da subjetividade que são intrínsecas à obra. (RIBEIRO, 2004, p.100).

A narrativa curatorial - experiência 4 não estar ancorada nas linhas dos especialistas e/ou acadêmicos da dança, com isto este encontro pode colaborar para a heterogenização da cultura, a valorização das

especificidades dos lugares. A socióloga Ana Clara Torres Ribeiro (2004), por exemplo, considera o excesso do estímulo à contemplação cultural, da preservação e da cenarização da paisagem como responsáveis por uma equalização dos espaços, que fragiliza as possibilidades de aprendizado. O nosso desafio na realização do *Festival de Dança Itacaré* é criar medidas para ampliação das possibilidades de diálogo criativo entre diversas camadas sociais, entre gerações e culturas.

Considerações finais

A crítica feita pela socióloga Ana Clara Torres Ribeiro, no texto *Nós temos hoje uma espécie de contenção do imaginário político* (2011) nos faz pensar os modos de produção do *Festival de Dança Itacaré* e sua trajetória. Acredita-se que a partir das narrativas apresentadas acima, estas experiências (escrita, cantada, produção de imagens e curadoria) possam nos sinalizar outras ações, a extensão dos vínculos históricos locais e, suas relações com a cidade e a sociabilidade construídas pelo Outro. Segundo Ribeiro (2004) toda configuração que rege a construção da cidade e a regulamentação de seus usos estão vinculadas as classes dominantes, que por sua vez impossibilitou e impossibilita as discussões da obra coletiva que é a cidade.

De fato, pensar um festival que não se preocupe necessariamente com os grandes espetáculos e encontros (relacionado diretamente com o mercado – produto associado as ideias de cidade-produto à cidade do pensamento único). Mas com processos, conexões, nos parece que tais experiências se bem estudadas e apropriadas, apresentam perspectivas ainda presente na memória das classes populares.

O festival propõe um encontro de dança, entendido como espaço maleável, lugar de improvisos, um espaço sensorial, que por sua vez possibilita novas experiências, menos formalismo e discussões da obra coletiva. Entende – se que nesta conjunção, a extensão do imaginário político

da dança emerge quando a mesma estar imersa em contextos socioculturais diferenciados e dialogando de modo comprometido com esses espaços.

Referências

BENJAMIM, Walter. **Experiência e pobreza,** original de 1933. In: Obras escolhidas. Volume I. Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo, 1994a.

BRITTO, Fabiana. **Corpo e ambiente co-determinações em processo**. In: Paisagens do Corpo. Número Especial dos Cadernos do PPG-AU/FAUFBA, Vol.7, 2008, p. 11-16.

BRITTO, Fabiana D. & JACQUES, Paola B.. **Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre o corpo e cidade**. Cadernos PPG-AU/FAUFBA-VOL. 1, n°1 (2003) – Salvador FAUFBA: EDUFBA, 2003V.:IL.

_____ **CORPOGRAFIA: arte enquanto micro resistência urbana**. Revista de Pisicologia, V.21 n˚2, Maio/Agos. 2009, p. 337-350.
_____(org.). **Corpocidade: debates, ações e articulações**. Salvador: EDUFBA, 2010.

CORREIA, Verusya Santos. ***Dança como campo de ativismo político: o bicho caçador***. Dissertação de mestrado, dança, PPG-Dança, UFBA, 2013.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura da favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. **Elogio aos Errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

LIND, Maria. **The Curatorial** in: Maria Lind: Selected Writing. Berlin-New York: Sternberg Press, 2010, p. 63. (Tradução Isabella Rjeille e Daniel Jablonski).

RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Oriente Negado: cultura, mercado e lugar. In: Territórios urbanos e políticas culturais**. Número especial dos Cadernos do PPG-AU/FAUFBA, 2004. p.97-107.

_____. **Nós temos hoje uma espécie de contenção do imaginário político**. Minas Gerais: Revista Marimbondo, 1˚ edição, 2011.

_____. **Homens lentos, Opacidades e Rugosidades**. In: Redobra, n° 9, ano 3. 2012, p. 58-71.

UM LEVANTE EM PERFORMANCE

Fernanda Ströher Barbosa (UFSM)

Este texto trata de uma performance, seu processo poético-investigativo e as relações técnicas e políticas que constituíram o corpo-em-experiência. A performance “Levante” foi exibida no prédio 40 C da Universidade Federal de Santa Maria, na tarde do dia 19 de novembro de 2019, como avaliação da disciplina de Procedimentos de Criação II, do curso de Dança Bacharelado. Trata-se de uma partitura de movimentos inspirada no movimento político, social e cultural das Ocupações Secundaristas que ocorreram de 2015 a 2016. Nela, utilizo a relação do corpo com a cadeira escolar como mote para a construção do seguinte programa performativo: levanto-me e visto a cadeira como se fosse uma armadura. Também utilizo como material um apito de madeira indígena, que reproduz o som de pássaros, como suporte para uma tessitura sonora e afetiva do acontecimento da crise e da insurgência.

O programa performativo foi instigado pela observação participante, em trabalho de campo realizado em 2016, durante minha pesquisa de mestrado sobre aprendizagens nas Ocupações Secundaristas em Santa Maria. As Ocupações Secundaristas foram um movimento que se estendeu por todo o país, em que os estudantes ocupavam suas escolas para reivindicar diversas pautas de educação pública. Posteriormente, investiguei, através de prática semanal da técnica Feldenkrais e do Contato Improvisação, a relação diária com a cadeira, em uma auto-observação da organização do corpo sentado, durante longos períodos de tempo, na condição de aprendiz escolar e universitária. Busquei, assim, um corpo capaz de acolher e elaborar devires insurgentes e adentrar um estado de presença durante a performance.

Deste modo, o trabalho combinou a abertura antropológica e o acolhimento artístico para o acontecimento político, reconhecendo a fluência do corpo vivo no continuo de relações que permeiam o espaço escolar e o ambiente urbano. O dançar-com-as-ocupações me convidou para uma

análise sobre a educação corporal, cultural e cidadã que emerge das longas horas sentadas na instituição escolar e o contágio silencioso de zonas de reconhecimento e apagamento da humanidade de aprendizes e ativistas.

Durante as próximas páginas, trago meus eixos metodológicos no trabalho etnográfico, a partir das reflexões do antropólogo Tim Ingold, na noção de programa performativo, da artista e professora Eleonora Fabião, e no uso de procedimentos da técnica Feldenkrais e do Contato Improvisação. Posteriormente, faço um breve relato da performance realizada e enlaço algumas reflexões possíveis, entre observação no campo e observação na investigação artística.

Metodologia

Em julho de 2016, voltei da minha primeira viagem de trabalho de campo, em uma escola de ensino básico na periferia de Viamão, Rio Grande do Sul. Eram meus primeiros meses no Mestrado em Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Maria. Na época, minha investigação era sobre “Escolas Democráticas”, espaços que vivenciam pedagogias alternativas e outros modos de gerir o conhecer e a infância. Ao retornar para Santa Maria, assisti nas redes sociais e nas emissoras de televisão locais a notícia de que a onda de ocupações escolares, que iniciou em São Paulo, em 2015, tinha chegado à cidade.

A primeira escola ocupada em Santa Maria se chama Escola Estadual Cilon Rosa. As pautas da Ocupação eram o apoio à greve dos professores estaduais - motivada pelo parcelamento dos salários pelo então Governador José Ivo Sartori -, a denúncia da carência de investimentos na manutenção do ambiente e nas condições de permanência dos alunos. Assim, O Ocupa Cilon Rosa se instalou no prédio da escola, em uma avenida da cidade que liga o centro aos bairros da zona leste.

Em uma tarde fria e ensolarada, caminhei até lá, sentindo o balanço seco do encontro de meus pés com o cimento. Pensando na relação que eu sentia ao caminhar na cidade e como somos familiarizados com calçadas de pedra e as direções que elas sugerem que sigamos. Perguntei-me: como

seria uma calçada macia de caminhar? O quanto é possível tornar meus pés mais brandos e dispostos a percorrer distâncias? O quanto a cidade realmente quer que as percorramos? Eu convidei meus olhos, ouvidos e poros para estar presente na visita a Ocupação.

Aqui, assim como em muitas outras cidades da América Latina, a paisagem urbana oferece linhas e ângulos retos, por vezes monótonos, prosaicos. O portão da escola, uma estrutura de barras de metal pintado de azul, cobria todo o intervalo do muro da escola e estava trancado com um pesado cadeado, também metálico. As barras do portão formaram, assim, uma espécie de moldura que construía a distância que separava meu corpo do corpo de uma aluna, secundarista, que observava o portão, sentada em sua cadeira, atrás de uma mesa, ambos de madeira e metal. Assim, o corpo sentado foi uma das primeiras imagens que tive da ocupação.

Eu de um lado, ela de outro, nos cumprimentamos e eu disse que trouxera alimentos, alcancei uma sacola de plástico por entre as barras, observando ela se levantar para pegar. Eu disse então que era artista da dança e que gostaria de oferecer uma oficina, se eles tivessem interesse. Ela respondeu que estavam reunindo contatos para organizar tudo, buscou um caderno, anotou meus dados e disse que eles retornariam para conversar sobre a oficina. Horas depois, eles entraram em contato para marcar o encontro.

O cimento, o metal e a madeira, os cadeados, o papel e a faixa de tecido em que se lia “Cilon Rosa Ocupado”. A cadeira e a mesa. Os corpos, suas diversas camadas de movimento, distâncias e aproximações. A repetição desses materiais em diversas linhas da vida opera na atualização de um universo referencial, que remeti a minha própria experiência escolar, e de algum modo, os limites de continuidade da experiência coletiva desse dispositivo social durante a Ocupação. O deslocamento desses materiais para outros contextos e universos de referência pode ser acompanhado em vasto material fotográfico produzido pelas empresas de comunicação na época, como é o caso da foto a seguir.

Figura 1. Secundaristas trancando um cruzamento em São Paulo com cadeiras escolares

Fonte: M. Bergamo Folhapress. Reprodução Google Imagens

A disposição e abertura para aprender com estes materiais, segui-los, faz parte do que Ingold considera Antropologia. Tim Ingold é antropólogo britânico, professor na Universidade de Aberdeen, Escócia. Sua produção é frequentemente inserida no quadro da Antropologia Ecológica e é importante para quem se interessa pelos debates em torno da ideia de evolução humana, das relações entre animalidade e humanidade e sua questão intrínseca, a polarização moderna entre natureza e cultura.

Para ele, a etnografia inscreve um “conhecimento espacial”, constituindo uma “história das espacialidades”. Ao instituir a narrativa espaço-temporal, a habilidade etnográfica ganha consistência de real, no movimento intensivo das espacialidades, o conhecimento vivencial dos espaços, experiência dos atravessamentos afectivos aos quais o ambiente, os diversos corpos e materiais se relacionam na topografia fluída do mundo. O etnógrafo aqui ganha ares de contador de histórias (SANTOS, 2013). A paisagem remete ao gesto de lembrar, possível para um corpo imerso e em movimento em um ambiente encharcado de passado (BAILÃO, 2016).

Para a criação da partitura de memória da Ocupa Cilon Rosa, busquei na ideia de “tarefa” a intersecção entre formas de herança, que assumem distintos sentidos, sensibilidades e agenciamentos entre movimento social, movimento de investigação somática e artística e movimento cotidiano

escolar. Se, na escola, o emprego de tarefas diz respeito a um regime cognitivo de produtividade, com a função de manter o aprendiz ocupado com questões de vocabulários e conteúdos distantes de si e de sua experiência de mundo, no movimento de encontro com os coletivos políticos organizados, a tarefa é atravessada pelo reconhecimento das necessidades capazes de manter viva a aliança e o sentido de comunidade.

Na atividade artística, a noção de “tarefas” tem uma presença significativa na dança pós-moderna, a partir de Merce Cunningham, e está relacionada com o caráter de imprevisibilidade, abertura e interdisciplinaridade que passou a caracterizar a dança, em um diálogo substancial com a performance arte. Neste contexto, Eleonora Fabião, artista de ações, professora da Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com larga produção em temas como a estranheza, os encontros e a precariedade, nos propõe a ideia de programa.

O programa performativo trata-se de um enunciado que direciona, provoca e permite a experiência do movimento e da performance. Como procedimento composicional, para a artista, a intenção não é comunicar um conteúdo, mas promover uma experiência e a possiblidade de elaboração de sentidos. Em geral, também são programas que “desprogramam” o ambiente onde acontecem, constituindo linhas de fuga no universo referencial da paisagem (FABIÃO, 2013, p.5).

O enunciado é esse “conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizadas pelo artista, público ou por ambos sem ensaio prévio” (FABIÃO, 2013, p. 4). Essas ações engendram incômodo ao realocar antigas questões. Assim, se coloca uma relação de pertencimento, no sentido de contrastar ao torpor e a passividade próprios do fluxo cotidiano, desatento e territorializado. O pertencer performativo, segundo a autora, implica em mapeamento, combinação e recriação do corpo-em-experiência e da noção de pertencimento como ação psicofísica, poética e política (FABIÃO, 2013, p. 5).

Para isso, procurei olhar para essas possibilidades de mapeamento, combinação e recriação do corpo a partir da experiência com técnica Feldenkrais e Contato Improvisação, de modo a chegar nesses dois verbos: levantar e vestir. Moshe Feldenkrais, criador do método Feldenkrais, foi

engenheiro, físico e atleta de judô. Ele lesionou o joelho praticando e passou a investigar o uso do movimento, o que mais tarde se tornou o método. Moshe afirmava que nossas ações se dão de acordo com nossa autoimagem, que é condicionada pela hereditariedade e educação culturalmente situadas (FELDENKRAIS, 1977, p. 27).

Bardet afirma que, como outras práticas somáticas, Feldenkrais trata-se de um método corporal que não diz respeito tão somente ao corpo. Trata-se, antes de tudo, de uma educação da atenção através do movimento (BARDET, 2015, p.192). O corpo é abordado como uma relação múltipla e abrangente entre “esqueleto, músculos, sistema nervoso e o ambiente” (FELDENKRAIS, apud BARDET, 2015, p. 193). Existe uma aprendizagem da variabilidade possível entre os elementos da relação, o que implica em assumir que se trata de uma atenção dinâmica, diferencial e tendencial.

As práticas de Consciência pelo Movimento se iniciam em diálogo com a noção de mapeamento, com um scanning (escâner) do corpo, observando a respiração e a organização do tronco e membros, no contato com o chão ou na verticalidade. Já em relação a noção de combinação, a prática é organizada de modo que o praticante possa observar a função de uma determinada estrutura, em dois sentidos: diferenciando a estrutura de outras envolvidas no movimento, e depois integrando a totalidade do corpo na função. É por aí, também, que pode si familiarizar com as noções de tarefa e enunciado, uma vez que a linguagem é utilizada na prática para indicar caminhos de exploração da função. Assim, na minha prática investigativa que constituiu os procedimentos poéticos da performance, eu explorava as seguintes possibilidades: sentar levando a atenção aos pés, joelhos e ísquios; sentar levando a atenção a cabeça e cervical; sentar levando a atenção a respiração.

No que toca a recriação, poderíamos dizer que ela está associada a aprendizagem da pausa. Segundo o próprio Moshe, a pausa atenta, na qual observamos como no sentimento, nossa intenção de agir, nosso hábito, e inibimos a reação, é o momento que torna possível observarmos e conhecermos a nós mesmos. Por isso, é a base material da consciência (FELDENKRAIS, 1977, p. 67).

Está também associada a noção de reversibilidade, que era destacada por Moshe e revela a herança das artes marciais para a técnica. Nela, a prática da pausa, da suavidade e da atenção constituem o movimento consciente como um movimento que não se compromete repetidamente com uma única direção, uma única possibilidade. O corpo-em-experiência move-se, assim, aberto a inúmeras direções possíveis, a cada momento do movimento, sempre pronto para a mudança. Por isso, a qualidade de atenção refinada trata-se mais de uma atenção às tendências ao se mover, do que uma consciência de corpo ou de um movimento específico (BARDET, 2005, p. 201).

O contato Improvisação, ou Improvisação de Contato, é uma técnica de dança criada nos Estados Unidos, na década de 1970, por Steve Paxton. Ela se insere no contexto da dança pós-moderna norte-americana e remete a herança da Judson Dance Theatre e do trabalho dos artistas Merce Cunningham e John Cage. Segundo Paxton, é uma prática que possui similaridades com outros modos de duetos, como abraçar, lutar, ou danças de salão, mas se distingue por uma qualidade de movimento sempre consciente, alerta e disponível, explorando apoios e processos nos quais as leis físicas são experienciadas em sua fisicalidade (PAXTON apud SCHMID, 2011, p. 306).

Por isso, a técnica Feldenkrais operou de modo a refinar a atenção para as tendências sensíveis (BARDET, 2011, p. 202), em curso no contato com a cadeira, minha parceira de improvisação. A partir dessas contribuições, passei a investigar, não só no espaço das aulas da disciplina, mas também em minhas práticas semanais, o corpo sentado. No percurso de investigação poética, entrei em contato com alguns percalços e limites do corpo. Tenho uma inflamação crônica no nervo ciático que, em razão de longos períodos sentada, na condição de aprendiz escolar e universitária, periodicamente se agrava, comprometendo toda a organização e mobilidade do meu corpo. Como é uma condição relativamente comum aos corpos que compartilham esse contexto, ela dificulta a caminhada, a atitude ereta e os movimentos de flexão de quadril e coluna, causando grande desconforto e perda na qualidade de vida.

No processo de criação da performance, comecei a praticar lições de Consciência pelo Movimento (a modalidade coletiva da técnica Feldenkrais) sobre a organização das estruturas respiratórias, cabeça, ombros, mãos, peito, coluna, quadril e pés. Depois, eu me sentava na cadeira, inicialmente com a relação habitual do contexto escolar, depois brincando com outras possibilidades de direções, apoios e relações com a gravidade. A partir daí, observei que também existe uma relação entre o adoecimento e organização da minha caixa torácica e da diagonal ombro esquerdo-pé direito, bem como padrões respiratórios que alteram o modo como costas e quadril acolhem o contato com a cadeira. A seguir, trago o relato do transcorrer da performance.

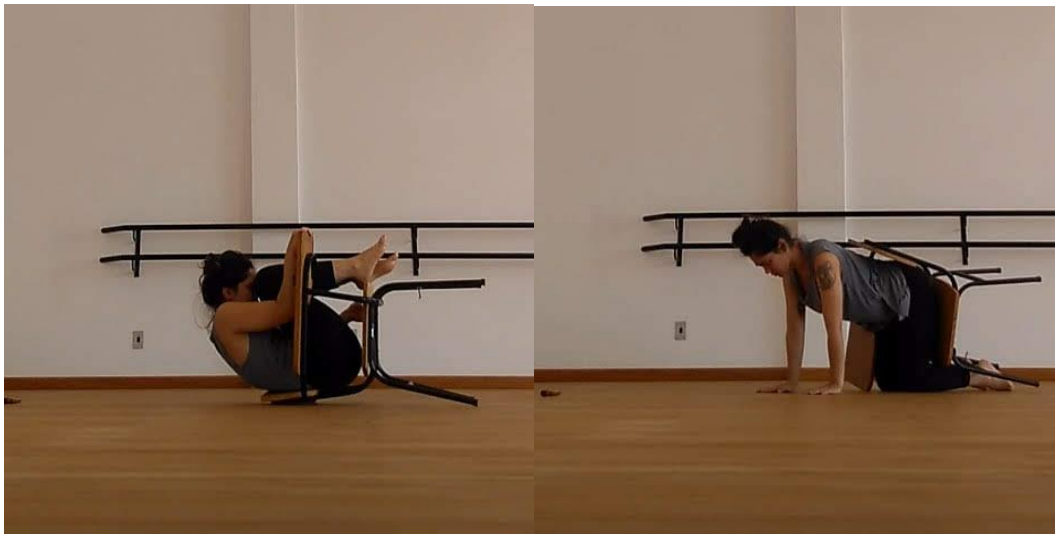
A performance Levante

Sentada sobre a cadeira, de costas para o chão, exploro a relação entre a suspensão dos calcanhares nas pernas da cadeira e sua relação com o quadril. Experimento gestos próprios do corpo sentado, que oscila entre capturas de atenção e estados de tédio na escola e estabeleço as condições entre cabeça, cauda e joelhos para me virar de lado. Sentada de lado, exploro mais alguns gestos próprios das normas escolares e suas fugas cotidianas, investigando a relação do peito com a mobilidade e alcance visual do espaço. Parto, então para quatro apoios, experimentando o apoio da cadeira no quadril e base da coluna e as possibilidades de equilíbrio em dois pés.

Ao chegar sobre eles, experimento alguns passos com uma flexão de quadril e a reorganização da coluna, que o sentido da gravidade e o contato com a cadeira provocam. Busco o apito, tocando o som de pássaros, como um chamado para os devires de liberdade e autonomia. Se, no início da partitura, meu corpo e a cadeira formam uma continuidade absorta, quase uma unicidade, ao proceder rumo verticalidade, a cadeira ganha novos apoios, possibilidades, sentidos e usos, adquirindo pluralidade. Modifico o apoio da cadeira, trazendo-a para a cabeça, onde experimento seu peso e desequilibro em círculos. Finalmente, encaixo a cabeça por dentro do apoio

da cadeira, assento no peito, como se fosse uma armadura, e toco um ritmo presente nos protestos.

Figuras 2 e 3: Performance Levante



Fonte 1 Arquivo pessoal da artista-pesquisadora

Discussão teórica

Inspirada na relação que a Educação Somática tem com a aprendizagem de bebês, pedi a minha mãe que relatasse como foi minha aprendizagem do sentar. Do relato dela, gostaria de destacar a ideia popular de que crianças não aprendem a sentar sozinhas. Esta é, acredito, uma imagem interessante para articular alguns pensamentos sobre aprendizagem e cultura. Temos, nela, as ideias de uma criança-aprendiz destituída de habilidade, a crença de que a educação é encargo, e, portanto, centrada no adulto-educador, e, finalmente, de que sentar é uma tarefa que exige treinamento, esforço, e marca o avanço da criança rumo a humanidade. Nesse sentido, é preciso apressar as etapas de rolamento e rastejo, uma vez que o contato com o chão evoca imagens de animalidade[275].

[275] Credito e agradeço a Mariana Huck pelas reflexões sobre a aprendizagem do sentar a partir da Técnica Feldenkrais e da Abordagem Pikler. O desenvolvimento infantil foi um eixo mobilizador de práticas e diálogos em suas aulas, durante a Pandemia do Covid-19, e mobilizou sensivelmente os rumos deste texto.

No processo sócio histórico que conferiu consistência ao que hoje distinguimos como civilização moderna, o reconhecimento da humanidade foi produzido na relação com o corpo direcionado para verticalidade, para os modos de vida urbana e sua associação com uma certa capacidade reflexiva e distintiva. Em seu texto A cultura no chão: o mundo percebido através dos pés, Tim Ingold situa nesse processo a formulação da ideia de o corpo precisa ser imobilizado para haver aprendizagem. Segundo ele, durante nossa evolução e diferenciação como espécie, deu-se o encadeamento de três aprimoramentos: o crescimento do cérebro, a remodelação da mão, e o conjunto de mudanças que resultaram na nossa habilidade de permanecer e caminhar sobre dois pés – equilíbrio da cabeça sobre os ombros e pescoço, coluna em forma de S, ampliação da pelve e reorganização das pernas (INGOLD, 2015, p. 70).

São históricos os textos de alguns naturalistas e biólogos do século XIX, que estudam essas características na comparação com corpos de primatas. Neles, temos a construção de uma imagem que é reproduzida nos livros escolares até hoje, como uma amena caminhada, os primatas seguem o humano a frente. Este olha para o horizonte, como que decidido ao caminho do progresso.

Figura 4 Ilustração popular da evolução humana

Fonte Só História

De acordo com essa mesma narrativa hegemônica, enquanto o pé perdeu a função preênsil e se tornou como um pedestal, a postura bípede liberou as mãos para o refinamento motor e técnico. Portanto, seriam as mãos

que conduziram nossos ancestrais a evolução, são elas que favorecem o ser humano com a predominância intelectual (INGOLD, 2015, p. 72). Para ilustrar, Ingold recupera um texto de Darwin sobre a significância de mãos e pés. Nele, haveria uma separação do corpo na cintura. Abaixo dela, os pés conduziriam o corpo para *dentro* do mundo natural, acima, as mãos inscreveriam propósitos intelectuais *sobre* o mundo (INGOLD, 2015, p. 73). Ainda, Darwin comenta sobre a existência de "selvagens" que não perderam a função preênsil nos pés, mantendo a possibilidade de subir em árvores e outras atividades. Assim, o "selvagem" seria anatomicamente o intermediário entre os primatas e o ser humano civilizado.

Diante disso, Ingold questiona: será que essa característica dos pés dos povos nativos não teria relação com o fato de andarem descalço? Ingold prossegue trazendo outros pensadores para demarcar que, gradualmente, conforme se fortalecia essa narrativa da marcha da civilização, os pés foram retirados da esfera de atividade intelectual. Essa narrativa colocou então, como modelo de ser humano, corpos forçados em uma forma, por meio do cumprimento artificial de uma tecnologia restritiva (INGOLD, 2015, p. 74).

Logo que questiona o quão "natural" seria esta divisão do trabalho entre mãos e pés, Ingold coloca seu argumento: para ele, a mecanização do movimento dos pés foi parte de um conjunto de transformações que constituiu a modernidade. Nele, estariam inseridas as tecnologias de transporte e a experiência da viagem, a codificação da aprendizagem postural e gestual, as apreciações dos sentidos e a arquitetura do ambiente. Essas transformações operaram para conferir consistência a essa separação imaginada entre atividades da mente e do corpo, e, por seguinte, da cognição e do movimento. Assim, fortaleceram a ideia de que, somente quando a mente está em repouso, não agitada pelo deslocamento do corpo, é que ela pode atuar devidamente. A imobilidade torna-se, assim, condição para aprendizagem.

As observações dele são confirmadas pelo trabalho da historiadora francesa Nicole Pellegrin. Em seu texto Corpo do Comum, usos comuns do corpo, ela traz o contexto histórico e cultural para algumas práticas de refinamento das habilidades, maneiras de se mover, manter-se organizado em pé, sentar-se, agachar-se, alongar-se e deitar-se. A produção dessas aprendizagens, na forma de etiqueta social e outras técnicas corporais, como

as artísticas, esportivas e religiosas, abrem-se como dispositivos sociais atravessados por operações fisiológicas, psicológicas, mas também sacralizadas, ritualizadas pela coletividade (PELLEGRIN, 2010, p.159).

No Antigo Regime, surge também uma série de objetos, mobílias como a mesa, que entram em relação com os corpos que sentam, pensam, produzem e oram. O corpo pessoal desaparece em detrimento do corpo coletivo, o corpo da igreja, e na narrativa da santa ceia, surge uma sacralização dos modos à mesa como promoção de uma cristianização do cotidiano (PELLEGRIN, 2010, p. 133 e 149). Aqui, pode ser interessante tomarmos um momento para olharmos para os sentidos construídos em torno da palavra corpo:

> Desde o começo, Aristóteles, Epicuro e os "filósofos modernos" são convocados a apoiar a definição inicial (uma "substância sólida e palpável"), debater sua composição e enumerar estranhas hierarquias: corpos celestes, sublunares, elementares, angélicos, planetários, naturais... O ser humano só aparece como tal no terceiro parágrafo [do verbete corpo no dicionário Furetière], em correlação com a noção de animalidade e com a de oposição, julgada propriamente humana, de corpo e de alma. Aqui é esboçada uma bela lição de teologia e de moral cristãs: "As almas dos animais são corpos, morrem com o corpo deles. Os feiticeiros se entregam de corpo e alma. O Evangelho diz que quem cuida demais de seu corpo perde sua alma [...] O ser humano deve ganhar seu pão com o suor de seu corpo." (PELLEGRIN, 2010, p. 136).

Neste período histórico, surgem também os mecanismos pensados para o corpo aprendiz, os primeiros andadores, ferramentas capazes de influenciar o ritmo, o tônus e o desenvolvimento da aprendizagem da caminhada. A mobilidade dava-se então a partir do peito, que se curvava para frente, preparando novas balizas, cadências e curvaturas para o corpo aprendiz. Tornava, assim, o peito o centro de uma vivência de afetividade através da percepção de peso, da ação das forças-mundo sobre a estrutura e organização do corpo (PELLEGRIN, 2010, p. 161).

A consolidação do calçado como estrutura de movimento, de proteção, mas também estética e significante no universo cultural, promoveu uma moral corporal capaz de instituir simbolicamente hierarquias políticas e diferenciar, nas condições de movimento, os gêneros e as classes sociais. Alavancou, assim, uma relação entre tecnologias de acesso a cidade e tecnologias de

corpo: aos trabalhadores, caminhadas, aos aristocratas, carruagens (PELLEGRIN, 2010, p.162-163).

Sobre os bancos e cadeiras, Pellegrin (2010, p. 177-180) comenta que seus usos iniciais se dão no contexto litúrgico religioso do catecismo. A autora destaca as relações de poder envolvidas: quem tem direito as cadeiras? Como o sentar diferencia nobreza, trabalhadores e desocupados? No contínuo convívio de antigos usos do sentar-se no solo e seus desníveis, até os novos confortos, bancos e cadeiras também demarcam outras diferenças entre “mundos culturais” do campo e da cidade, do sentar coletivo e do sentar individual.

Percebemos, assim, que o desenvolvimento dessas técnicas e seus modos de uso colocam as condições para um imbricado arquétipo estético, ético e político. Jacques Rancière, filósofo e professor francês, possui uma respeitada produção nas áreas de estética e política. A partir do seu interesse pelo cinema, passa a estudar as relações entre arte e política, que segundo ele, concernem as reflexões sobre o cidadão e o Estado em Aristóteles. Essas relações compõem um jogo de igualdades e diferenças, no qual a partilha e a integração ancoram na experiência um comum e seus lugares de especificidades (RANCIÈRE, 2009, p. 15-6). Ele apresenta a política como:

> A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo." (RANCIÈRE, 2009, p. 16-7).

Neste sentido, podemos pensar que, no contínuo da herança cultural que imobiliza o corpo e o separa da atividade do intelecto, temos as condições para o surgimento do sujeito do regime de representação. É interessante observar que, entre os eventos que marcam o início das Ocupações Secundaristas, está a crise da figura do *representado*, um sujeito apartado e ausente do centro de tomada de decisão na democracia representativa. Essa figura se apoia na possibilidade de assumir uma perspectiva de distanciamento da sua realidade, como condição para acessar uma verdade sobre a realidade e o bem-estar coletivos, portanto, uma postura epistemológica, política, estética e ontológica.

> O pensamento político euro-americano moderno convenceu-se de que o participante ideal-real do processo representativo é um indivíduo racional passível de isolar-se do mundo sensível e, por sua vontade livre e soberana, escolher o seu representante. Após acirrados debates desencadeados a partir do século XVIII, este conceito logicamente bizarro para os setecentistas (a democracia representativa) construiu uma figura arquitetônica que concretiza este ideal: *l'isoloir*. Ali, o agente político conveniente, o eleitor, capaz apenas de atuar intermitentemente e a distância, tornar-se-ia materialmente existente. O sujeito político ideal atingia o plano real. Por outro lado, os detratores da cabine acusavam-na precisamente disso: de permitir que os seus eleitores fossem ali isolados dos compromissos mais profundos e relevantes de suas existências cotidianas: a comuna, a profissão, o grupo de parentesco. (VILLELA, 2012, p. 224).

O corpo sentado e isolado, como centro dos atravessamentos entre cultura e política, encontra na escola o aparelho social de seus modos de governo por excelência. Para Bourdieu (1996), a nobreza criou o Estado e a Escola com a finalidade de se criar como detentora legítima do poder. Para isso, estabelece, através de seus sistemas de avaliação que mascaram a relação entre desempenho escolar e herança cultural familiar, uma nobreza escolar, e garante que o Estado seja percebido por suas próprias categorias e estruturas cognitivas. Assim, tanto a elite escolar, que cria os meios para manter-se como elite do Estado, quanto seus modos de subjetivação, principalmente o *representado-em-nós*, estão vinculados, entre outras, pelo treinamento das habilidades de manter-se sentado por longas horas.

Essas condições encontram seu limite nas Ocupações, em uma certa experiência do que o anarquista Hakim Bey (1985) chama de Zona Autônoma Temporária -TAZ, que considero um arquétipo interessante para pensar a memória visitada na performance "Levante". Uma zona que se faz na disputa por novas partilhas do sensível, instaurando nos corpos novos sentidos e novos possíveis para a condição de aprendiz, um novo domínio de engajamento com os materiais, com o mundo, e qualidades de atenção capazes de instituir novos planos de linguagem e novas problemáticas. No ambiente, novas espacialidades de cuidado, movimento e bem-viver. Ao romperem com o corpo imobilizado pela escola e propagarem as aprendizagens em movimento na cidade, os corpos ocupantes, aprendizes,

femininos, negros e LGBTs apontaram a violência normativa que opera no apagamento das diferenças e no afogamento das potencias do corpo-no-mundo.

Diante de tudo isso, a expressão “levante” que batiza a performance refere-se a este duplo sentido. De um lado, a tarefa singular de entregar-se a exploração de novas relações possíveis no movimento. De outro, ao caráter coletivo desta tarefa na construção de zonas de autonomia, experimentação e criação.

Considerações finais

Através do trabalho de campo antropológicos nas Ocupações Secundáristas e, posteriormente, das técnicas Feldenkrais e Contato Improvisação, foi possível criar um programa performativo que incluiu duas ações: levantar-se e vestir a cadeira como uma armadura. Nesse sentido, possibilitar o encontro com o que Fabião coloca como pertencimento, e Jaques Rancière coloca como partilha do sensível, as condições estéticas de formação de um comum: a experiência escolar constituída como fabricação de uma humanidade normatizada, e portanto vinculada ao seu papel no desenrolar de uma subjetivação do *representado-em-nós*. Estas relações encontram limites na crise e na máxima dos movimentos sociais: Ocupar e resistir! Levante-se e lute!

Para pensar as relações materializadas pela performance Levante, colou-se também a respeito do fortalecimento de uma noção de sujeito pensante, separado do mundo, que centraliza o paradigma científico europeu e é reproduzido na escola. Nesse cenário, as Ocupações Secundaristas brasileiras, nas quais os alunos de ensino médio ocuparam suas escolas durante 24 horas por dia, organizando suas próprias práticas de aprendizagem, alimentação, comunicação e segurança, muitas vezes estendendo as práticas de manifestação as praças e avenidas da cidade, constitui o que se pode chamar de levante ou TAZ. Nos corpos, integrou um

novo domínio de engajamento no mundo e qualidades de atenção capazes de instituir novos planos de linguagem e problema. No ambiente, pois instauraram novas espacialidades de cuidado e movimento.

Conclui-se, a partir da ideia de “tarefa” que surgiu na intersecção entre escola, movimento social, movimento de investigação somática e artística, a grande influência de uma postura de curiosidade que nos coloca, a um só tempo, como pesquisadores e pesquisades. Enunciados capazes de instituir a estranheza dentro da familiaridade, e nos auxiliar na descoberta de novos caminhos para pensar uma história cultural das técnicas corporais, bem como a implicação das tecnologias sociais nas noções de corpo, humanidade, desenvolvimento e aprendizagem.

Referências

BAILÃO, André. 2016. "Paisagem - Tim Ingold". In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/paisagem-tim-ingold>

BARDET, Marie. A Atenção através do Movimento: o método Feldenkrais como disparador de um pensamento sobre a atenção. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 191 – 205, jan/abr. 2015

BEY, H. **TAZ – Zona Autônoma Temporária**. Copyleft. Coletivo Sabotagem: Contra-cultura. 1985. 41 p. Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf>. Acesso em: 23 maio 2018.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**. Sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996.

*FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINIX, Revista do Lume**, v.1, n.4, dez. 2013.*

*FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus, 1977.*

*INGOLD, Tim. A Cultura no chão: o mundo percebido através dos pés. In: INGOLD, Tim. **Estar Vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.*

PELLEGRIN, Nicole. Corpo do comum, usos comuns do corpo. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História do corpo**: da renascença às luzes. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 131-216.

RANCIÈRE, Jacques. ***A partilha do sensível****: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.*

SANTOS, P. A. dos. A espacialidade e as ecologias da vida em Tim Ingold. **Kula**: Antropólogos del Atlántico Sur, Buenos Aires, v. 9, n. 1, p.59-72, nov. 2013. Disponível em: <http://www.revistakula.com.ar/wp-content/uploads/2014/05/8-potyguara.pdf>. Acesso em: 11 out. 2016.

SCHMID, Jörg. Contato Improvisação como uma Arte de viver. **Urdimento**, v.1, n.28, p. 302-322, Julho 2017.

VILLELA, Jorge Mattar. Confiança, autonomia e dependência na política eleitoral no sertão de Pernambuco. In: STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel Cristina de Moura. **Cultura, percepção e ambiente**: diálogo com tim ingold. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012. p. 211-226. Disponível em: http://www.aba.abant.org.br/administrator/product/files/57_00111127.pdf. Acesso em: 28 set. 2020.

AGLUTINAÇÃO 4

A QUARENTENA E O ABRAÇO

Tiago Nogueira Ribeiro (UFBA)
Gilsamara Moura (UFBA)

Querida Gilsa,

Quando a ANDA abriu convocatória para o evento deste ano, com a Pandemia da COVID19 já se estabelecendo aqui no Brasil, imediatamente decidi falar sobre a relação entre abraço e isolamento. Eu pensei no óbvio, nada de extraordinário, nenhuma inovação. Com isso, quero dizer, também, que não me importo em parecer piegas. Provavelmente, pensei no abraço por ele ser um gesto universal, ancestral, e que inclui diversas espécies, não apenas a humana. Os primatas se abraçam, cães e gatos se abraçam. Nos abrindo à poética e à metáfora, até as serpentes, sem braços, abraçam-se. Basta ter plexo solar para abraçar e ser abraçade. Lembra de uma busca que você fez, onde dizia que o abraço não é, necessariamente, uma relação com os braços, e sim com o peito? Era isso mesmo? Trata-se de um gesto sobrevivente, como poderia afirmar Didi-Huberman (2011). Resiste ao tempo, atravessa diferentes culturas, embora algumas sejam mais travadas que outras no que diz respeito ao toque. No entanto, mesmo em culturas mais frias, quase todas as mães dão colo às suas crias, envolvendo-as em um abraço quente.

Ao ler uma mensagem sua, no grupo de pesquisa Ágora, manifestando a vontade de escrever um texto em parceria para a ANDA, logo te convidei para escrevermos juntes. Quando você aceitou, além da alegria que senti, percebi que faz mais sentido, para mim, pensar-escrever

sobre abraçar de forma compartilhada, mesmo com o distanciamento que devemos manter, nós que temos empatia pelas vidas, de maneira geral.

Pensei em alguns “protocolos de enunciação”, citando Roland Barthes (2013) ao questionar a qualidade de fálico presente no método, substituindo-o por “borboletear”. O Protocolo 1, ou borboleteada 1, consistiu em uma busca quase esquizofrênica por imagens de abraço nas artes. É um mundo praticamente sem fim, haja vista a diversidade de obras que figuram este gesto sobrevivente. Pinturas renascentistas, esculturas clássicas e contemporâneas, espetáculos de dança, entre outras manifestações, apresentam o abraço como campo de criação. De todas as referências que encontrei, uma me emociona mais: a sequência de abraços em uma cena de Café Müller; talvez, um dos espetáculos mais importantes da Pina Bausch. Como essa obra prima afeta você? Mais especificamente, esta cena?

No protocolo 2, iniciei uma busca epistemológica sobre as consequências da ausência do abraço. Foi uma busca surpreendente, dolorosa, pessoalmente triste e, ao mesmo tempo, instigante.

Segundo pesquisas laboratoriais no campo da psicobiologia, a ausência de colo nos primeiros momentos de vida pode implicar em quadros ansiosos graves, desde bebê até a fase adulta (LUCHECKI, 2009).

O abraço, na sua qualidade de ordinário, gera uma vastidão de assuntos que podem ser investigados de diferentes maneiras. O abraço pode ser violento, um golpe mortal. O abraço pode ser o alívio de uma dor. O abraço pode

ser o único gesto sobrevivente quando nos falta a palavra; seja em um momento de horror ou de amor.

Neste primeiro e-mail - ou carta digital -, fico por aqui.

Um abraço e até breve.

Sigamos!

Tiago

28 de agosto de 2020

Querido Tiago,

Quando aceitei escrever com você, imaginei te abraçar e ser abraçada. Aconteceu. Está acontecendo.

O abraço é isso, doar-receber, sentir-ser sentido, encostar os plexos ou qualquer outra parte, é momento de atravessamento do outro, pelo outro, no outro. Não importo, absolutamente, que nosso abraço aqui seja piegas e ordinário, concordo com você, Tiago. Confesso que a ausência de abraços neste momento pandêmico me deixou carente, quase uma forma de sobrevivência. Só agora eu sei que é pressuposto de existência. Preciso de simples abraços para existir. Se estou existindo? Sim. Mas, com menos vitalidade. Aliás, essas duas palavrinhas têm estado em mim há algum tempo – simplicidade e vitalidade.

Vivência de abraços para existir. Na ausência de abraços, sou sobrevivente.

Sobre os protocolos que você expôs, eu os abraço totalmente.

Vamos lá:

Protocolo 1 – cena de Café Müller – assisti não sei quantas vezes. Os reiterados abraços e abandonos me tiram o fôlego. Olha eu sendo piegas de novo! Meu plexo borboleteia. Tanta gente já falou deste espetáculo e desta cena especificamente, que prefiro manter-me na coloquialidade. Minha linguagem é do cotidiano, d*aquilo de que somos feitos*, só para citar outro espetáculo, de Lia Rodrigues (2000). Para mim, essas são danças que nos ensinam a refletir sobre modos estéticos e políticos da dança na atualidade. E nossa atualidade é essa: isolamento, pandemia, confinamento, saudades, saudades, saudades...

Protocolo 2 – faltaram abraços de meu pai. É doloroso demais. Agora, ele não está mais aqui. Pude suprir aquelas ausências no final de sua vida, eu o abracei muito. Mas ainda falta.

O que a pandemia mais me ensinou? Ficar no colo de minha mãe. Hoje, posso afirmar, somos mãe e filha, somos amigas, somos irmãs. Acordamos todos os dias e falamos uma para a outra: bonjour, eu te amo. Tomamos café-da-manhã por horas, rimos, choramos, meditamos juntas. Resistimos juntas. Nos indignamos juntas. Que bom descobrir uma mãe que compartilha lutas e posicionamentos políticos. Bom demais.

Nesta primeira resposta e-mail - ou carta digital -, fico por aqui.

Um abraço e até breve.

Sigamos!

Gilsamara

28 de agosto de 2020

“O abraço, na sua qualidade de ordinário, gera uma vastidão de assuntos que podem ser investigados de diferentes maneiras. O abraço pode ser violento, um golpe mortal.

O abraço pode ser o alívio de uma dor.

O abraço pode ser o único gesto sobrevivente quando nos falta a palavra; seja em um momento de horror ou de amor”

Tiago.

Querido Tiago,

Hoje li que um casulo é como um abraço abafado. Imaginei abraçar alguém e estar envolta à uma pele-película-órgão como um casulo. Penso que é uma boa metáfora, uma imagem desse espaço apertado que é um mundo nele mesmo, uma cinesfera que alcança possibilidades sem sair do lugar. Abraço também é isso. Abraço é profusão de imagens e sensações.

A grande área em torno de nós que se apequena até ficar justa. Encontro de corpos, membros, plexos que se enlaçam e se atravessam.

Protocolo 1 + Protocolo 2 – abraços e abandonos. Tudo o que anda passeando em mim por esses dias...

Outra *palavra-cosmo-conceito-saber* que me arrodeia desde 2018 é CORAZONAR. Completamente ligada ao abraço, ao meu ver, pois é a relação do eu com o outro que se vê implicada. A gente promove um casulo espiritual neste encontro e a espiritualidade, aqui, pensada como decolonialização do ser, “um caminho que nos permite corazonar a vida”, “a espiritualidade é corazonada e sentipensada”. (GUERRERO ARIAS, 2011, p. 30).

Enfim, deu muita vontade de compartilhar esses pensamentos com você. Espero que estejas bem e que possamos continuar *corazonando* nossos casulos.

Um abraço e até breve.

Sigamos!

Gilsamara

07 de setembro de 2020.

Querida Gilsamara,

O abraço casulo me remeteu à imagem da múmia; mais especificamente, as múmias desenhadas pela Gisele Lotufo, precárias e delicadas. Um abraço com a eternidade. O abraço da morte com o nascimento do infinito. Encasular-se rumo à vida eterna.

Hoje pela manhã, fiz uma sessão de dança e terapia com a Andréa Bardawil e, neste contexto onda a morte está latente, a sensação do meu nascimento apareceu. Supondo que a morte não represente uma finitude e que morremos diversas vezes na mesma vida, trago uma dúvida: caso o abraço seja considerado um dos primeiros gestos que envolvem o nascimento, representado pelo colo da mãe, o desfazimento do abraço seria uma espécie de luto? Nascemos a cada abraço e morremos a cada vez que afastamos os corpos? Trago como referência para abordar essa questão a cena dos abraços em Café Muller. Esta célula coreográfica reverbera em mim como pequenas mortes em série [para Lacan (1982), apenas o que ocorre em série, é sério], onde a bailarina cai no chão, recupera-se e, insistentemente, retorna ao abraço. Até que, os corpos se pregam em um abraço mútuo e súbito, como se os corações

se fundissem ofegantemente. CORAZONAR seria a fusão dos corações?

CORAZONAR é um verbo que me provoca calma e acolhimento já na sua sonoridade. Ainda que eu não saiba o que significa, muito me encanta a ideia de CORAZONAR, pois o coração é um órgão comprometido nos tempos em que vivemos. Um dos sintomas da agonia, esta sensação primordial da ansiedade e do pânico, é a desregulação cardíaca associada a um desconforto respiratório; ou seja, a agonia compromete justamente as principais zonas do abraço. Neste tipo de crise, ainda que em segurança, o coração acelera da mesma forma como ocorria com nossos ancestrais ao fugirem de seus predadores. Uma crise de ansiedade e uma crise de pânico passam pelo acionamento corporal de um estado de sobrevivência, daí a sensação de estar à beira da morte. Quando o anestesiamento já não faz mais efeito; então, o corpo paralisa, foi mais ou menos assim que a Suely Rolnik (1999) descreveu a radicalidade que é este tipo de crise. Abraçar, por mais longo que seja, é uma ação que em algum momento se desfaz e, suponho, causa uma pequena morte; contudo, desfazer-se do abraço parece ser, também, um gesto de delicadeza, um parque aberto para a reverberação deste gesto sobrevivente. Para Roland Barthes, a delicadeza seria uma aproximação e um distanciamento, sem perder, no entanto, o calor intenso da relação. Não estou certo se é exatamente assim que ele escreveu, mais adiante faço uma correção rigorosa; por enquanto, preferi seguir o fluxo da intuição e da memória quente. - segue a citação precisa: “Delicadeza seria: distância e cuidado, ausência de peso na relação, e, entretanto, calor intenso dessa relação”. (BARTHES: 2013, p.260).

Um abraço e até breve,

Sigamos!

9 de setembro de 2020.

Tiago

Querido Tiago,

Gostei de ler o que escreveu a partir de Roland Barthes. Faça isso, siga o fluxo da intuição e da memória quente, depois do rigor imposto e gélido...

Estou aqui pensandosentindo o isolamento social, esse ato voluntário ou involuntário. O que vivemos agora não tem opção, a despeito de nossos desejos e pulsões, precisamos nos isolar.

Isolamento seria uma espécie de assolamento?

Refugiadxs em nós mesmxs, conseguimos ACORDAR?

Acordar com CORD na palavra, coração, CORAZONAR na ação.

O que precisa acordar em nós?

Conseguiremos sair dessa ficção que nos obriga a retirarmo-nos do fluxo da vida off-line?

São inúmeras perguntas que me assolam todos os dias, interrogações solitárias ou partilhadas sutilmente.

Como é fazer dança assim?

Meu corpo grita pelo encontro, pelo suor, pelas gotas de outrxs. Quero abraçar e ser abraçada.

Dia desses eu sonhei com abraços. Acordei abraçada a mim mesma.

Tenho meditado todos os dias para suportar e poder recusar o risco.

Mas sempre amei me arriscar na vida, na dança, e agora?

O risco é outro, o corpo do verão de fevereiro é outro na primavera de setembro.

E-s-t-a-ç-õ-e-s

A-ç-õ-e-s

> Quem dera eu pudesse fazer uma mágica para nos tirar desse confinamento, que pudesse fazer todos sentirem a chuva cair. É hora de contar histórias às nossas crianças, de explicar a elas que não devem ter medo. Não sou um pregador do apocalipse, o que tento é compartilhar a mensagem de um outro mundo possível. Para combater esse vírus, temos de ter primeiro cuidado e depois coragem. (KRENAK: 2020, p.8).

Um abraço e até breve,

Sigamos!

Gilsamara

12 de setembro de 2020.

Querida Gilsamara,

Entre os atravessamentos provocados por nossa apresentação na ANDA, um me causou mais alegria: o fato de algumas parcerias de comitê terem processado (receber + elaborar + refletir) nossa intervenção como uma aparição artística, mesmo sem a nossa pretensão. Que alegria apresentar algo dentro do modelo acadêmico tradicional e poder afetar com a vibração da arte; assim, de forma imprevisível até para nós que realizamos, podemos dizer, a performance. Que alegria!!

O isolamento trouxe acontecimentos que modificaram radicalmente minha vida; pelas mortes de conhecides e desconhecides, pelo reencontro pessoal com práticas sagradas, pelo silêncio cotidiano, pela meditação como exercício fundamental para não enlouquecer, pelos reencontros (virtuais) amorosos e pela aproximação com o pensamento indígena que tanto tem afetado a muites de nós, não é? É incrível como as ideias do Kaká Werá, do Ailton Krenak, da Sônia Guajajara, do Davi Kopenawa podem ser críticas e acolhedoras, ao mesmo tempo. 'Parece' magia. Essas leituras têm me instigado a pensar sobre as diferenças que existem entre culpa e responsabilidade.

Todes somos responsáveis por ir de encontro a qualquer posicionamento de intolerância, seja de que natureza for. O fato de eu ser bicha não reduz a minha luta apenas às causas dos viados, isso seria triste e falso. Não há possibilidade de mundo melhor se apenas nós bichas parássemos de ser violentadas, o que não anula as especificidades das nossas questões.

Afinal de contas, abraçar também pode ser um gesto metafórico. Abraçar a ideia de um mundo melhor implica em abraçar causas básicas que são necessárias para que, no mínimo, haja uma amenização na condição precária de vida de boa parte da população mundial, como tem dito Judith Butler (2015) ao falar sobre precariedade. E isso inclui pobres, mulheres, gays, lésbicas, intrsex, trans, negrxs, latinxs, cadeirantes, retirantes, nordestinxs, palestines, surdas, refugiades, entre outres…

Ainda na linha do pensamento de Butler, nossos corpos são precários e, por isso, co-dependentes. Necessitamos de afeto assim como necessitamos de comida, ambos nos alimentam e nos dão condição de permanecer com vida.

Abraço - gesto sobrevivente e precário.

Abraçar - ação de empatia e posicionamento no mundo.

Um abraço e até breve,

Sigamos!

Tiago

22 de setembro de 2020

Querido Tiago,

Foram muitos atravessamentos no último mês, ou melhor, muitos abraços. Desde a aula magna da Ufba com Lilia Schwarcz e Ailton Krenak, até o Congresso da ANDA e o Festival Internacional de Dança de Araraquara, no qual sou curadora e que vai até o final deste mês. Coincide ainda com esse setembro em que se inicia a primavera no hemisfério Sul, momento em que precisamos acordar e suspender o céu, como diz o xamã-narrador yanomami Davi Kopenawa. Taru Andé (rito da pressão do céu na terra). O depoimento-profecia expõe também a nossa estupidez branca ecocida, como bem desenvolve Eduardo Viveiros de Castro no prefácio do livro “A queda do céu”. Essa parte do prefácio, particularmente, me revela muito sobre o Brasil de hoje:

> A queda do céu entrelaça esses dois fios expositivos para chegar à conclusão de uma iminência da destruição do mundo, levada a cabo pela civilização que se julga a delícia do gênero humano - essa gente que, liberta de toda 'superstição retrógrada' e de todo 'animismo primitivo', só jura pela santíssima trindade do Estado, do Mercado e da Ciência, respectivamente o Pai; o Filho e o Espírito Santo da teologia modernista. (CASTRO *in* KOPENAWA e BRUCE, 2015, p.24).

Bem, as falas desses últimos acontecimentos têm reverberado em meu corpo em assombrosos movimentos; as vezes chego a tremer, outras a paralisar; as vezes sinto fúria, as vezes compaixão. Você tem razão, Tiago, a meditação nos livra da insanidade e eu tenho meditado para “suspender o céu”. Nossos corpos, nossos territórios, nossos espíritos.

Esse nosso encontro, Tiago, é ritualístico e transcendente, imprimiu em mim desejos de dançar para tudo: para chover, para fertilizar, para conectar, para apagar o fogo no Pantanal, para afastar seres nefastos que governam o Brasil, para mim, para você e para nós. E se a dança é cósmica, é do terreiro, é uma espécie de fricção com o barro do chão, é um elogio à vida, que convoca os encantados e nossa ancestralidade, compartilho aqui, frases que ouvi nos eventos que citei no início, com a possibilidade de você e leitorxs (que venham a entrar em contato com essa nossa partilha sensível, precária e encasulada) metamorfosearem as palavras em ações:

“Os bípedes me cansam”- Edu Ó.

“Dançar é dar sentido à vida”- Daniela Amoroso

“Estudar é uma forma de resistir”- Christine Greiner

“Estamos vivendo um tempo em que precisamos dançar e cantar para suspender o céu”- Ailton Krenak

Um abraço e até breve,

Sigamos!

Gilsamara

23 de setembro de 2020.

Referências

ARIAS, Patricio Guerrero. **CORAZONAR. Uma antropologia comprometida com la vida: miradas otras desde Abya-Yala para la decolonización del poder, el saber y el ser**. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2010.

BARTHES, Roland. **Como viver junto**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BUTLER. Judith. **Quadros de guerra: quando vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

———————. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KOPENAWA, Davi; BRUCE, Albert. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LACAN, Jacques. **O Seminário - Livro 20: mais, ainda**. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1982.

LOPES, Denilson. **A delicadeza: estética, experiencia e paisagem.** Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

LUCHECKI, Deborah. *Mecanismos neurobiológicos envolvidos nas consequências emocionais tardias da privação maternal*. Tese (Doutorado em Ciências). Universidade Federal de São Paulo. São Paulo, 2009, p. 147.

ROLNIK, Suely. **Novas figuras do caos: mutações da subjetividade contemporânea**. *In* Caos e Ordem na Filosofia e nas Ciências, org. Lúcia Santaella e Jorge Albuquerque Vieira. Face e Fapesp, São Paulo, 1999; pp. 206-21.

A PERGUNTA É UMA AFIRMAÇÃO

Joyce de Matos Barbosa (UFAL)

Longos períodos de suspensão da ordem social revelam ao corpo no mundo novas dinâmicas de encontro e percepção da própria consciência. O fluxo das ideias em estados de calamidade e exceção se altera para viabilizar a estrutura de permanecer, por mais um dia, ativo(a), lidando com a nova realidade do encarceramento voluntário e tudo que possa acompanhá-lo. Logo, o primeiro choque do corpo-capital é se aperceber da sua produtividade, ou da ausência dela, e se questionar sobre sua possível inutilidade, tendo o tempo antianimal (SAFATLE, 2015) como agente fomentador do tédio ou desespero, pois se funda no imperativo da 'unidade bruta de contagem' dos meios em relação aos fins.

O capitalismo criativo (GIELEN, 2015) requer do corpo sua mobilidade para evitar a autorreflexão, afastando de si o seu potencial crítico e destrutivo, no intuito de fazer emergir novas formas de criar, que estão conectadas com dinheiro, mas afastadas da liberdade. Portanto, se o mundo desacelera por causa de um vírus – elemento patológico de paradeiro desconhecido -, a criatividade deixa de transacionar numa esfera de objetivo exibicionista, e força sua recolocação num parâmetro para além do fundamentalismo neoliberal produtivista.

As redes de contato naquele mundo *flat*, onde é relevante aparecer e nunca desaparecer, - pela sua inevitável imobilidade -, fazem com que os artistas, agentes dessa mudança, construam novos vínculos, mais críticos, com os seus *modus* de produzir, ou seja, de serem criativos. Percebe-se aqui que não seria propriamente um retorno ao que se tinha, mas sim a necessidade imperial de construir um pós-fundamentalismo (GIELEN, 2015) criativo. Sob isso, nasce, também, a possibilidade de uma observação mais cautelosa sobre as regulações trabalhistas do século XXI, que não estão interessadas em rever suas temporalidades exploratórias, e terminam por destituir o criativo de sua função política.

O silêncio metafórico que o isolamento social proporciona gera chances de desmantelar a fetichização da criatividade (ZIZEK, 2011) imposta pelo sistema, porque atinge em cheio as suas características comunicacionais e de distribuição enquanto fundamentos de uma mobilidade disfarçada de lucratividade. Nossas aglomerações e nossos encontros têm sido ressignificados partindo de uma lógica de inoculação viral e asséptica, onde cada corpo que se aproxima pode me ferir, e aos que amo, com uma doença invisível.

Porém, as predições pós-pandêmicas nos deslocarão de nossas residências – espaços de refúgio, tédio e/ou conforto, a depender da classe social – e nos empurrarão para os *locus* de convivência com ainda mais perguntas do que respostas. Do distanciamento dos corpos no mundo, onde os toques são inviabilizados para a proteção da sociedade, - e esta toma fôlego para novos mergulhos -, questões utópicas como “quais danças estão por-vir?” Funcionam como mediações entre o corpo cansado e esgotado (ANJOS, 2020) de agora e a oportunidade dele ser outro, onde não se pode ver, mas se imaginar, afinal haverá, sim, uma alternância de trânsitos, e as poéticas a serem construídas partirão de um tempo dilatado não-cronológico, que se empurra para construir uma qualidade distante da quantificação, ou seja, *pro venire*. O que “pode vir a ser” alimenta pela sedução que provoca: não estarmos mais onde estamos, pois onde estamos é ruim, machuca e exaure nossos corpos.

Então, se o desejo é não estar aqui, joguemos esse “aqui” para “lá”, onde não podemos ver, mas sentir o por-vir, e nesse sentir idealizamos uma resposta, que é uma vontade. Mas precisamos apenas estarmos atentos para sabermos se não há - escondido nesse desejo utópico humano - a ânsia de negar esses processos no presente, e constantemente nos perguntarmos se queremos o que desejamos ou se desejamos o que queremos (LACAN, 1959-60), conjugando assim uma falta. Se sim, qual? É de se perguntar, diferente e novamente, se o confinamento é realmente o momento ideal para pensarmos em jogarmos essas dúvidas ao futuro (RANCIÈRE, 2020).

Penso que a resposta “ao que vem” se encontre na pergunta em si, porque esta, sozinha em sua presentificação, resgata a necessidade humana imediata de se apartar do caráter da “sobrevivência” - tão bem delimitada neste mundo sem solidez (GIELEN, 2015) -, para se aproximar do “viver”, que não lança, mas sim puxa do futuro a grande oportunidade de acharmos novos movimentos e novas políticas de/para (o) corpo no “aqui”. Não há nada que possa ser feito se o que “pode ser” já está entre nós da forma como se apresenta. É preciso evidenciá-lo como instância de mudança, por isso a pergunta é uma afirmativa voltada ao futuro.

Os momentos de suspensão da ordem social possuem uma forma peculiar de construir novos jeitos de corpo, que tendem a desorganizar o *status quo* do indivíduo. Esse desmantelamento do tempo requer que olhemos melhor, com mais cautela e apreço, ao que não percebemos diariamente, com intensidade. A exigência é de um tempo que consiga propor ao corpo um olhar, ou olhares, que se demore(m) mais sobre as pessoas e situações.

Por outro lado, essa dilatação do tempo coloca foco na nossa lógica temporal e como ela tem criado freios e contrapesos no sistema pulverizador capitalista, dinamizando inúmeras formas de existir, laços, relações amorosas, criações *etc*, onde todas parecem rumar à hecatombes sociais pela simples dificuldade de desmancharmos pactos sociais que sujeitam o homem a um estado de expectativas.

Diante do passar das horas, somos nada diante das necessidades imperiosas do capital que tenta e demanda dos nossos corpos ações e mais ações, produtos e mais produtos, inovações. Cooptada pela emergência simbólica e não simbólica do mercado, a criatividade também ganha, cada vez mais, novas configurações e formas de realidade, afinal seu utilitarismo mundial alinha-se frente às variadas necessidades de sobrevivência humana.

Aqui temos dois pontos que colidem, precisamente no corpo social: na pandemia o tempo se expande, mas a produção deve aumentar. Porém, podemos nos questionar sobre que “tempo” é esse e sobre qual “produção” estamos falando. Em nossos espaços de descanso, na paralisia do mundo adoecido por um vírus, que convoca nossas vidas para dentro, abrimos involuntariamente nossas temporalidades; há tempo, pois não preciso estar fora; há tempo, pois não preciso estar fora, com ninguém; isolo-me porque o

vírus manda; encerro-me porque preciso me preservar; isolo-me para salvar os que estão em risco. Sobra-me tempo.

O sistema capitalista, ao olhar para isso, engendra formas de propor que o tempo é a grande “chance” de fazer: fazer tudo, propor tudo, gastar tudo, comer tudo, beber tudo, comprar tudo, viver tudo. Tudo. Então, se podemos tudo, - agora mais que nunca -, porque nos sobra tempo, - agora mais que nunca -, é chegada a hora de fazermos acontecer aquelas “chances” que o sistema tanto nos fala e faz ressoar como possibilidades de engrandecimento pessoal. Com tempo a mais poderemos produzir mais do que o normal e aceitável; poderemos ser mais.

Mas o tempo das expectativas é desviante e diferente do tempo da paralisia, e um corpo paralisado e marcado pela impotência carece de imaginação política, como pontua Safatle (2015), pois não lhe resta muito com o que criar. Uma sociedade apática, melancólica e doente tende a sofrer em virtude de sua desvalorização social conjunta, não se permitindo construir alternativas políticas.

Um tempo pandêmico é onde essas expectativas ganham força e tudo que é dito é reforçado nas palavras “por-vir”, porque nesse futuro presente é colocado mais uma “chance”, uma “nova possibilidade” de algo “novo” acontecer. Porém o presente tem inúmeras camadas e vários registros, o que nos leva a pensar que o “por-vir” que se manifesta no agora está uma hora imerso em tentativas de manter o que se tem, em criar o novo ou fazer ambos conjuntamente.

É muito do que sinaliza Pelbart (2020), trazendo Sloterdjik, em seu texto “Espectros da catástrofe”, quando pontua “nada será como antes, teremos que mudar nossa vida”. Mas, enfim, de que “vida” estamos falando? Da minha? Da sua? Das nossas? O evento do uso das máscaras, primeira proteção do corpo contra o vírus e sinal de respeito ao corpo do outro, tem se tornado uma questão dolorosa para o brasileiro, que não consegue compreender por onde se desenham os limites dos corpos. Eu tenho o direito de andar como eu bem desejar, mas até onde essa ideia vai sem ferir os demais? Esse é o “nosso” corpo. O social. Por vezes desvalorizado e apático, ou apático pela sua desvalorização, dele é requerido compaixão frente à morte.

O “por-vir” é esse estado comum das coisas no mundo. Uma organização comum-ista da ordem que se propõe afetos como a compaixão para extrair uma nova ordem diante das transformações temporais/sociais. Ele se assemelha a “força diagonal” proposta por Arendt (1974) onde num espaço entre o desejo e a memória, esta fosse “uma força e não um fardo”:

> A força diagonal (...) seria limitada quanto a sua origem, tendo seu ponto de partida lá onde se chocam as forças antagônicas, mas seria infinita no que concerne a seu fim – sendo o resultado da ação combinada de duas forças cuja origem é o infinito. Essa força diagonal cuja origem é conhecida, cuja direção é determinada pelo passado e pelo futuro, mas cujo fim último se encontra no infinito, é a metáfora perfeita para a atividade do pensamento. (ARENDT, 1974)

Não sabemos se estamos prontos para esse por-vir e ficamos instaurando sua chegada diariamente, quase como um náufrago que grita por resgate: estaremos prontos lá na frente para isso que está por chegar? Para essa esperança que nos amparará no futuro?

> Trata-se nada mais nada menos, efetivamente, de repensar nosso próprio “princípio esperança” através do modo como o Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio Futuro. (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Para Huberman, “nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração” (2011). Com mais perguntas do que respostas, podemos refletir sobre como imaginar/pensar em tempos onde, este, parece sobrar, mas estamos angustiados demais para proposições que nos desloquem no/do “Agora”, a fim de criarmos aquele clarão que Huberman menciona. Ao invés, então, de pensarmos na comunidade que vem, citando Agamben, “não seria necessário buscar, primeiro, nas *comunidades que restam* – sem reinar -, a própria ressurgência, o espaço aberto das respostas a nossas perguntas?”. (DIDI-HUBERMAN, 2011).

O que fazer no Agora se impõe no Agora, por isso “o que está por-vir?” precisa olhar a si e retirar-se do lugar de pergunta e se propor enquanto

afirmação, afinal o que está “por-vir” está aqui e como estamos lidando com o que está é a questão do presente.

A proposição da imaginação como um lampejo de deslocamento, como movimento provocador de alterações potenciais, suscita afetos que não estamos construindo no seio da humanidade e que, em virtude do isolamento, estão sendo lançados em nossos rostos em virtude do nosso constante negligenciamento.

Talvez a palavra “isolamento” também não tenha ajudado a pensar as comunidades que restam e, “engajamento”, por sua vez, trouxesse uma melhor articulação relacional e um senso de importância e valor do outro em nossas vidas. Mantenha-se em casa, recolhido para se preservar e preservar quem você ama, mas esse amor não inclui o outro desconhecido. Mais um afeto em desuso: o amor.

> No semiocapitalismo a essência da produtividade já não se encontra na capacidade de reduzir os custos de produção por unidade; mas sim na capacidade de responder às situações inesperadas e oportunidades imprevisíveis. Isto explica porque a produtividade do conhecimento e do trabalho afetivo é cada vez mais baseada na autonomia da performance do trabalho. (GUATTARI, 2011, p. 52).

Logo, como podemos organizar a compaixão e aquele mesmo amor enquanto afetos que me desmontam, mas que recolocam o outro em minha vida? A resposta talvez seja:

> A economia se tornou “mobilização de *pathos* e organização de estados de ânimo (...) Porém, é extremamente árduo colocar para trabalhar, continuamente e sempre mais, nossa alma e nossas capacidades páticas quando a magia do trabalho, a certeza, a estabilidade e previsibilidade que a vida antes oferecia parecem ter perdido totalmente a credibilidade – assim como qualquer promessa de subjetivação coletiva. (...) No estado subjetivo da mente esta precarização do trabalho se exprime como perda de coerência, esgotamento, cinismo, oportunismo e instrumentalização das relações sociais. (GUATTARI, 2011, p. 55).

Nem aqui nem lá

Imagine uma longa linha. Em uma extremidade eu tenho o governo, na outra, o mercado. Cada um deles agenciando culturalmente o que, no sistema

capitalista, trará retorno, lucro e visibilidade. Mercado e Estado são as instâncias que começam a dizer o que pode ou não ser produzido, ou mesmo, o que é interessante que exista artisticamente ou não, pois são elas que definem o que é arte, de um lado, e o que vende, do outro, criando, aparentemente, um equilíbrio perfeito. É o que Lipovetsky e Serroy (2015) chamam de um "novo estado da economia mercantil liberal", que podemos colocar como "capitalismo artista" ou "capitalismo criativo, transestético"

Ao longo dela eu tenho a produção cultural, o artista e a criatividade, que seriam o "quem", "como" e "por quê" dessa trajetória. Quando eles não encontram espaço nem de um lado como do outro, por existirem em um formato não contemplado por nenhum dos dois, especialmente por serem autônomas, tendem a formular novos caminhos para sua manutenção, criando uma "economia 'do fora'" (BARBOSA, 2017). E, em virtude das suas microrealidades, assumem-se numa "zona cinzenta" (GIELEN, 2019), tendo que dela imaginarem novas políticas, da ordem do comum.

A nova temporalidade deflagrada pelo vírus exige que nos isolemos mas que mantenhamos a cabeça aberta para novas criações, não considera o artista cansado, que há muito pensa sobre formas de continuar/sobreviver e que, agora, terá que reconduzir essa mesma sobrevivência, quase como sobreviver duas vezes, ou seja, você precisa ser ainda mais criativo!

Pascal pondera o "bem comum" como espaço das "reciprocidades" onde as "pessoas são colocadas em uma posição de contínua colaboração; geram, de um modo independente, novos produtos e serviços, materiais ou imateriais, que ficam disponíveis para todos" (2019). O que ele chama de "novas possibilidades de ação" se encaixa bem na lógica de uma nova imaginação política no Agora e na força diagonal quanto ao setor cultural em um país como o Brasil, onde constantemente o fazedor se recoloca e se reconstrói, haja vista o desamparo ao longo da linha imaginária.

Essa vulnerabilidade causada por um intermitente desamparo é a normalidade nos processos de criação de qualquer artista que não esteja a serviço nem do Estado nem do mercado. O artista-político, por assim dizer, não encontra espaços de cuidados para que seu trabalho se mantenha e, com ele, consiga prosperar na vida. Sua constância é a sobrevivência da sua criatividade. Mas:

> Dizer que existe aliança entre o capitalismo e a arte não significa advento de um modo de produção idealmente criativo, sem choque nem freios. Na verdade, existem entre esses dois polos, contradições que remetem a sistemas de referências, objetivos, profissões dessemelhantes. De um lado, investidores, gestores, marqueteiros voltados para a eficácia e a rentabilidade econômica. De outro, criadores em busca de autonomia e animados por ambições artísticas. Demandas de liberdade criadora que se chocam contra os processos de racionalização e os controles exercidos pelas firmas sobre as narrações, roteiros, scripts, design e casting, tendo em vista assegurar maior sucesso comercial e maiores lucros. (LIPOVETSKY & LEROY, 2015, p. 45).

Se estamos num Estado de bem-estar social e não mudamos as regras do jogo constitucional, cabe aos demais poderes que regulam a existência da cultura e do trabalho se articularem a fim de salvaguardar a sua importância e existência digna, especialmente em virtude das suas camadas simbólicas sociais, num momento onde o ator cultural não pode sair de casa e produzir.

Há quem afirme que ele pode fazer do interior da sua casa um palco, mas a dinâmica do “vai fazendo pra ver” não se aplica quando a pessoa está morrendo de fome ou passando frio porque não teve dinheiro para a feira ou para a conta de energia elétrica. A verdade é que quem não passa necessidade, não entende quem passa.

A linha tênue entre o que esse comum cria e o que ele realiza em um momento do “por-vir”, instala uma nova realidade para o artista, porque esse mesmo “por-vir” é o princípio do comum. Quase como um duplo comum ou um por-vir-por-vir. O artista agora precisa pensar arduamente a sua atuação política porque os tempos de suspensão de ordens sociais são tempos de “perguntas fortes e respostas fracas”, como fala Boaventura (2007), pois se debruçam sobre os direitos humanos de alguma forma:

> As perguntas fortes são as que se dirigem não apenas às nossas opções de vida individual e colectiva, mas sobretudo às raízes, aos fundamentos que criaram o horizonte das possibilidades entre que é possível optar. São, por isso, **perguntas que causam uma perplexidade especial**. As respostas fracas são as que não conseguem reduzir essa perplexidade e que, pelo contrário, a podem aumentar. As perguntas e as respostas variam de cultura para cultura, de região do mundo para região do mundo. Mas a discrepância entre a força das perguntas e a fraqueza das respostas parece ser comum. E resulta da multiplicação em tempos recentes das zonas de contacto entre culturas, economias, sistemas sociais e

> políticos, formas de vida diferentes em resultado do que chamamos vulgarmente globalização. (BOAVENTURA, 2007, 24).

Se o corpo adoece, para de produzir, cansa, reduz seus desejos a quase nada, nem se encontra em seu auge de sedução, como seria possível "optar"? Ou melhor, onde estariam as "possibilidades" que Boaventura fala acima? Não são dadas pelo Estado e, - quando são -, estão incompatíveis com a realidade social; muito menos pelo mercado, que trata amplamente de afastar os corpos que não projetam "prazer, sonhos e emoções nos consumidores". (LIPOVETSKY & LEROY, 2015, p. 43).

Corpos assim, exaustos, não dão ibope e não vendem, não "mobilizam afetos" nem mesmo criam prazeres estéticos, assim como não produzem quaisquer perguntas substancialmente fortes para o Futuro. Tudo que conseguem fazer são perguntas presentes, no Presente do "não por-vir", que causam estranheza porque refletem exatamente esse corpo-capital sedutor em total desacoplamento e desajuste temporal. É um corpo estranho, porque se manifesta nesse presente, mas que vem do futuro, do que ainda não vemos, mas vislumbramos. É um corpo viral e um movimento viral, ou, mais que isso, é um aviso, um presságio, entendamos como quisermos.

Movimento/Distanciamento: diário de um náufrago

Nós não estamos juntos há bastante tempo.

Escrevemos sobre algo comum, coletivo, do todo, do mundo, das multidões, mas não estamos juntos.

Movimentamo-nos pelas praças, praias, *shoppings*, mas não estamos mais aqui. Aqui, juntos, uns dos outros.

A pandemia pede, conclama o olhar. Olhar o outro.

Preciso enxergar as necessidades e os perigos do outro: eu sou uma ameaça.

Meu movimento é uma ameaça.

Preciso ficar em casa.

"Não se mexa".

Em casa eu posso me mover livremente, criar, expandir.

Preciso criar para não morrer, ou como a dança de Flávia Pinheiro, “dançar para não morrer”.

Em casa preciso ser ainda mais criativo, pois sobra-me tempo.

Meu corpo à serviço do sistema.

Vai dar certo.

Alguém que não é artista me diz: “você precisa inovar. Essa é a hora de mostrar sua criatividade! ”.

Eu pensava que o artista precisava pensar o seu próprio tempo... mas, parece-me, não há tempo nesse tempo.

Eles pedem que eu vá contra o tempo da fome, da falta de energia, da sede, do luto, da separação, da morte, da perda, doença e fé.

O corpo não está mais cansado.

O corpo talvez nem exista mais, como no livro de Le Breton (2003), em “Adeus ao corpo”. Aquele corpo que a gente tinha, mas não tem mais.

Penso em como a sociedade cria analogias para vender o que nunca estará lá: inovar, criatividade, estratégias. É o capitalismo estético enfim.

Então, qual “estratégia” eu preciso criar para inovar?

Começo a rir descontroladamente.

Só então lembro que meu amigo cantor precisa comprar fraldas para a filha, mas não tem de onde tirar o dinheiro.

Não vejo graça mais em criar nada.

A falsa ideia de criação de conteúdo. Preciso estar nas mídias para verem meu trabalho. Nada me é dado por lá, apenas atenção – mínima -, mas atenção.

Não vejo graça em dançar.

Penso novamente em Flávia: “Dançar para não morrer”.

Respiro.

Alguém sempre me dizendo que preciso me mover.

E se o movimento for não se movimentar mais.

Por que me presto ao sistema e invento de mover o que não consegue sair do lugar?

Não ir a lugar algum também seria uma forma de movimento?

Li o texto do Lepecki (2020) no “Pandemia Crítica”.

Chorei.

Lá ele diz que “O movimento, sendo capturado pelo poder, se torna transcendente e passa a ser forçado por via de forças externas ‘vindas de cima’ sobre os sujeitos a ele sujeitados”.

Percebo que não tenho mais direito a me mover, porque alguém diz que eu “preciso” me mover.

Deito-me no chão, penso na lógica neoliberal e choro novamente.

Meu movimento é interno e produz água.

Todos os tipos de água.

Referências

DOS ANJOS, Moacir. **Um país esgotado**. Disponível em: https://n-1edicoes.org/072. Acesso em junho 2020.

GUATTARI, Félix. **Máquina Kafka/KafkaMachine**. N-1 Edições. São Paulo, 2011.

GIELEN, Pascal. **Criatividade & outros fundamentalismos**. São Paulo: Annablume, 2015.

HANKA, Otte and GIELEN, Pascal. **Quando a política se torna inevitável**: da arte-em-comunidade à arte-em-comum. Disponível em: < https://www.scielo.br/pdf/gal/n40/1519-311X-gal-40-0005.pdf>. 2019

LACAN, Jacques. **O Seminário livro 7, A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1959-1960.

LIPOVETSKY, G. & SERROY, J. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. Tradução Eduardo Brandão. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015).

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas, Papirus: 2003.

LEPECKI, André. **Movimento na pausa**. Disponível em: https://www.n-1edicoes.org/textos/147. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **Uma boa oportunidade?** (trad. Peter Pál Pelbart) Disponível em: https://n-1edicoes.org/039-1. Acesso em junho de 2020.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Cosac Naify, 1ª ed., 2015.

SANTOS, Boaventura de S. **Os direitos humanos na zona de contacto entre globalizações rivais**. Disponível em: <

http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Direitos%20humanos%20globaliza%C3%A7%C3%B5es%20rivais_Cronos2007.pdf>. 2007.

ZIZEK, Slavoj. **Primeiro como Tragédia, Depois como Farsa**. São Paulo: Boitempo, 2011.

PRÁTICAS COLABORATIVAS NO SISTEMA PRODUTIVO DA DANÇA

Mariana Barbosa Pimentel (UNL)

Este texto tem como objetivo apresentar o desenvolvimento de uma pesquisa[276] que aborda o conceito de colaboração e como ele tem sido articulado e vivenciado por artistas, pesquisadores, gestores e produtores de dança na atualidade. Por meio do mapeamento de noções e estratégias de sustentabilidade do fazer artístico, percebeu-se que, uma vez que o termo "colaborativo" tem se apresentado como uma alternativa de re-existência e sustentação econômica na dança e na arte como um todo, ele coloca em tensão os papéis do artista no atual contexto da cultura. Entrelaça-se nesta questão aspectos oriundos da vida em coletividade, do trabalho em rede e das economias alternativas, bem como a importância de visibilizar práticas ancestrais, as quais apresentam soluções diversificadas para as problemáticas contemporâneas.

O desenvolvimento das ideias aqui apresentadas se dá a partir dos seguintes questionamentos principais: colaboração é ratificação da precariedade, é modismo ou potencialidade? Seria possível na realidade brasileira pensar a criação artística de modo descolado dos modos de produção? É possível aqui no Brasil que o artista se dedique primordialmente ao ato de criar espetáculos, delegando sempre para outros profissionais a gestão da sua própria carreira? Em quais medidas a autogestão é inerente à realidade dos artistas das danças brasileiras, sendo também um elemento fundamental para a sua sustentabilidade? Outro estímulo para o desenvolvimento dessa pesquisa é a dificuldade que ainda existe entre os artistas da dança em abordar aspectos econômicos de seus fazeres, de precificar e valorar o próprio trabalho. Reflexo disso é o fato de que é pouco evidente na Historiografia da Dança dados sobre os aspectos socioeconômicos e os modos de sustentação financeira dos artistas.

[276] Esta pesquisa foi iniciada no contexto da conclusão da Especialização em Bens Culturais: Cultura, Economia e Gestão na Fundação Getúlio Vargas/RJ.

Colaboração: concepções e usos

O termo colaboração parece ser continuamente temporário e os seus contornos vão aparecendo a partir dos diferentes modos de produção e gestão. De precariedade à modismo, o conceito do que é colaborativo aparece cada vez mais associado ao conceito de sustentabilidade e se ratifica como um funcionamento alternativo à realidade atual, sendo emergente o trabalho em conjunto para lidar com ele.

A colaboração é um modo operativo ancestral que nos últimos anos tem ganho cada vez mais relevo no campo de estudos e de práticas artístico-culturais como uma alternativa de sustentabilidade que amplia modos de existência da arte em suas relações com o mercado. A instabilidade da manutenção da produção artística do país produzida pela ausência de políticas públicas para a cultura associada à relação de consumo e entretenimento de grande parte dos públicos – relação esta que pode ser fruto da quase inexistência de condições para uma educação artística de qualidade nas escolas não só públicas mas também privadas, e que, de certa forma, foi também reforçada pela redução da Lei Rouanet a ações de *marketing* de empresas que se tornaram as responsáveis por definir o que deve subsistir ou não na área cultural – faz com que os artistas brasileiros raramente tenham condições de desempenhar com mais intensidade o seu papel de criador, obrigando-o, também, a ser o gestor e produtor de sua carreira.

Tal característica é constantemente percebida como precariedade, quando, entretanto, pode ser considerada como potencialidade e diferencial, uma vez que está associada à produção de contextos que contribuam para as mudanças necessárias para o desenvolvimento e a valorização da cultura pelo setor público, pelo setor privado e pela sociedade como um todo. Neste âmbito, a ativação da cultura colaborativa apresenta-se como uma ferramenta importante nas mediações entre a artista-criadora-gestora-produtora-professora-pesquisadora-etc[277]., o mercado e os públicos, uma vez que artistas passam a atuar para além da criação de sua própria obra, fortalecendo o fazer coletivo através da ação direta sobre a sua cena local.

[277] De acordo com o termo *artista-etc.* formulado pelo autor Ricardo Basbaum no **Manual do artista-etc**., Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

A reestruturação do colaborativismo contemporâneo tem se apresentado como uma forma inovadora de empreendedorismo que fomenta o sistema produtivo como um todo e suas relações com os diversos públicos, propondo metodologias de consumo cultural corresponsável. Sendo assim, acessar como a cultura colaborativa tem se desenhado na área da dança e quais as estratégias artistas-gestores do setor têm utilizado para subsistir de forma independente, com protagonismo, apresenta-se como um importante caminho de reflexão e ação para o campo, desmistificando o colaborativo como o "fazer de graça", mas como o "fazer junto", "fazer em bando", o que faz com que o sistema se potencialize em rede. Serão tecidas, então, noções e conceitos temporários sobre esta dinâmica para que seja possível articulá-las com experiências mais específicas do campo da dança.

A colaboração é uma prática ancestral. Na cosmologia indígena, a palavra tupi-guarani[278] *motirõ* (que, apropriada pela língua portuguesa tornou-se a palavra "mutirão") pode ser um ponto de partida desta breve investigação sobre colaboração e suas acepções. *Motirõ* é ajuda mútua, trabalho em conjunto. De acordo com Clóvis Chiaradia (2008, online) no **Dicionário de Palavras Brasileiras de Origem Indígena**, a palavra mutirão é oriunda, também, das palavras *pitibõ*, *popitibõ* e *picorõ,* que significam ajudar, ou seja, o ato de "auxílio gratuito que prestam uns aos outros os membros de uma determinada comunidade, reunindo-se todos em torno do proveito de um de seus membros ou de todos". O retorno do *motirõ* é produzir em coletivo um benefício que não será usufruído necessariamente pelo grupo todo, aspecto este importante para perceber que o ato colaborativo pressupõe a produção de meios e fins que colocam em relação instâncias individuais e coletivas. A sociedade não-indígena adaptou e segue adaptando as práticas de mutirão, sendo esta permeabilidade bastante evidente nas periferias das grandes cidades habitadas majoritariamente por pessoas negras, nordestinas e indígenas.

Em sua etimologia, a palavra colaboração denota ação de labor coletivo (co-labor-ação), de trabalho em conjunto em prol de um objetivo

[278] Os conceitos aqui desenvolvidos têm por base entrevistas e vivências na Aldeia Maracanã com Urutau e Maynumi Guajajara, da etnia Guajajara. Os Guajajara são uma das etnias mais numerosas do país e habitam a região da Amazônia Oriental, situadas no Maranhão.

comum. Liga-se também à noção de troca, cooperação, de colocar em ato o auxílio a alguém. Para Rita Aquino (2015, p.7), co-laborar é inventar, a cada momento, formas de trabalhar com o outro. Para ela, portanto, o ato de colaborar envolve "(...) práticas dialógicas, que não podem ser dissociadas de uma dimensão política de reconhecimento das relações de produção, e da reinvenção destas em condições concretas de construção e circulação de conhecimentos". Ou seja, é um termo que sugere inovação nos modos de operar como alternativa aos modelos vigentes, seja porque os mesmos estão obsoletos ou porque não dão conta da diversidade de fazeres existentes; seja porque a dança - e as artes em geral – embora um setor econômico, possua uma estruturação bastante específica se colocada em relação aos demais setores e precisa inventar e reinventar constantemente suas estratégias de alcance da sustentabilidade.

Colaboração é um termo que faz emergir noções de bem-estar comum. O conceito de comum é um conceito móvel que acompanha a dinâmica da sociedade posto da política e suas implicações. Tem origem no conceito anglo-saxão de *commons*, tais como eram chamadas as terras e bens comunais que precederam a noção de propriedade privada que marca o início do capitalismo. De acordo com o Dicionário Houaiss, a tradução de *commons* para o português seria o sinônimo de *rossio,* isto é, um terreno que é roçado e usufruído em comum.

O conceito de comum relaciona-se com diversas práticas que buscam alternativas ao mercado e ao Estado, tais como o desenvolvimento de ferramentas participativas para a democracia, o estabelecimento de leis para o comum, a criação de moedas e financiamento do comum, o direito à cidade, a produção e sistematização de dados do comum e a concepção de cidade colaborativa. No Brasil, tal conceito tem encontrado eco no campo da cibercultura, do direito autoral, do meio ambiente e dos estudos de direito à cidade e comunidades tradicionais. (SAVAZONI; SILVEIRA, 2018, p.6).

O conceito de comum vem se apresentando como uma terceira via alternativa a modelos estatais e privados de organização social e econômica, forjando um campo político específico. Longe de evocar o fantasmagórico comunismo clássico, configura uma forma emergente de se opor ao

capitalismo e às excessivas privatizações do comum que são frutos do neoliberalismo, relacionando-se, também, com formas de autogoverno associado à gestão de relações mútuas. Sendo assim, o conceito de comum não está associado apenas ao nível micropolítico, mas em todos os níveis do espaço social, do local ao global:

> (...) trata-se de instituir politicamente a sociedade, criando em todos os setores instituições de autogoverno cuja finalidade – para além de sua racionalidade – será a produção do comum. Nem a dissolução da política na economia, nem a estatização burocrática e tirânica da economia, senão a instituição democrática da economia. (LAVAL; DARDOT, 2015, p.523).

Tal concepção remonta à noção de bem-estar comum desenvolvida por Michael Hardt e Antonio Negri como algo que está para além das dicotomias, polarizações e cisões geradas pela pós-modernidade tardia. Refletir sobre o bem-estar comum é agir sobre a manutenção de um mundo compartilhado que é também fruto da globalização. Hardt e Negri (2016) desenvolvem aspectos sobre o necessário processo de aprendizado por parte dos indivíduos em suas diversas grupalidades sobre autogoverno e invenção de outras formas democráticas duradouras de estruturação social, resultando no que chamam de democracia da multidão:

> Uma democracia da multidão só é imaginável e possível porque todos compartilhamos do comum e dele participamos. Pelo termo ‘comum’, referimo-nos, em primeiro lugar, à riqueza comum do mundo material – o ar, a água, os frutos da terra e todas as dádivas da natureza – (...). Mais ainda, também consideramos fazerem parte do comum os resultados da produção social que são necessários para a interação social e para mais produção, como os conhecimentos, as imagens, os códigos, a informação, os afetos e assim por diante. Este conceito do comum (...) centra-se, antes, nas práticas de interação, cuidado e coabitação num mundo comum, promovendo as formas benéficas do comum e limitando as prejudiciais. (HARDT; NEGRI. 2016, p.8).

Para os autores, reconhecer o comum no âmbito das relações e o que ele pode acionar é o primeiro passo para um projeto de reconquista e expansão de um sentido de coletividade aguçado, passível de ser colocado em ato a fim de fazer frente às formas contemporâneas de cultivo e acumulação de capital. Tais formas contemporâneas relacionam-se também

ao capitalismo cognitivo[279], que, através de inúmeras redes que se conectam, se fragmentam e se expandem por meio de plataformas digitais, criando novas necessidades, novas tipologias de comunicação e novas relações de trabalho, o que podem ser encaradas, também, como novas formas dominantes de produção.

Este aspecto é trabalhado de maneira crítica por Trebor Scholz (2016) no qual o autor contesta a economia do compartilhamento que emergiu a partir das plataformas digitais. A tecnologia digital fez a economia adquirir outras roupagens, entre elas, as práticas de consumo compartilhado que se constituem como uma interessante forma de economia sustentável. O compartilhamento traz consigo a ideia de uma nova economia, na qual a liberdade e a facilidade ganham destaque para quem consome e a sensação de não se subordinar a um chefe e tomar suas próprias decisões a partir de seus recursos para quem oferece o serviço. Entretanto, esta lógica traz consigo uma perversidade que tem consequências:

> Sua conveniência amigável é, para muitos que trabalham, uma armadilha precária de salários baixos. (...) as empresas na 'economia sob demanda' também não construíram seus impérios. Elas estão operando o seu carro, seu apartamento, suas emoções, e, mais importante, seu tempo. Elas são empresas de logística que demandam que x participante pague a quem intermedia. Nós somos transformadxs[280] em bens; essa é a financeirização da vida comum 3.0. (SCHOLZ, 2016, p. 20).

Face a esta paradoxal questão, torna-se, portanto, inevitável abordar a relação entre o conceito de bem-estar comum e a sociedade do trabalho. Scholz (2016) trata a economia do compartilhamento como um "(...) prenúncio da sociedade pós-trabalho, o caminho para o capitalismo ecologicamente sustentável (...)". Afirma também que "(...) o cavalo de tróia da economia do compartilhamento nos traz formas jurássicas de trabalho, enquanto desencadeia uma máquina antissindical colossal, passando por cima de trabalhadores mais velhos, especialmente" (SCHOLZ, 2016, p.22). Este

[279] Conceito que tem origem nos estudos de Deleuze, Guattari e Foucault, também desenvolvido por Michael Hardt e Antonio Negri.
[280] Foi opção do autor questionar a binariedade na determinação de gênero e abrir espaço para outras identidades possíveis, utilizando o "X" em lugar do determinante masculino e feminino nas palavras ao longo de sua obra.

aspecto traz à tona o fato de que, embora a proposta seja o compartilhamento e a rentabilização de recursos individuais em prol de um melhor preço para os consumidores e a sustentabilidade das ecologias que o ato de consumir envolve, a distribuição da renda adquirida não segue a mesma filosofia. É mantida a repartição desigual e hierarquizada, em que uns enriquecem a partir da força de trabalho de outros.

É um paradoxo como este que torna essencial a necessidade de se estar atento aos contínuos saques e capturas de práticas pelo capitalismo. O desafio atual passa a ser então, desvelar e entender quais os modos operativos a colaboração tem ativado e de que forma eles incidem de maneira eficaz na sustentabilidade financeira de tais modos, uma vez que a noção de compartilhamento e colaboração podem também vir carregadas de perversidade disfarçada de boas intenções. Perversidade calcada na utilização do colaborativo como modo de obtenção de serviços mais baratos ou mesmo gratuitos promovendo o lucro de apenas uma das partes envolvidas, configurando o *colab* da exploração do outro.

Esta discussão traz à tona diferentes facetas da precariedade e os paradoxos que esta palavra cria. Ser uma artista multifacetada é ser uma artista precária? A precariedade é uma condição? Pode ser uma escolha? O que seria uma "estética do precário"? Precariedade é ausência? De quê?

Alana Moraes (2020,n.p.) propõe "retomar o problema da precariedade não como uma falta a ser gerida, mas como uma matriz relacional" que possibilita um modo indispensável de lidar com as frustrações geradas pelas promessas não cumpridas do neoliberalismo e que tão rapidamente se convertem em ameaças de uns aos outros. Por meio da reflexão de que a precariedade é reconhecer-se vulnerável diante e junto de outras pessoas, ela nos traz um interessante lugar que é o de estar em companhia. Tomar decisões em companhia para reconhecer o que é necessário sustentar e se implicar no mundo que se deseja (re)construir ressalta a necessidade de tomarmos decisões conjuntas, acionando redes de relações que possam gerar novos acordos e arranjos para problemas coletivos. Tomar decisões em rede para reativar uma inteligência coletiva na qual "cada um aprende a pensar pelos outros, graças aos outros e com os outros" (MORAES, 2020, n.p.).

Há um outro aspecto que complexifica o conceito do precário, na constante disputa de classes no Brasil e no que disciplina e fragiliza tais corpos em jogo:

> A condição da precariedade imposta aos mais pobres nos últimos anos converte-se em um poderoso instrumento de disciplinamento da vida, já que, a todo tempo, as pessoas precisam se desdobrar entre trabalhos mal pagos, os *corres*, as *virações,* uma disciplina que 'exige não que os trabalhadores trabalhem o tempo todo mas que estejam constantemente disponíveis para o trabalho. (NEGRI; HARDT; 2016, p.169 apud MORAES, 2020).

Sendo assim, o precário não se relaciona apenas com a falta de trabalho, mas também, com o excesso dele, e que, além de mal remunerado, captura intensamente a disponibilidade física e psíquica dos trabalhadores. Tal fato nos traz a questão da informalidade no trabalho[281] a qual é colocada em relação ao trabalho imaterial de acordo com a autora Ivana Bentes ao abordar as potências da produção cultural nas periferias e sua capacidade contínua de reinvenção:

> Grupos e territórios locais apontando saídas possíveis, rompendo com o velho 'nacional - popular' populista e paternalista ou ideias engessadas de 'identidade nacional', e surgindo como expressões de um gueto global, dos guetos-mundo.Como falamos hoje de cidades globais, com questões e problemas comuns. O novo produtor de cultura das favelas e periferias faz parte de um precariado global, são os produtores sem salário nem emprego. São os trabalhadores do imaterial. (BENTES, 2009, p.3).

Considerar a relação entre o trabalho informal e o trabalho imaterial configura uma reestruturação produtiva que acolhe as tensões que derivam desta relação. Os movimentos culturais das periferias surgem da crise do Estado como provedor, e, uma vez que a simples transferência de renda não diminui as desigualdades - uma vez que as mesmas são frutos de processos coloniais que ainda são estruturantes no país - é fundamental refletir como estas redes socioculturais se sustentam e como colaborar com o suporte delas:

> (...) a cultura é hoje o lugar do trabalho informal (não assalariado), com o primado do trabalho imaterial: grupos, redes, movimentos que

[281] Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia Estatística (IBGE), em 2019 o número de trabalhadores informais no Brasil era de 38 milhões de pessoas.

> trabalham com informação, comunicação, arte, conhecimento e que não estão nas grandes corporações. Seria preciso pensar novas agendas estratégicas, sem as forças imediatistas do mercado, nem as decisões centralizadas demais (e a burocracia paralisante) do Estado. Uma radicalização da democracia estimulando a produtividade social. (BENTES, 2009, p. 56).

Ivana Bentes (2009) demonstra através de diversas experiências periféricas o processo de fortalecimento de um modo de produção inovador de criação e distribuição cultural em grandes centros urbanos que deslocam e reposicionam as esferas consensuais da política e do poder:

> (...) desenvolvem-se, em geral, fora de qualquer ingerência do mercado ou do Estado; alimentam-se das novas tecnologias de informação e comunicação; neles a autonomia dos grupos e processos colaborativos são centrais e devem ser pensados na categoria do 'trabalho imaterial'. (BENTES, 2009, p.53).

Tal autonomia e independência de mercado e governo, em um primeiro momento, pode evidenciar o perigo da desresponsabilização das esferas públicas e privadas de seus deveres com o setor. Mas a realidade é que as iniciativas públicas e privadas jamais darão conta de sustentar todas as demandas de todos os artistas, de modo contínuo, e que, o sistema hegemônico e a atuação independente não competem entre si, mas são instâncias complementares em relação de fluxo. É preciso que os artistas aprendam a se enxergar como produtores empoderados e poderosos, que sabem se colocar com a força necessária diante dos sistemas para se apoderar deles e para pressioná-los também quando necessário. E esse poder é produzido com a autonomia e com a atuação em rede.

Práticas colaborativas em movimento: pistas historiográficas de corporificação da coletividade

Colaboração seria, então, os diferentes modos de colocar em prática o conceito de comum? Como tecer relações entre dança e colaboração, a partir da reflexão e do cruzamento sobre expressões da dança que evocam em seu fazer a estruturação de uma coletividade? Como a dança pode apreender, abordar e recriar o conceito de comum?

Ricardo Basbaum (2013) de certo modo estabiliza ironicamente a questão do "artista multifacetado" com o conceito de artista-etc*.* Um artista-etc. percebe em seus fazeres e práticas uma multiplicidade de funções e de articulações que são necessárias para que sua ação seja contínua, sustentável e que faça diferença para um todo, e não para uma parte. É o artista que compreende que, para seu trabalho se potencializar, ele precisa potencializar o trabalho de outros artistas também. É o artista que entende que não basta apenas criar espetáculos, há que se trabalhar no que há no entorno deles: nas relações com os públicos, com os territórios, com os demais artistas e seus diferentes lugares, na comunicação, na articulação e no fomento de políticas, no trabalho de formação, no desenvolvimento de outras economias, e assim por diante.

É exatamente por meio destas funções, não necessariamente vinculadas à criação de espetáculos, mas de criação de contextos locais que viabilizem a existência e sustentação destas obras - e posteriormente de sua difusão -, que venho percebendo diferentes redes de relação entre artistas que vêm se estabelecendo e se fortalecendo cada vez mais no Brasil. Percebo também que tais artistas que estão estabelecendo redes são oriundos de cidades do interior ou de capitais descentralizadas, em sua maioria, artistas que não estão enquadrados nos grandes circuitos de festivais uma vez que as condições de visibilidade no país é um problema vigente.

Sendo assim, como a dança então pode perceber e corporificar as noções de comum e de comunidade? À partida, o contato-improvisação parece ser uma técnica que evidencia mais diretamente estes aspectos, pois tem em sua gênese o rompimento de convenções da dança a partir da relação de um corpo com o outro. Entretanto, são amplos e diversos os movimentos que lidam com a questão, muitos deles até mesmo anteriores e/ou contemporâneas ao próprio contato-improvisação, como os das danças de rua/danças urbanas/danças afro-diaspóricas estado-unidenses.

Um recorte faz-se necessário e cabe mencionar que os movimentos artísticos que contribuíram para a emersão deste modo de produção localizam-se principalmente entre os anos 1960 e 1990, período no qual houve uma efervescência que em muito contribuiu para o rompimento de modos operativos já estabelecidos para modos mais horizontais, menos

hierarquizados e, portanto, mais colaborativos. Foi um período em que a arte e a política estavam relacionadas de modo intenso, agindo de modo direto uma sobre a outra. Na dança, foi o período de desenvolvimento da dança pós-moderna americana – e, de certa forma, atrelada a ela, o contato-improvisação.

De acordo com Banes (1999, p.97) a dança pós-moderna americana começou nos anos 60 com o movimento da *Judson Dance Theater* (1961 – 64) protagonizado por artistas como Trisha Brown, Robert Rauschenberg, Yvonne Rainer, Robert Morris, Steve Paxton, entre outros. Tratava-se de um grupo variado de pessoas, que, juntas, assim como nos demais movimentos artísticos do momento, embaralhavam as fronteiras entre as expressões artísticas, a vida, a arte e a política. Tal ajuntamento de artistas estava também profundamente interessado em investigar formas não-hierarquizadas de organização tanto do movimento quanto da criação, desfazendo a noção de autoria e indo de encontro às organizações formais de companhias:

> O que reunia esse grupo heterogêneo era o desejo de encontrar simultaneamente novas formas de criação e novas formas de organização coletiva. Essas duas inquietações se misturavam e os artistas envolvidos procuravam criar ao mesmo tempo novas relações da dança com o espaço cênico, com o corpo do intérprete em cena, e com o mundo à sua volta. Nesse sentido, a forma de partilha e o modo de organização do grupo eram tão importantes quanto o objeto da criação em si, (…) O Judson Dance Theater se dedicou explicitamente a trabalhar de forma coletiva. E uma importante parte de seu trabalho foi descobrir, conjuntamente, como chegar a decisões coletivas. A oficina semanal nunca foi um grupo exclusivo: um dos primeiros princípios foi o de que as sessões seriam abertas a qualquer pessoa que quisesse a elas assistir. Os participantes adotaram uma metodologia de consenso e, na primeira reunião, adotaram um sistema de cadeira rotativa. (BANES, 1999, p. 97).

Os modos de ser coletivo se traduziam nas pesquisas artísticas dos integrantes da *Judson Dance Theater* que poderiam ser considerados como um grupo de colaboração entre artistas individuais, uma vez que cada um tinha seu próprio trabalho e suas performances. Deste modo, todos agiam e colaboravam com as obras uns dos outros, seja qual fosse sua área artística de atuação, resguardando, porém, a individualidade e especificidade de cada pesquisa. Esta articulação entre o individual e o coletivo é relevante neste contexto, uma vez que ser colaborativo não pressupõe abdicar de si, mas agir

para além de si, coletivizando questões individuais e vice-versa, de modo a potencializar trabalhos mutuamente em suas sustentabilidades.

Um aspecto importante no que diz respeito à sustentabilidade econômica deste coletivo é o fato do mesmo ocupar uma igreja – a *Judson Memorial Church* – para o desenvolvimento do seu trabalho artístico, rompendo com a lógica vigente dos caros aluguéis de teatros para a realização de espetáculos e performances e de estúdios para os ensaios – lógica esta corrente até os dias de hoje -. O apoio da *Judson Church*, uma igreja progressista que representou e ainda representa um importante *lócus* de desenvolvimento das artes neste período foi fundamental, trazendo à tona a discussão sobre a dança e a desconstrução de seus espaços específicos e legitimados para a sua prática, aspecto este bastante presente também nas obras dos artistas da *Judson Dance Theater*, como por exemplo, Trisha Brown, que criou performances que foram apresentadas na rua, em prédios, em lagos, entre outros ambientes.

Outro elemento relevante das performances da *Judson Dance Theater* é a construção de relações outras com os públicos por meio das performances apresentadas. As obras desafiavam a percepção espacial e temporal dos espectadores, trazendo atividade à sua condição, até então assimilada como confortável e passiva. A relação construída no tempo com o público é um aspecto essencial não só para que ele se engaje na dança e suas reflexões, mas para que ele entenda o seu valor tanto conceitual quanto monetário. Importante ressaltar que o envolvimento do público não pressupõe necessariamente uma relação amigável: o tensionamento é um elemento vital para que a formação de público se dê no plano do chamado à reflexão e ao pensamento e não no lugar do gosto e da preferência puramente estética.

A *Judson Church* e o estúdio de Merce Cunningham, eram os poucos lugares de dança da cidade de Nova York onde eram possíveis apresentações de obras mais experimentais e de artistas em início de uma carreira autoral, evidenciando-os como espaços alternativos para a produção de dança independente. Cabe ressaltar a atuação do coreógrafo Merce Cunningham neste contexto, cujo trabalho artístico centrava-se na busca pela des-hierarquização entre corpo, movimento, música, cenografia, figurino, etc., considerando os elementos de cena como mídias autônomas e por métodos

heterodoxos de criação como a composição a partir do acaso (*chance*) e da indeterminação, junto ao seu companheiro de vida e trabalho, John Cage.

A improvisação, presente nos modos de fazer dos artistas deste período, apresenta-se como técnica que rompe de forma radical com os modos de expressão da dança vigente, uma vez que prima pela liberdade estruturada de movimentos e não pela repetição de coreografias formais e demasiadamente técnicas. É neste contexto que no ano de 1972, Steve Paxton, que integrou a Judson Dance Theater, criou ao lado de companheiras de trabalho Nancy Stark Smith e Lisa Nelson, uma forma de dançar que transforma de modo também radical a relação entre corpo e coletividade: o contato – improvisação (*contact improvisation)*. Também enfatiza a desconstrução de gêneros em contraponto à estrutura dominante do balé de uma dança centrada na relação entre homens e mulheres, já que no contato-improvisação um dueto pode ser indiferentemente composto por dois homens, duas mulheres e um homem e uma mulher. Um elemento essencial desta técnica é a relação entre os corpos - do peso, do fluxo de energia, dos planos espaciais, das sensações do toque, e assim por diante - trazendo transformações sociais que até então não eram tão evidentes nos contextos legitimados da dança:

> O trabalho de Steve Paxton e dos praticantes, maioritariamente de classe média, de *contact improvisation* foi ideologicamente substantivado pelo igualitarismo, pela espontaneidade e por um individualismo associado a um espírito comunitário e de cooperação. A acessibilidade que caracterizava esta nova forma de dança – todos nela podiam participar, bailarinos ou pessoas não treinadas em dança, em situações informais e abertas socialmente, designadas por *jams* – contrastava com o elitismo reinante no ballet e na dança moderna que atuavam no recrutamento de bailarinos pelas suas aptidões físicas e à organização social hierárquica da maioria das companhias de dança existentes. (FAZENDA, 1996, p.145).

Logo, o contato-improvisação é considerado como um movimento artístico e social, pois se confunde com o modo de vida de quem a pratica, uma vez que grandes comunidades se criaram a partir de então, remontando diretamente às questões emergentes do cenário onde foi criada: na América dos anos 70 em pleno movimento *hippie* em prol de um mundo igualitário,

dando continuidade às inquietações dos *beatniks.* A investigação profunda sobre o funcionamento orgânico do corpo, as leis que regem sua materialidade e suas reações físicas quando em interação com outros corpos; proporcionar a participação igualitária de pessoas em um grupo sem o emprego de hierarquias sociais; a afirmação da neutralidade de gêneros na dança; a busca pelo desenvolvimento de um outro tipo de organização social para a dança que não fosse ditatorial nem excludente e que pudesse propor uma estrutura que não levasse ao isolamento de nenhum participante a partir da relação com o outro que o contato-improvisação propicia faz corporificar uma intensa vivência de comunidade, ratificando a inevitável implicação entre vida, arte e política, sendo ele um movimento intenso até hoje.

O contato-improvisação é uma técnica produtora de relação, que só existe em um corpo com o outro:

> Cumplicidade, confiança e intuição são fatores importantes desenvolvidos nessa prática, porque há interesse de acessar ´um outro eu mesmo´, ´o outro´ e ´um outro acontecimento´ e de nisso se revelar o inesperado, pois, se busca experimentar na relação uma liberdade frente a certos pré-determinismos sociais. (KRISCHKE, 2012, p.15).

Embora sistematizada como técnica, pode-se dizer que o contato-improvisação é muito mais uma prática pois não define, *a priori,* o ser humano e o seu tipo de movimentação.

As transformações éticas e estéticas nos diversos movimentos da dança pelo mundo estarão inevitavelmente atreladas a transformações financeiras também, porém, o que parece é que nos movimentos norte-americanos elas ocupavam um espaço primordial no escopo de pensamento e ação. Talvez, devido ao capitalismo intenso dos Estados Unidos e as crises geradas por seus modelos socioeconômicos, os questionamentos e rompimentos de toda a ordem sejam uma tônica da comunidade, neste caso, a comunidade da dança:

> Enfim, a dança motivou-se nas reflexões a respeito das contradições presentes na sociedade. A crítica a esses valores capitalistas deu-se, de modo geral, por um sentido irônico dado na própria produção artística como mercadoria, na mercadoria como obra; na obra discutindo a fragmentação, a fabricação em série, mas, que ao mesmo tempo experimentou dançar se inspirando em filosofias e

> práticas orientais; e na ciência, principalmente na aplicação consciente da física e da matemática para o movimento. Simultaneamente, tal crítica questionou a sociedade, brincando com seus princípios e valores, e mostrou experiências para lidar com os desafios da modernidade. (NOVACK, 1990 apud KRISCHKE, 2012, p. 52).

Um aspecto sintomático, é que pouco, ou quase nada, se fala nas bibliografias de como se estruturava exatamente a sustentabilidade financeira destes movimentos e seus coletivos. Tal fato demonstra a necessidade de uma investigação mais apurada de como essa organização se dava e quais estratégias outras de sobrevivência foram criadas a partir dos arranjos experimentados nestes movimentos, sendo este aspecto um motivador para a continuidade deste texto que é um disparador desta continuidade.

Relacionando a dança pós-moderna americana com os movimentos coletivos de dança no Brasil, podemos citar como referência nessa articulação entre dança e colaboração artistas como Graciela Figueroa, Dudude Herrmann, Tica Lemos e o trabalho desenvolvido pelo Estúdio Nova Dança. A partir do trabalho destes artistas se formou toda uma geração em rede de fazedores e praticantes de dança que têm na des-hierarquização de saberes e na noção de comunidade os fios condutores de seus trabalhos, sendo importante entender comunidade aqui não como um grupo fechado entre iguais, mas como uma composição gerada exatamente pela abertura às diferenças e pautada mais na equanimidade do que na igualdade (EUGENIO, 2019, p.28). É uma consciência de que as relações são assimétricas, porém horizontais em suas possibilidades e devires.

Tais movimentos, práticas e pesquisas, em articulação com outros modos de se fazer dança, são aqui colocadas como hipóteses para que o pensar e o agir, em coletivo, se torne uma estratégia encarnada de gestão, fortalecendo a transformação de organizações, artistas de grupos e companhias hierarquizadas em coletivos e plataformas de criação, pesquisa, formação e difusão.

Considerações Finais

Evidencia-se neste texto que o ato de colaborar não se encerra na realização de um trabalho em grupo, mas pressupõe um protagonismo compartilhado que contribui com a criação de contextos para o outro e não apenas para si. O ato colaborativo possibilita também a organização de artistas em redes e plataformas de ação, e, para sua concretização, é preciso estar aberto à diferença. Em um país continental como o Brasil, tal organização em rede torna-se indispensável para a estruturação de uma comunicação que torne possível modos de sustentação mútua.

Neste contexto, torna-se indispensável refletir de que forma a gestão artística e econômica dos artistas interferem em seus processos criativos e de que modo os diversos públicos estão fruindo e investindo em iniciativas de dança. Articular, portanto, a economia criativa, a economia da cultura, as economias alternativas e o eco-feminismo apresentam-se, portanto, como áreas de estudo de um desdobramento futuro desta pesquisa.

Referências Bibliográficas

AQUINO, Rita Ferreira de. **A prática colaborativa como estratégia para a sustentabilidade de projetos artístico-pedagógicos em artes cênicas**: um estudo de caso na cidade de Salvador. 307f. il. 2015. Tese (doutorado) – Escolas de Dança e Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc.** Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

BANES, Sally. **Terspichore in Sneakers.** Connecticut: Wesleyan, 1980.

BENTES, Ivana. **Redes Colaborativas e o Precariado Produtivo.** Revista Periferia, v. 1, n. 1, jan./jun. 2009.

CHIARADIA, Clóvis. **Dicionário de palavras brasileiras de origem indígena.** São Paulo: Editora Limiar, 2018.

EUGENIO, Fernanda. **Caixa - Livro AND.** Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2020.

FAZENDA, Maria José. Corpo naturalizado: experiência e discurso sobre duas formas de dança teatral americanas. In: VALE DE ALMEIDA, Miguel. **Corpo presente: treze reflexões antropológicas sobre o corpo,** 1ª ed. Oeiras: Celta Editora, 1996.

FOSTER, Susan Leigh. Dancing Bodies. In: CRARY, J.; SANFORD, Kwinter. **Incorporation**. New York: Zone, 1995.

HARDT, M.; NEGRI, A. **Bem estar comum.** Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record, 2016.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** São Paulo: Editora Houaiss, 2001.

KRISCHKE, Ana Maria Alonso. **Contato improvisação: a experiência do conhecer e a presença do outro na dança.** Florianópolis: UFSC, 2012.

LAVAL, C.; DARDOT, P.. **Común: ensayo sobre la revolución en el siglo XXI.** Barcelona: Gedisa, 2015.

MORAES, Alana. **Atravessar como Medusas contra as coordenadas dos Heróis". São Paulo:** Pandemia Crítica - N-1 Edições, 2020. Disponível em: https://www.n-1edicoes.org/textos/65. Acesso em 27 set. 2020.

SAVAZONI, R.T.; SILVEIRA, S.A.. **O conceito de comum – apontamentos introdutórios.** LIINC em Revista, v.4, n.1, p, 5 – 18, Maio de 2018.

SCHOLZ, Trebor. **Cooperativismo de plataforma: contestando a economia do compartilhamento corporativa.** São Paulo: Editora Elefante; Autonomia Literária, 2016.

DANÇA E O COMUM:
POLÍTICAS DO ENCONTRO E DO CORPO

Marina Souza Lobo Guzzo (UNIFESP)
Kidauane Regina Alves (UNIFESP)

> Criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é de mudar o valor das coisas. (OITICICA, 2009, p. 108 apud FABIÃO, 2017).

Esta proposta procura pensar sobre a dança e o comum a partir de um processo de construção e consolidação de um grupo de dança para mulheres em uma região vulnerabilizada na cidade de Santos – SP. A experiência foi orientada pelo desejo da convergência de femininos envolvidos na elaboração de um comum em dança. O comum pressupõe práticas de colaboração e coexistência no tecimento de vínculos de sustentação orientados por valores democráticos, comunitários e do poder partilhado. Uma "dança comum", como exercício de contorno e definição, significa que dançar, coreografar (em suas diferentes formas e maneiras) não separa o mundo entre nós (os artistas, professores, produtores que investigam, pensam e fazem dança) e os outros (alunos, público, curadores ou espectadores). Ou, como sugere COHEN-CRUZ (2020), perante o contexto atual de desafios sociopolíticos exigentes, precisamos pensar, como artistas e suas proposições podem revelar as nuances que temos em comum, procurando mais pessoas para gerar ideias sobre como manifestar as mais diversificadas experiências do mundo.

Uma dança comum funda uma relação de copertencimento e interdependência. Uma comunidade que faz e é feita pelo o que é comum enquanto movemos ou escolhemos a pausa. O Comum parte, então, do reconhecimento de que "existimos pelas coisas que nos sustentam, assim como sustentamos as coisas que existem através de nós, numa edificação ou numa instauração mútua". (LAPOUJADE, 2017 apud MORAES e PARRA, 2020).

Essa instauração, ou fabricação do comum como conceito condutor da insurgência de novas coletividades e definido " (fazer o comum) como expressão de ação, de vontade de gerar o coletivo". (SAVAZONI; SILVEIRA, 2018, p. 11 *apud* RENDUELES; SUBIRATS, 2016, p. 104). É uma ativação,

uma ideia de construir juntos possibilidades e sentidos para a vida, que não são dados apenas pelo poder público ou por grandes instituições, mas que podem ser pensados a partir de organizações, de encontros, de artistas e de ativistas.

O Comum se estabelece pelas relações, pelo encontro, pela partilha. Também de regras, de jogos, de convivialidade, de práticas de sustentação e de presença. O comum exige constante coprodução e é inapropriável: precisa deixar de ser comum para ser passível de apropriação exclusiva. A dança comum não tem uma coreógrafa, diretora, tem muitas. Resulta de uma produção entre todas e ao mesmo tempo não é de ninguém. É um domínio relacional de entres não só humano, mas também objetos, instituições, espaços, clima. A dança comum, dança com o vento, com a maré, com a chuva. Dança com a força da gravidade. A dança comum depende, portanto, "de uma comunidade que o sustente e o atualize permanentemente". (MORAES e PARRA, 2020).

Assim, a busca pelo engajamento de atualização permanente, estético e político de mulheres na experiência que atravessa esse texto, tinha como objetivo construir um espaço de criação, cuidado e escuta, investigação de si e elaboração de uma coletividade culminando em uma performance no território. Atentando-se aos procedimentos metodológicos cartográficos que conduziram e produziram essa experiência, buscamos entrelaçar a vivência artística da dança e da performance a fim de que estados comuns de presença fossem produzidos, sendo capazes de inaugurar novas possibilidades de relação e convivência, sendo essas categorias-fundamento para pensar uma dança que produz pensamento, transformação e outros corpos possíveis.

A proposição de construir uma dança em comum se deu a partir de uma série de ações anteriores e necessárias para que o fazer artístico fosse possível: articular a rede de cuidado e políticas públicas, acessar as pessoas, analisar, compreender e gestar o trabalho junto com quem o faz. A dança, pensada como experiência estética e somática, foi o modo pelo qual percorremos e investigamos as noções de presença, cuidado, corpo, comum, política. Buscamos no decorrer dessa experiência o embasamento teórico do pensamento em arte através das categorias da autora Erin Manning (2016)

acerca do “gesto menor”, um campo estético e político orientado na noção de processualidade como estratégia a novas formas de pensamento e produção em arte, como também, a convocação de insurgências coletivas no contexto atual. “É enfatizar que arte é, acima de tudo, uma qualidade, uma diferença, um processo operativo que mapeia caminhos rumo a uma certa afinação entre mundo e expressão”. (MANNING, 2019, p.12).

A autora propõe uma definição, "o gesto menor: a força gestual que abre a experiência para sua potência de variação". (MANNING, 2019, p. 12). Essa potência do gesto menor, acontece de dentro da experiência, ativando diferenças, outras formas de tonicidade e tonalidade. Essa variação da experiência, o gesto menor, estaria sempre entrelaçado com tons maiores. A autora ainda nos expõe a contraposição da arte como produção exclusiva de objetos e objetivos como fim: essas definições priorizam o objeto produzido pela arte e o que ele suscita de um modo passivo-ativo, onde separa quem observa e quem realiza a arte (Manning, 2016). O pensamento contraposto é de uma arte entendida como maneira e modo de se fazer, considerando o processo como a arte em movimento (a atividade). Entendendo o lugar de possível atividade de cada sujeito de um acontecimento, fazer arte é então realizar processos que acoplam um campo prático e simbólico simultâneo evidenciando os corpos presentes como agentes.

Para pensar a dança que se preocupa em produzir um objeto (coreográfico) há de se considerar que para essa produção também exige-se passar por um processo, a autora (MANNING, 2016) nos traz elementos para pensarmos a qualidade e finalidade de tais processos. Ou seja, uma definição de arte como *processualidade*. Dentro da processualidade pensamos a forma, essa forma que não é estática, tem relação de correspondência com o fora e não se explica em si mesma.

A processualidade é o corpo da arte, este corpo que a forma é mutável tem suas expressões em gestos, tem um jeito de operar, o jeito (manner) aciona diferentes sensações do tempo e do espaço. A partir da diferença da sensação do tempo – do que era e do que é –, uma outra coisa é acionada, essa coisa outra aquém do cotidiano, mas que reside ali no que pode vir a ser é a experimentação da "arte do tempo". (MANNING, 2016). A arte do tempo é impulsionada pela intuição que agencia essa experimentação de atualização

do sujeito, a atualização se dá a medida que o corpo se percebe em vibrações que se sintonizam com os tempos em diferenciação. A imanência de corpo e tempo afirma um presente em atualização por experienciar a arte do tempo, ou seja, uma reorientação da percepção conduzida por uma intuição aguçada. Esse presente não é um atestado de formas fixas, mas “uma qualidade da passagem”. (MANNING, 2016), ou seja, o campo do processo.

Uma dança comum, pensada aqui, seria então, a proposição de um campo de processo em dança, que evidencia as passagens necessárias para o encontro, entre as pessoas e as proposições coreográficas, com foco na potência dos pequenos movimentos que funcionam como redes de resistência e modos possíveis de agir e criar coletivamente - modos de criar ou coreografar potências de variação, que acontecem não somente no momento da prática coreográfica, mas em toda prática relacional que se dá para que os corpos possam estar presentes e dançar. E que dança? Uma dança que amplia o olhar para a vida e para o corpo e que se contrapõe às políticas e biopoderes hegemônicos contemporâneos, também impostos aos artistas e suas produções coreográficas. Uma dança que amplia a noção de corpo, para um corpo coletivo a partir de forças e gestos de encontro.

> O termo coletivo não é neutro. Implica um ajuntamento de indivíduos propondo-se a partilhar uma experiência comum. E não um batalhão de zumbis privados de intenções ou projetos. A começar pelas danças corais de Laban (iniciadas em 1924), dançarinos ligados entre si pelo que têm de mais íntimo, de mais constitutivo em seu ser-corpo, o gravitário (a troca do gravitário igualmente na base do Contact Improvisation). (LOUPPE, 2006, p. 35, grifo meu). Tal ligação, que pode ser iniciada por exemplo por meio do contato tátil entre os corpos, aprofunda-se na intimidade do compartilhamento do peso dos corpos que ao dançar, negociam juntos relações de entrega e resistência com as forças gravitarias – em comum – a que estão, todos, expostos. (COSTAS, 2020, p. 152).

Uma dança proposta para articular possibilidades de novas coreografias, com novos posicionamentos de corpos e instituições, considerando também os momentos em que arte e não-arte se provocam e contaminam, colocando em questão a própria existência de uma separação entre as práticas artísticas e a vida cotidiana. (LIMA, 2017, p.82). A dança comum pode ser pensada em danças que sugerem e geram novas ativações

de presenças e corpos, que se reconheçam mesmo dentro de um dissenso como experiências comuns. O movimento coreográfico, ou a pausa (que também é igualmente importante para a coreografia), pode ser pensada como ativadora, portadora de um agenciamento que desenha o acontecimento, que acontece no corpo, mas também fora dele, movendo-se em novos modos de existência. (MANNING, 2019a).

Através do processo artístico concebemos a dança como prática estética porque promove a condução e sustentação de uma experimentação afetiva e perceptiva de si e do mundo, a partir do corpo. Esse corpo, que dança, que observa outros corpos que dançam, que partilha e organiza referências múltiplas de ser e modos de fazer dança, adentra uma série de processos de regeneração de si e do mundo, a partir da estética. Jacques Rancière (2005) nos conduz à noção de estética como uma dimensão interessada nos modos de se organizar e experimentar engajamentos relacionais tendo o comum como substrato da partilha. A partir de proposições em dança que provocavam a presentificação dos corpos para possíveis elaborações e expressividades, nos conduzimos a pensar e propor modos de construção de um comum onde mulheres pudessem “tomar parte” (RANCIÉRE, 2005, p. 15) dessa partilha estética, ética e política. Dançar passa ser, também pertencer. Ou, entender como a maneira que se faz algo (nesse caso a dança) pode proporcionar aberturas para outras formas de potência para o corpo. Imaginar outros corpos (mundos) é uma das importâncias da arte para a criação do Comum. Uma partilha que seria ética, e não só estética. E essa diferença parece ser crucial para a proposição do que poderia ser uma dança comum.

Em uma definição mais teórica e histórica, arte comunitária, “arte dialógica” ou “arte baseada na comunidade” diz respeito às atividades artísticas baseadas ou criadas em uma comunidade ou território específicos. Podem ser feitas em qualquer linguagem ou mídia e são caracterizadas por interação ou diálogo propostos por um ou mais artistas com uma comunidade ou população. O termo “artes comunitárias” surgiu em meados dos anos 1960, nos Estados Unidos, bem como em numerosos países da Europa, como aponta Kate Crehan (2011) em Community Art: An Anthropological Perspective. Nesta mesma obra, a autora refere que, na prática, o que definia

as artes comunitárias no seu conjunto, era muito mais uma partilha de ethos do que propriamente uma estética (CREHAN, 2011). Um ethos coletivo seria, então, a construção de um comum, de algo que nos une e nos acolhe. A estética seria consequência disso, estando, portanto, aliada a isso. E aí retomamos Jaques Rancière (2005), para quem a estética está no cerne da política. É no terreno estético que hoje prossegue "a batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história". (RANCIÈRE, 2005, op. cit.: 12.).

Mas como transformar isso tudo em pesquisa? Como compartilhar o que se passou nesses encontros? "Toda pesquisa é intervenção". (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA. 2015), assim desconstruímos dicotomias entre pesquisa e ação, teoria e prática. Nessa ação-pesquisa-experimentação em dança agimos com o intuito de alcançar esclarecimentos mais acabados acerca do entrelaçamento das categorias do corpo, da dança, do comum, do pensamento em política, do conhecimento dançado. A pesquisa é ao mesmo tempo o ato de buscar e mover-se. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia (2015) nos conduzem ao aprofundamento nos processos pelos quais os desejos humanos agenciam e operam inscrições no mundo a partir dos atravessamos sócio-político-culturais e afetivos por meio de suas contribuições e pistas para um fazer-saber cartográfico. Cartografar, coreografar, inventar alianças, experimentar um conjunto de práticas e saberes orientados para a criação artística da dança e sustentação de espaços comuns a serem forjados, evidenciam um modo de proporcionar uma experimentação e olhar para o corpo, um jeito de fazer dança que é acessível à diferentes formas de subjetivação.

Importante trazer um referencial de corpo, que se afina em uma relação entre os corpos-mundo e as expressões desses mundos, buscando acender potências e inaugurar afetos que podem ser amparo para os agenciamentos possíveis aos pequenos gestos e danças das mulheres envolvidas neste processo - e outras pessoas que atravessem essa partilha.

"O meu corpo é a realidade persistente que resta" escreveu um dia Yvonne Rainer. (Coelho, 2014 apud Burt, 2004, p. 29). Dizer "meu" e "corpo" é atribuir uma imagem visual com limites de individuação e subjetivação. Compreendemos este organismo que se articula no mundo de maneiras (ou

seja, modos de se fazer) determinadas através da modulação extensão, por onde compreendemos de forma simplificada os corpos físicos – a matéria tangível ao tato, ao contato de entendimento direto como o atrito de diferentes qualidades de matéria – e da modulação pensamento, sendo tais modos de perceber e interagir com o mundo indissociáveis a medida que um existe em relação ao outro, concomitantemente e de forma imanente. (SPINOZA, 2009).

Com isso concebemos os corpos (não só humanos) como lugar fundante na criação de existências e presenças - visíveis e invisíveis. Essa proposta de dança ou de danças, inclui também os objetos, animais, plantas, vento, marés e territórios. Uma partilha entre o invisível, o intangível-sensível, que Manning (2019b) e Massumi (2002) chamam de imediação. Pensar uma política de imediação é começar pelo meio onde as coisas ainda estão se formando e as categorias ainda não-estão dadas. "Cortando pelo meio, movidos pela força de futuro da presentificação de passados, de presente de passados. A imediação não procura estrutura, mas composições". (MANNING, 2019b, p.14).

Tais apreensões são necessárias para promoção de um comum composto por subjetividades ativas na gestão e elaboração de políticas de encontro que elevem a potência dos sujeitos individual e coletivamente a partir do esforço empenhado de cada particularidade na produção de símbolos, imagens, conhecimento e novas subjetivações que integrem a experiência viva do comum, este conceito que “centra-se, antes, nas práticas de interação, cuidado e coabitação num mundo comum, promovendo as formas benéficas do comum e limitando as prejudiciais”. (HARDT; NEGRI, 2016, p. 8. apud SAVAZONI; SILVEIRA, 2018, p. 11)

Importante não romantizar a construção do comum como algo fácil, idílico e melhor. A arte comum, pensada como processo, pode ser também a legitimação perfeita de uma ação que dá "utilidade" aos investimentos públicos em cultura, fazendo com que seja visível os benefícios desses investimentos para populações menos favorecidas. É importante estar atento e consciente em relação ao que Michel Foucault (apud OTTE e GIELEN, 2019) denomina: "poder pastoral", em que trabalhadores sociais e culturais podem ajudar na socialização dentro de uma hierarquia que não muda em nada a desigualdade e a exclusão. Obviamente que nem todos os trabalhos

comunitários atuam dessa maneira, e o cuidado e atenção são constantes e delicados. A implementação da arte comunitária, contribui com a ideia de integração e socialização a partir de uma cultura dominante - é preciso estar sempre atento em relação a isso. A situação política e cultural do Brasil, e sua realidade de minorias requer políticas e pensamentos radicalmente diferentes. Ainda que esses pensamentos, práticas e ações desejem, diante de alguns críticos, algo que é utópico, é pela difusão da discussão sobre a arte comunitária ou arte em territórios menos favorecidos que podemos aprender a lidar com as diferenças. Processos artísticos não se baseiam em consenso ou em coesão, mas, paradoxalmente em um dissenso compartilhado (OTTE e GIELEN, 2019).

É importante continuar arriscando e subvertendo as lógicas impostas, ativar linhas de fuga e operar mudanças de valores. Inventar um comum possível, uma dança comum possível. Não negociar ou camuflar possibilidades de fala, de ação e de encontro. Entender que as práticas e ações, como Suely Rolnik (2018) sugere, podem ser como uma fita de Moebius, sem dentro nem fora, sem início nem fim, mas habitando-nas e constantemente provocando cortes em suas paisagens, seguindo caminhos que podem levar tanto a uma vida já estabelecida (micropolítica reativa/mísera vida) quanto àquela que, com esforço e trabalho de pensamento constante escapa dessa lógica estabelecida, conseguindo forjar curvas e interrogações antes não visíveis e não dizíveis, que se apresentam ao saber-do-corpo para criar novas visibilidades e novas linguagens, como a dança, como um corpo que dança, que tem potência de descobrir-se alegre para mover-se e perceber-se (ROLNIK, 2018).

Uma comunidade que dança, é sempre reconfiguração, deslocamento no interior de um comum para colocar ali o que não era comum. É diferença e singularidade. Diferença que se torna visível a partir de uma “figura de comunidade”, que é desfeita a partir dos encontros e das novas configurações que um processo criativo agencia. O que é comum aparece justamente nas frestas, nas fendas, nas fraturas, no que se estabelece de novo a partir de uma proposta, aparentemente “incabível” ou “difícil” ou “impensada”. Uma nova configuração dos corpos, dos tempos e dos lugares que se atravessam pela dança. E essa dança, não é de passos necessariamente iguais. Não tem

uma coreografia executada com perfeição ou com virtuose. É uma dança que trata de encontros singulares, produzindo diferenças, dissensos, alegrias e muita luta (poética). A dança comum e suas experimentações proporcionam agenciamento entre corpo, afeto, estética e política. Nos colocamos também, diante de um território, de um espaço público e ampliamos no campo das práticas corporais, mulheres que em princípio não pertenciam, conheciam esse universo complexo de saberes/moveres e, que, ao adentrar a este campo adquirem visibilidade e potência de enunciação.

> O comum surge nos interstícios de um tecido de dissensos, quando novas figuras do sentir, do fazer e do pensar, novas relações entre elas e novas formas de visibilidade dessa rearticulação são demandadas e engendram novas formas de subjetivação. A política é assim o estabelecimento de relações inéditas entre as significações, as significações e os corpos, os corpos e seus modos de enunciação, lugares e destinações (CESAR, 2007).

Figura 1 - Projeto Cavalas Marinhas.

Fotografia de Maurice Pirotte.

Figura 2 – Projeto Cavalas Marinhas

Fotografia de Maurice Pirotte.

Figura 3 – Projeto Cavalas Marinhas

Fotografia de Maurice Pirotte.

Referências Bibliográficas

BURT, Ramsay. "Genealogy and Dance History: Foucault, Rainer, Bausch, and de Keersmaeker". In: LEPECKI, André, **Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory**. Connecticut, Wesleyan University Press, 2004.

CESAR, Marisa Flórido. Como se existisse a humanidade. **Arte & Ensaio (UFRJ)**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 16-25, 2007.

CREHAN, Kate. **Community Art: An Anthropological Perspective.** 1. ed. Oxford, New York: Berg, 2011.

COELHO, Silvia Pinto. “Dançar-Pensar” enquanto investigação e poética. **Sinais de cena, v.** 22, 2014.

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. **Vestígios relacionais da dança em espaços públicos da cidade de São Paulo.** In: CRUZ, Carla; CRUZ, Hugo; BEZELGA, Isabel; FALCÃO, Miguel e AGUIAR, Ramon (orgs.) **A Busca do Comum – Práticas Artísticas Para Outros Futuros Possíveis.** Porto: Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade – i2ADS, 2020.

ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. Orgs. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2015.

SPINOZA, Baruch. **“Ética”; [tradução de Tomaz Tadeu]**. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

FABIÃO, Eleonora. 2017. “Troco Tudo”. In: **Performance na esfera pública**. Lisboa: Orfeu Negro.

COHEN-CRUZ, Jan. Beyond the “other”: seeking commonality in a divided world. In: CRUZ, Carla; CRUZ, Hugo; BEZELGA, Isabel; FALCÃO, Miguel e AGUIAR, Ramon (orgs.) **A Busca do Comum – Práticas Artísticas Para Outros Futuros Possíveis.** Porto: Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade – i2ADS, 2020.

LIMA, Elizabeth. Explorando arte e corpo em um campo expandido: uma experiência de produção do comum**. Ilinx Revista Científica do Lume**, 12, 81-90, 2017.

MANNING, Erin, O QUE MAIS? Interlúdio de “Sempre mais do que um”: a dança da individuação**.** Tradução: Bianca Scliar. In: **Dança**, Salvador, v. 4, n. 2 p. 102-111, jul./dez. 2015.

MANNING, Erin. **Proposições para um movimento menor.** Tradução: André Arias. **Revista Moringa,** v. 10 n. 2, jun-dez/2019a, p. 11 a 24.

MANNING, Erin. Em direção a uma política da imanência. Susana Oliveira Dias, Susana Oliveira; Wiedemann, Sebastian; Amorim, Antonio Carlos Rodrigues [organizadores]. **Conexões deleuze e cosmopolíticas e ecologias radicais e nova terra e...** /- Campinas, SP: ALB/ClimaCom, 2019b.

MANNING, Erin. **The Minor Gesture.** Duke University Press, 2016.

MASSUMI, Brian. **Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation,** London, Duke University Press, 2002.

MASSUMI, Brian. A arte do corpo relacional: do espelho tátil ao corpo virtual. **Galáxia**, n.31, p. 05-21, abr. 2016. http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016126462

MORAES, Alana. PARRA, Henrique Z. M. Laboratórios do Comum: Experimentações políticas de uma ciência implicada. Rede Latino-Americana

de Estudos em Vigilância, Tecnologia e Sociedade (Lavits). **Revista do Centro de Pesquisa e Formação** n.10. p.113 a 139, 2020.

OTTE, Hanka; GIELEN, Pascal. *Quando a política se torna inevitável: da arte-em-comunidade à arte-em-comum.* **Galáxia** (São Paulo), São Paulo, n. 40, p. 5-16, Apr. 2019. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532019000100005&lng=en&nrm=iso>. access on 24 September 2020. http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542019140065.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** São Paulo:Editora 34, 2020.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição. Notas para uma vida não cafetinada.** São Paulo: N-1, 2018.

SAVAZONI, Rodrigo Tarchiani; SILVEIRA, Sergio Amadeu. (2018) O conceito do comum: apontamentos introdutórios. **Liinc em Revista**, v. 14 n. 1 (2018): Economia de plataforma e novas formas colaborativas de produção. Acesso em: 18 de julho de 2020 em https://doi.org/10.18617/liinc.v14i1.4150

Teixeira, R. As dimensões da produção do comum e a saúde. Saúde Soc., 24(supl.1), 27-43. Disponível em: http:// dx.doi.org/10.1590/S0104-12902015S01003

A MALDIÇÃO DO RETÂNGULO PRETO:
DANCE FOR ME! DANCE WITH ME!

Carolina Nóbrega Silva (UFRJ)
Felipe Kremer Ribeiro (UFRJ)

> Eu tenho percebido que a sensação dos piores pesadelos, uma sensação que você pode sentir dormindo ou acordado, é idêntica à própria forma desses sonhos ruins: a súbita percepção intraonírica de que a própria essência e o próprio centro do pesadelo estiveram o tempo todo com você, mesmo quando acordado: só que você... não percebia; e aí aquele intervalo aterrador entre se dar conta do que você não tinha percebido e virar a cabeça para olhar para o que esteve ali o tempo todo, sempre... (WALLACE, 2014, p.66-67).

Escrevo desde minha casa, na qual estou presa a meses, martelando meus dedos no teclado do meu computador pessoal, que cria a imagem das minhas palavras em sua tela luminosa, diante dos meus olhos. Se você está lendo minhas palavras, você provavelmente também está diante de uma tela luminosa. Seus olhos talvez estejam tão cansados como os meus de mirar para esses retângulos brilhantes. Escrevo desde o Brasil. Você também está aqui? Tem sido comum, contudo, a sensação de não estar em lugar nenhum. Como se minha casa fosse uma espécie de cômodo ancorado no nada. Afinal, eu apenas me dou a ver na forma de um busto bidimensional e me dou a ouvir na forma de ruídos que saem de alto-falantes em aparelhos eletrônicos que estão em outras casas nas quais eu não estou. Estou logada à minha conta Google. Você também está aqui?

Talvez, como eu, nos últimos dias (últimos anos?) você esteja com a sensação recorrente (se não ininterrupta) de estar presa dentro de um pesadelo. Eu quero falar sobre esse pesadelo. Sendo honesta, eu talvez precise desesperadamente falar sobre esse pesadelo. É isso que está me levando a escrever agora. O pesadelo é todo o motivo desse texto. “Oh não!” Talvez você pense, por se lembrar da última vez em que uma amiga, ou um irmão, tentou te contar um pesadelo. E isso certamente envolveu falas confusas como “eu estava numa praia com o meu pai, mas o rosto do meu pai não parecia ser o do meu pai, mas sim o seu rosto, mas acho que em algum momento seu rosto, que era o rosto do meu pai, virou uma furadeira”. E eu

queria te dizer para ficar tranquilo, porque esse pesadelo do qual quero te falar não é algo que eu vivi dormindo. Esse pesadelo é o Brasil. O próprio Brasil. Mas eu preciso admitir que talvez isso não seja tão diferente da sua amiga ou do seu irmão falando sobre seus sonhos para você. Porque para falar do Brasil precisarei falar de câmeras fotográficas, Guerra Fria, sistemas de vigilância, espionagem, Playboy, *chans*, *deep web*, *slashers* e monstros.[282]

As câmeras fotográficas e filmadoras são herdeiras diretas das armas de fogo, na medida em que foram as armas que desenvolveram a mira, tecnologia de visão que substitui o olhar. Conforme explica Paul Virilio em seu livro "Guerra e Cinema", o ato de mirar é "uma maneira de alinhar tecnicamente a percepção ocular por um eixo imaginário, uma lente ideal que antes era chamada de linha de fé". (VIRILIO, 2005, p.17). Atirar, assim, depende da suposição (da fé) de que aquilo que o olho antevê através da mira corresponde ao objeto que será atingido pela bala. O autor entende que as câmeras aprimoraram a tal ponto a capacidade de mirar, que se criou a ilusão de uma objetividade dessa linha de fé, gerando terreno para a imagem triunfar sobre o objeto – como se imagem e objeto fossem correspondentes. As câmeras, como que em retribuição a sua origem, passam a constituir parte fundamental do maquinário de guerra – como em ataques aéreos inteiramente guiados por imagens feitas por visores telescópicos. Para Virilio, essa relação das câmeras com as armas não apenas expõe um aprimoramento nas técnicas de extermínio militares, mas um aprimoramento na capacidade militar de controle psicossocial. Afinal, uma das principais táticas de guerra é gerar, no território inimigo, a perpétua sensação de um ataque porvir, que não precisa (nem deve) corresponder à efetiva capacidade ofensiva do exército invasor. O domínio da malha aérea entre a Primeira e a Segunda Guerra Militar, assim, criou em populações inteiras a sensação inédita de estarem sendo perpetuamente vigiados por uma visão superior inalcançável. Segundo Paul Virilio, toda máquina de guerra desde sempre dependeu de uma sólida máquina de espionagem e as câmeras foram responsáveis por exponenciar violentamente a capacidade dessas engrenagens.

[282] Para dar um fôlego nessa empreitada, sugiro que escute a música "Dreams", de Laurie Anderson e o Kronos Quartet, disponível em: https://genius.com/Laurie-anderson-and-kronos-quartet-dreams-lyrics.

Ao longo de uma invasão aérea, há uma coordenação de movimentos entre aquilo que se dá a ver e aquilo que se oculta e, portanto, aparece como ameaça. Existe uma teatralidade da guerra, uma orquestração espetacular perversa, em que a própria morte real violenta, o próprio extermínio, importa enquanto fato e enquanto memória virtual a serviço da manutenção do pavor. Ou seja, há uma intensão coreográfica nessa relação entre morte, visibilidade, invisibilidade e controle psicossomático.

Virilio cita o trabalho desenvolvido pelo médico fisiologista francês E.J. Marrey, que, nas palavras do autor, teria realizado uma "confusão insuspeitada entre a ciência e a dança" (VIRÍLIO, 2005, p.32), ao colocar seus estudos sobre a capacidade hipnótica do movimento a serviço da pesquisa militar. Marrey desenvolveu a cronofotografia, baseada no registro de movimentos humanos em um jogo de luz e sombra capaz de provocar um desvio no olhar do observador. As imagens criadas por E.J. Marrey, "faziam os corpos desaparecerem em proveito de uma mixagem instantânea de dados que oscila entre a produção de impressões luminosas persistentes e a pura fascinação que destrói a percepção consciente" (VIRÍLIO, 2005, p.32).

Conforme leva a entender Paul Virilio (2005, p.27-32), a importância das tecnologias fotográficas e filmográficas não foi simplesmente a de aumentar a precisão técnica dos ataques militares, mas a de uma gerar um complexo controle social não apenas em território inimigo, mas também em território nacional. Assim, não foi coincidência que durante a Segunda Guerra, J. P. Goebbels, Ministro da Propaganda nazista, também tenha sido patrono do cinema, investindo valores exorbitantes do governo no cinema em cores, para competir com o cinema estadunidense, cuja produção era acompanhada também pelo Alto Comando Militar e recebia investimento direto do Pentágono. O cinema foi compreendido como uma arma. Havia uma alternância proposital entre o assombro vivido nos campos de batalha – ou antevisto através das imagens técnicas em preto e branco – e a pura fascinação colorida da dança controlada e fluida de Fred Astaire.

O espetáculo da Segunda Guerra Mundial termina com a bomba nuclear, uma imagem cujo terror espetacular era tão extremo, que o efeito que ela operou mundialmente foi o de um dogma. A partir de então – e esse é o trabalho da Guerra Fria – expande-se toda a máquina de espionagem

experimentada durante as grandes guerras, para gerar um estado permanente de inseguridade em todo território negociado. Em outras palavras, a gestão social passou a se dar através de regimes tecnocráticos transnacionais de terror. É isso que Virilio defende fervorosamente no artigo “O Estado Suicidário”[283]: que a Segunda Guerra teria sido um grande laboratório psicossocial a partir do qual passa-se a compreender a gestão transnacional por uma paz que é, na verdade, garantir a perpetuação da inseguridade e do medo como forma de domínio. Percebo haver aqui uma concordância com aquilo que propõe Paulo Arantes em seu artigo “1964”, ao chamar a Guerra Fria de Guerra Civil Mundial (ARANTES, 2015, p.296), já que tratou-se do período em que uma série de países primeiromundistas (centralizados pelos Estados Unidos da América), promoveram (financeira, técnica e ideologicamente), guerras civis em todo território mundial, para buscar apagar até a memória de modos de organização sociais diferentes do capitalismo neoliberal que estava sendo gestado (ARANTES, 2015, p.293).

Em outro artigo, “A Máquina de Visão”[284], Virilio analisa a participação mais direta das tecnologias de vídeo no cotidiano civil ao longo dessa Guerra Civil Mundial. Ele comenta o quanto há uma “industrialização da prevenção” (VIRILIO, 1998, p.140) no momento em que espaços comuns passam a ser permanentemente vigiados por câmeras de segurança, cujas imagens são exibidas ininterruptamente em algum aparelho televisor, em um cômodo isolado, diante de algum olhar treinado – o do vigia – para procurar o inesperado, o acidente. Há, pois, uma atualização do efeito operado pela força aérea durante o período de guerra, numa normalização do medo perpétuo da ameaça porvir. Assim como em “Guerra e Cinema” Virilio reconhece haver uma articulação entre a indústria da guerra e a indústria cinematográfica, em “A Máquina de Visão”, reconhece uma ação conjunta entre os sistemas de vigilância e a programação de televisão. O autor propõe que as transmissões “ao vivo” do telejornalismo operariam na mesma lógica da captura das câmeras de segurança urbanas, a partir da sensação de que tudo está sendo registrado para, no momento em que algo inesperado acontecer, aquilo ser imediatamente exposto nos televisores domésticos. Constrói-se, assim, um

[283] Tradução minha do título em inglês: “The Suicidal Space”.
[284] Tradução minha do título em inglês “The Vision Machine”.

presente ansioso pelo futuro imediato, devido a “essa ‘telepresença’ em tempo real, essa filmagem ‘ao vivo’ preservando, como um eco, a presença real do evento”.[285] (VIRILIO, 1998, p.141). Paul Virilio ainda defende que essa lógica também é perpetuada pelos outros programas de televisão em geral, apresentando uma fala do cineasta Alfred Hitchcock, na qual ele afirma que “diferente do cinema, com a televisão não há tempo para o suspense, você pode apenas ter surpresa”. (HITCHCOCK apud VIRILIO, 1998, p.140).

Foi também durante a Guerra Civil Mundial que o empresário estadunidense Hugh Hefner criou a Playboy. A Playboy não foi apenas uma revista para adultos, mas uma série de iniciativas destinadas a provocar uma mudança radical na percepção do espaço doméstico no pós-guerra. Conforme conta Paul B. Preciado em seu livro “Pornotopia: Um ensaio sobre a arquitetura e a biopolítica da Playboy”[286], Hefner era profundamente interessado em arquitetura e decoração de interiores, sendo a maior parte dos artigos de suas revistas destinados a esses assuntos, e não a imagens pornográficas como se pode inicialmente presumir. Mais do que isso, o empresário materializou uma série de espaços utópicos, nos quais produzia, gerenciava e criava conteúdo para a sua revista – como a Mansão Playboy, onde morou junto com as *playmates* por ele contratadas. Os cômodos da casa eram hiper-vigiados, produzindo incessantemente imagens das interações das *playmates* com Hefner e seus convidados. Essas imagens formaram boa parte do conteúdo da revista, bem como de programas de televisão criados por Hefner a partir do sucesso da revista – considera-se que ele criou o primeiro reality show da história. Hugh Hefner, que passava a maior parte de seus dias drogado e de pijamas, fez de sua própria cama giratória, seu escritório e seu ambiente de relações sexuais. Paul Preciado (2019, p.9-10) entende que o empresário criou um complexo multimídia que foi fundamental para o desenvolvimento do capitalismo, na medida em que sexualizou as novas tecnologias de comunicação e produção corporal criadas na Segunda Guerra. Com a Playboy, o ambiente doméstico, transformado em uma central

[285] Tradução minha do texto em inglês: “this real-time ‘telepresence’, the ‘live’ recording preserving, like an echo, the real presence of the event”.
[286] Tradução minha do título em inglês: “Pornotopia: An Essay on Playboy’s Architecture & Biopolitics”.

multimídia, passou a ser o ambiente de soberania do homem branco, heterossexual e de classe média. A relação permanente de vigilância entre corpo e câmera, operada através dos sistemas de segurança e pela programação de televisão, assim, tornou-se uma relação fundamentalmente erótica, uma relação desejável.

A internet é também decorrência direta da máquina de espionagem da Guerra Civil Mundial, afinal, foi desenvolvida a partir das tecnologias de armazenagem de dados da inteligência norte-americana. Pouco depois da transformação da televisão e das câmeras de fotografia e vídeo em bens de consumo da classe média que reconfiguraram a imagem do macho branco soberano, desenvolveram-se, no Vale do Silício, também nos Estados Unidos da América, os computadores pessoais. A partir deles, a rede de trânsito e coleta de dados que é a internet passou a integrar a vida do cidadão comum. Por fim, vieram os retângulos pretos, os celulares, resultantes da velocidade alucinante de desenvolvimento tecnológico das empresas do Silício. Os retângulos pretos são, afinal, mini próteses vibratórias portáteis que cabem perfeitamente em nossas mãos e obedecem ao toque dos nossos dedos; e que aglutinam câmera, televisão, computador e internet. Se antes a casa foi transformada em uma central multimídia pornográfica, agora essa central multimídia pornográfica é o próprio corpo; ou, dito de outro modo, com os celulares, o corpo passou a transportar, para qualquer ambiente público, a potencialidade erótica – e comercial – do ambiente doméstico erotizado.

Todas as pessoas-com-celulares estão equipadas com câmeras de foto e vídeo, gravadores de voz e teclados, com os quais podem registrar suas próprias experiências e disponibilizá-las para outras pessoas-com-celulares em plataformas *online* de compartilhamento. Nessas plataformas, de forma ininterrupta, aonde quer que estejam, essas pessoas-com-celulares não apenas distribuem aquilo que produziram, mas também consomem aquilo que outras pessoas-com-celulares, conhecidas ou desconhecidas, produziram. É essa relação perpétua de produção-de-conteúdo-para-a-excitação-do-outro e de consumo-de-conteúdo-para-a-própria-excitação, que Paul B. Preciado nomeia de “teletecnomasturbação” (2018, p.282), no seu livro “Testo Junkie”. Nesse livro, Preciado desenvolve aquilo que iniciou em “Pornotopia”, propondo que a indústria pornográfica efetivamente se tornou o modelo

paradigmático de toda a indústria no capitalismo pós-fordista. O autor entende que a partir desse momento – conscientemente ou não, gratuitamente ou não – todos passaram a ser trabalhadores da "pornofábrica", definida por ele como:

> (...) uma indústria tecnossomática – cujos combustíveis são o esperma, o sangue, a urina, a adrenalina, a testosterona, a insulina, o silicone, os psicoestimulantes, os estrogênios, mas também os signos digitalizáveis que podem ser transmitidos em grande velocidade, seja o dígito, o texto, o som ou a imagem. (PRECIADO, 2018, p.290).

Logo ao início do ano de 2019, primeiro ano de mandato do presidente recém-eleito Jair Messias Bolsonaro, na cidade de Suzano, no interior de São Paulo, dois homens em posse de um revólver calibre 38 invadiram a escola onde outrora haviam estudado. Eles então matam cinco estudantes, duas funcionárias e, em sequência, matam a si mesmos. O ataque, as investigações policiais concluíram, foi articulado e divulgado no *chan* brasileiro *Dogolachan*. Os *chans* são *imageboards*, sites que funcionam como um fórum *online* (disponíveis na internet aberta ou na *deep web*), nos quais diferentes pessoas, com as identidades protegidas, conversam em torno da postagem de imagens e vídeos. Os *chans* se propagaram ao redor do mundo a partir do sucesso estrondoso do *chan* estadunidense *4chan*, um dos principais responsáveis pela consolidação da cultura dos *MEMEs* de internet. O próprio nome desse *chan* brasileiro, *Dogolachan*, homenageia a fotografia de um cachorro, nomeado de *Dogola*, que parece sorrir de forma cínica, e que viralizou internacionalmente na forma de inúmeros *MEMEs*. No site *wikinet*, uma plataforma online brasileira, aberta e colaborativa, que define a si mesma como um ambiente que utiliza linguagem satírica para explicar o vocabulário e os memes que correm nos *chans*, foi utilizado o termo "*hardcores* de quarto"[287] (sem autor, 2020, sem paginação) para definir os usuários do *Dogolachan*.

Meses antes do Massacre de Suzano, em um ato a favor da eleição Bolsonaro entre o primeiro e o segundo turno, em outubro de 2018, na

[287] A definição "hardcores de quarto" aparece na definição do verbete *Jorge*, que é a primeira expressão utilizada para descrever imediatamente os usuários do *Dogolachan*, em seu respectivo verbete. Ambos os links seguem ao final do texto, no item "Outras Referências".

Avenida Paulista, na cidade de São Paulo, foram registradas pessoas carregando a bandeira do Kekistão. O Kekistão é um país criado no contexto do *4chan*. É um *fake* país, que ao mesmo tempo em que ridiculariza o nacionalismo, tão caro à extrema direita, também ridiculariza todo possível discurso identitário baseado em questões étnicas. A história que se construiu em torno do Kekistão, foi a de ter sido outrora um país do Oriente-Médio, cujos nativos teriam sido expulsos em diáspora forçada, espalhando-se através do mundo. Tal etnia seria adoradora do deus Kek, um deus egípcio que tem a forma de um sapo. A escolha por esse deus como ícone central dessa mitologia é uma piada, por se tratar de uma homenagem a uma das principais figuras presentes nos *MEMEs* estadunidenses: o desenho de um sapo chamado Pepe. Pepe, The Frog, foi originalmente criado como um dos personagens do quadrinho "*Boys Club*", feito para a internet, pelo quadrinista Matt Furie, para representar um macho decadente que se masturba e joga videogame. Sua explosão como fenômeno viral símbolo da extrema direita estadunidense não faria parte das intenções iniciais do autor.

Não se trata da primeira evidência da presença do *4chan* em atos de rua brasileiros. Também foi no *4chan* que o grupo Anonymous foi concebido e propagado. Em 2013, vídeos vinculados ao Anonymous, nos quais pessoas vestindo máscaras do "V de Vingança"[288] e com a voz modificada por sintetizadores, apresentavam pautas políticas conservadoras, sendo esse vídeos um dos principais motores da súbita entrada de militantes de direita – e se não de direita, inclinados à direita –, também vestindo máscaras do "V de Vingança", nas jornadas de junho de 2013, originalmente organizadas pelos militantes de esquerda do Movimento Passe Livre.

No livro "*Kill all Normies*"[289] que analisa o contexto dos *chans* estadunidenses, Angela Nagle apresenta o quanto, apesar de serem plataformas supostamente abertas, aos poucos foram-se desenvolvendo ambientes praticamente herméticos, criando uma espécie de cultura alto-propulsora. A partir de suas pesquisas, ela compreendeu que esses

[288] Que é também originalmente um quadrinho, de Alan Moore, que não foi concebido como uma obra de extrema direita.
[289] Optei por não traduzir o título desse livro, pois "normies" é uma gíria utilizada para definir os não-usuários de *chan*. Uma tentativa de tradução seria "Mate todos os Normais".

ambientes não eram originalmente formados por militantes de direita, mas por adolescentes despolitizados que queriam trocar imagens de desenhos japoneses e videogames. A perspectiva de ter a identidade protegida oferecida por esses ambientes, desde o princípio, estimulou que ali fosse um contexto fértil tanto para a troca de imagens pornográficas das mais diversas, quanto para o intercâmbio de piadas sem nenhum tipo de fronteira ética. Sendo um espaço de comunicação que se dá fundamentalmente através de imagens, os *chans* se tornam talvez o principal ambiente de fabricação de *MEMEs*. Aos poucos, ali também desenvolveram-se as táticas *troll*, que envolvem a orquestração, divulgação e estímulo de ataques virtuais à determinadas pessoas. Tais ações chegaram a extremos como levar pessoas ao suicídio. Também se tornaram recorrentes as histórias de feminicídios e grandes massacres anunciados, planejados, e até transmitidos ao vivo no contexto dessas plataformas. A partir do reconhecimento do fôlego jovem dos usuários dos *chans*, a extrema direita passa a disputar esses ambientes, que então se tornaram o contexto perfeito para a criação e propagação de notícias falsas com finalidade eleitoral. O próprio Pepe, The Frog terminou sendo uma iconografia utilizada para representar o presidente Donald Trump em *MEMEs*, nos *chans* e para além deles, ao longo do processo eleitoral de 2016. As pessoas que integram essa nova direita, a direita *alt-right*, construíram para si uma autoimagem de rebeldia, definindo-se a partir de termos outrora pertencentes à contracultura. Nagle mostra depoimentos de usuários de *chan*, como Milo Yannopoulos, que afirmou que o conservadorismo é o “novo punk”, pois é o conservadorismo que agora é “transgressor, subversivo, divertido”[290] (YANNOPOULO apud NAGLE, 2017, p.32); e James Cochrane, que defendeu que a ação dos *trolls* “não era *bullying*”, mas “performance arte satírica”.[291] (COCHRANE apud Nagle, 2017, p.33).

Nagle fala de três produções cinematográficas que são comumente citadas como grandes referências dessa cultura altopropulsora dos *chans*: Matrix, o Psicopata Americano e Clube da Luta. Inspirados em Clube da Luta, os usuários do *4chan*, criaram uma lista de regras que seriam não apenas as regras do *4chan*, mas as regras de toda a internet. De fato, mesmo que seja

[290] Tradução minha dos textos em inglês: “new punk” e “transgressive, subversive, fun”.
[291] Tradução minha dos textos em inglês: “Its not bullying” e “Its satirical performance art”.

uma lista imensa e bastante volátil, seus termos passaram a circular transnacionalmente, sendo usados como base, por exemplo, dos *chans* brasileiros. Apresento algumas dessas regras. A regra 3 diz: “nós somos Anônimos”. A regra 6 diz: “Anônimos pode ser um monstro horrível, sem nexo e indiferente”. A regra 30 diz: “não existem garotas na Internet”. A regra 31 diz: “tetas ou sai fora – a escolha é sua”. A regra 32 diz: “você precisa de fotos para provar suas afirmações”. A regra 34 diz: “há pornografia disso, sem exceções”.[292] (sem autor, 2020, sem paginação).

Como historiadora da ciência, Donna J. Haraway buscou inúmeras vezes demonstrar o quanto a ideia de natureza foi uma construção ideológica destinada a fixar noções de sexo e gênero, responsáveis por perpetuar estruturas sociais sexistas, misóginas e heteronormativas. Na década de 1980, a autora escreve o seu famoso “Um Manifesto Ciborgue: Ciência, Tecnologia, e Feministas-Socialistas no Século Vinte Tardio: Um Sonho Irônico de uma Linguagem Comum para Mulheres no Circuito Integrado”[293]. No texto, Donna Haraway propõe que “somos todos quimeras, híbridos teorizados e fabricados de máquina e organismo; em resumo, somos ciborgues”[294] (HARAWAY, 1991, sem paginação). Quimeras são monstros mitológicos de origem grega, cujos corpos são construídos da somatória de diversos animais. Os ciborgues-monstros de Haraway são proposições corporais e sociais utópicas, uma vez que ela encontrava nessa simbiose entre corpo e tecnologia, um caminho de boicote e ruptura radical com as violentas construções sociais binárias.

Os corpos-com-celulares são ciborgues conectados por circuitos de comunicação integrados, entretanto, assim como a biologia, a somatória

---

[292] Existem uma infinidade de sites com as regras da internet do *4chan*, cujo texto e ordem variam consideravelmente, sendo que a maioria dos sites onde são publicados, são plataformas colaborativas que são sempre atualizadas por novos usuários. O texto dessas regras que mencionei foi traduzido do inglês: “3.We are Anonymous”; “6.Anonymous can be a horrible, sensless, uncarring monster”; “30.There are no girls on the internet”; “31.TITS or GTFO – the choice is yours”; “32.You must have pictures to prove your statements”; e “34.There is porn of it, no exceptions”. Na regra 31, GTFO é sigla para “Get The Fuck Out”. Disponível em: https://knowyourmeme.com/memes/rules-of-the-internet.

[293] Tradução minha para o título em inglês: “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminist in the Late Twentieth Century: An Ironic Dream of a Common Language for Woman in the Integrated Circuit”.

[294] Tradução minha do texto em inglês: “we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism, in short, we are cyborgs”.

tecnológica que as próteses celulares carregam, mantém em si mesmas o rastro de guerra e espionagem na qual foram gestadas, dificultando que essa perspectiva de simbiose entre corpo e tecnologia se efetive enquanto utópica. Em “Guerra e Cinema”, para demonstrar a simbiose entre as tecnologias espetaculares e de extermínio para coreografar o espetáculo mágico da Guerra, Paul Virilio traz à tona uma afirmação do já citado J.P. Goebbels que afirmava que “a grandeza única de uma operação militar consiste no que ela tem de monstruoso”. (VIRILIO, 2005, p.27). Entendo que a banalização e sexualização das relações de soberania masculina e vigilância feita por Hugh Hefner ao longo da Guerra Civil Mundial, quando transformou a própria casa ou, ainda mais, o próprio quarto, numa central de poder, foi agora atualizada na figura dos machos neosoberanos dos *chans* – os anônimos “*hardcores* de quarto” que assumem orgulhosamente a si mesmos como monstros e defendem que seu campo de atuação, a internet, não apenas deve reproduzir a lógica sexual binária, mas deve ser um território exclusivamente masculino, sendo a presença da mulher apenas aceitável enquanto imagem corporal fetichista.

A regra 32. “você precisa de fotos para provar suas afirmações”, a princípio se conecta com a regra 31, “tetas ou sai fora”, dando a leitura de que a única possível entrada de uma pessoa lida como mulher nesses ambientes é a partir da postagem de fotos de seu corpo pelado. Entretanto, a regra também é utilizada no contexto dos crimes pensados e divulgados nos *chans*, uma vez que os usuários exigem provas em vídeo ou foto das violências que estão sendo narradas. Entendo, assim, que há aqui uma confusão consciente entre terror e pornografia; o que parece ser de alguma forma ser confirmado pela regra 34: “há pornografia disso, sem exceções”, propondo não haver limites para o efeito pornográfico das imagens. No livro “Homens, Mulheres e Motosserras”[295], Carol J. Clover analisa a estrutura dos filmes de *slasher* das décadas de 1970 e 1980, que contam a história de assassinos seriais que matam com técnicas altamente rudimentares e violentas. A autora comenta o quanto há uma construção específica da mirada cinematográfica que condiciona o corpo feminino ao terror abjeto e conta como no filme “Blow-Out”

[295] Tradução minha para o título em inglês: “Men, Women and Chainsaws”.

(1981), que narra a história ficcional da filmagem de um filme de *slasher* de baixo orçamento, o único requerimento que se faz para as atrizes a serem contratadas é "tetas e grito".[296] (CLOVER, 2015, p.35). Há uma correlação bastante perturbadora entre a regra 31, "tetas ou sai fora", e o requerimento para a escolha das atrizes necessárias para a representação do terror cinematográfico, "tetas e grito". Essa correlação expõe o quão a imagem do corpo lido como feminino é automaticamente associada à violência, sendo que o "sai fora" quando colocado ao lado de "grito", pode ser compreendido como uma metáfora para estupro e assassinato e não apenas para a saída de um ambiente virtual. Mas também o quanto há uma proximidade entre o gênero de terror e a pornografia e o quanto ambos são também bases da cultura *necropop*[297] dos *chans*.

Em "Testo Junkie", Paul Preciado insiste que, apesar do efeito de hiper-realismo das produções da indústria cinematográfica pornô, seus roteiros são construídos de forma a reproduzir narrativas fixas, a partir de "um conjunto de coreografias corporais reguladas por códigos de representação de gêneros bem precisos, parecidos com os que dominam a dança, a ação na cinematográfica clássica ou no teatro". (PRECIADO, 2018, p.284-285). Em sua leitura dos filmes de *slasher*, que contam normalmente com baixíssimos orçamentos, Clover propõe que o interesse por esses tipos de filme envolve a expectativa de encontrar sempre o exato mesmo filme, com a exata mesma estrutura, sendo cada nova produção necessariamente um *remake*. Esse roteiro que sempre se repete é, segundo a autora, fundamentalmente o mesmo dos filmes pornográficos, em suas palavras: "A 'arte' do filme de terror, como a 'arte' da pornografia, em larga medida, são a arte da rendição ou da performance (...)". (CLOVER, 2015, p.11)[298].

Enquanto o efeito de realidade do filme pornô, conforme Preciado (p.285-286), se dá fundamentalmente através do registro da ejaculação masculina – tornando obrigatório que o esperma apareça fora do corpo outrora penetrado, normalmente por cima do corpo penetrado, como indício,

[296] Tradução minha para o texto em inglês: "tits and scream".
[297] Termo de Sayak Valência, cuja teoria irei apresentar mais adiante no texto.
[298] Tradução minha para o texto em inglês: "The 'art' of the horror filme, like the 'art' of pornography, is to a very large extent the art of rendition or performance (…)"

prova de realidade; nos filmes de *slasher*, se utilizam efeitos especiais para forjar cenas explícitas e detalhadas de desmembramento, sangue e vísceras – técnicas cinematográficas nomeadas de *gore.* Curiosamente, Carol J. Clover analisa que as cenas *gore* não produzem medo no espectador, ao contrário, interrompem o efeito de medo e suspense que o roteiro do filme outrora produzia, para introduzir o efeito de nojo. Propositalmente alternam-se registros, o "horror 'real'" e o "horror exagerado, alto-paródico". (CLOVER, 2015, p.41)[299].

É justamente "Capitalismo Gore" o conceito criado por Sayak Valencia para nomear os efeitos específicos do capitalismo transnacional no terceiro mundo e, mais especificamente, no México, seu país de origem e residência. É na periferia do Sistema Mundo, defende a autora, que se explicita a permanência da necropolítica como organização da economia e das hierarquias transnacionais de poder. É na periferia do mundo que se revela a perpétua participação de esquemas criminosos na sustentação dos esquemas legais oficiais do empresariado capitalista. Valencia compreende que a lógica do empresariado transnacional se organiza a partir do princípio de "destruição criativa", que não compreende limitações legais, morais ou sociais, já que define como bem sucedida a empresa ou pessoa que foi capaz de destruir sua concorrência e se impor diante do mercado. No caso do México, a economia e gestão social estatal se formou em total simbiose com o crime organizado, especialmente o tráfico de drogas. O operariado do tráfico, numa perpétua paródia dos esquemas do mercado oficial, produz ações sistêmicas e espetaculares de violência como modo de garantir sua soberania no mercado ilegal. Apesar da efetividade do terror operado pelo crime organizado, Sayak Valencia escolhe o termo *gore* como modo de sublinhar o caráter farsesco dos modos de operação dos sujeitos do crime organizado, compreendendo que a violência hiper-midiatizada é utilizada simultaneamente "como uma tecnologia de controle e como uma *gag* que é também um instrumento político". (VALENCIA, 2010, p.27)[300]. A *gag* é uma micro célula

[299] Tradução minha dos textos em inglês: "'real' horror" e "camp, self-parodying horror".
[300] Tradução minha do texto em espanhol: "como una tecnología de control y como un gag, que es también um instrumento político".

cênica da tradição teatral, circense e televisiva, capaz de gerar um efeito cômico pela surpresa desintegradora.

Valência escolhe o *gore* como modelo conceitual em diálogo direto com Paul Preciado, que nomeou como *snuff* o regime escópico pornográfico de poder dos machos neosoberanos a partir da divulgação massiva a nível global das imagens do ataque de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos da América (PRECIADO, 2014). Os filmes *snuff* são produções cinematográficas criminosas, que circulam na *deep web*, nas quais assassinatos reais são filmados em roteiros ficcionais pré-estabelecidos. Sayak Valencia reconhece a existência do "devir *snuff*" do mundo, mas entende que há uma importância na artificialidade cômica, que sublima a violência através do humor que é ainda fundamental para a perpetuação do poder, por isso insiste no *gore* como paradigma.

O modo como Sayak Valência escolhe nomear os especialistas da violência do crime organizado mexicano, os machos neosoberanos da periferia do mundo, é "sujeito endriago". Os endriagos são, uma vez mais, monstros fantásticos. Dessa vez retirados da cultura popular e literatura medieval espanhola. Os monstros de Valencia, portanto, expõem os ecos da violência colonial que são reparodiados pela violência patológica *necropop* do crime organizado mexicano.

Escolhi narrar, aqui, acontecimentos explicitamente vinculados ao universo cultural dos *chans* que se passaram no Brasil, como modo de tornar mais evidente esse fazer-se monstro que existe como potência nos corpos-com-celulares brasileiros em disputa por soberania no regime escópico-pornográfico capitalista. Entretanto, em todas as manifestações da nova direita brasileira e sua vinculação passional à figura do atual presidente assumidamente fascista Jair Messias Bolsonaro, é possível reconhecer a ação coreográfica dos celulares como máquina espetacular, máquina de espionagem e máquina terrorista. Sérgio Andrade constrói o conceito de telecoreografia exatamente porque o prefixo "tele" chama a atenção para o caráter performativo das coreografias que sempre "transmitem, distribuem e transferem poder de agência", através de um processo corporal de "materialização-desmaterialização que enceta rastro e referencialidade remissiva". (ANDRADE, 2020, p.1). Ou seja, o termo quer sublinhar o quanto

coreografar implica necessariamente sintonizar modos de mover de outros, que permanecem como possibilidades através de estruturas de poder ou resistência. No caso dessas performances verde-amarelas, as TELEcoreografias são geradas-por e endereçadas-para tecnologias TELEmáticas, que também integram totalmente os ciborgues monstruosos que são os corpos-com-celulares. Os retângulos pretos, portanto, na função de próteses, são TELEcoreógrafos dos movimentos dos corpos nos quais se acoplam – "*Dance for me! Dance with me!*", eles dizem, na língua de seus reais proprietários do Vale do Silício.

Os retângulos pretos alavancam o potencial pornoterrorista dos atos da nova direita brasileira, na medida em que fornecem a tecnologia necessária para que essas manifestações operem sempre na lógica do *remake*. Os corpos-com-celulares realizam TELEcoreografias em manifestações públicas, parodiando outras TELEcoreografias que viram outros corpos-com-celulares fazerem através de vídeos que assistiram no Youtube, ou Facebook, ou Twitter, pouco importa. Essas TELEcoreografias são feitas na rua para corpos-com-celulares que as filmam e imediatamente as compartilham no Youtube, ou Facebook, ou Twitter, pouco importa. Essa espiral passa a rodar a partir de uma força altopropulsora escalonando cada vez mais a violência dessas imagens, ao mesmo tempo em que essas mesmas imagens vão se tornando risíveis e banais – consolidando o Brasil como nação delinquente na forma de um exército de arminhas imaginárias que dança ao redor de caixões para celebrar um governo que optou pelo genocídio como estratégia de gestão de uma pandemia.

No início do livro "Capitalismo Gore", antes mesmo da Introdução, Sayak Valência apresenta um texto vertiginoso (que também se assemelha a um pesadelo) no qual tenta descrever o que afinal seria a sua cidade, a cidade de Tijuana, que faz fronteira entre o México e os Estados Unidos. Essa é uma das frases que ela utiliza em sua vertigem: "Estar apaixonad@ por um psicopata e dizer isso com um sorriso no rosto"[301] (VALENCIA, 2010, p.14). Espantosamente essas palavras parecem descrever de forma quase precisa a sensação que tenho quando vejo a imagem devota, violenta e cheia de tesão

[301] Tradução minha para o texto em espanhol: "Estar enamorad@ de un psicopata y decirlo com una sonrisa en la cara".

de um defensor de Jair Messias Bolsonaro. E terrivelmente me lembro do *Dogolachan* e o sorriso cínico de seu cachorro mascote.

Gostaria, agora, de acordar. Mas não estava dormindo.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, S. Título. Salvador: Edufba, 2020, no prelo.

ARANTES, Paulo. **1964**. In: **O Novo Tempo do Mundo**: E Outros Estudos Sobre a Era da Emergência. 1ª Edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015, p.281-314.

CLOVER, Carol J. **Men, Woman and Chainsaws**. New Jersey: Princeton University Press, 2015.

HARAWAY, Donnah J. **A Cyborg Manifesto**: Science, Technology, and Socialist-Feminist in the Late Twentieth Century: An Ironic Dream of a Common Language for Woman in the Integrated Circuit. In: **Simians, Cyborgs, and Woman**: The Reinvention of Nature. New York: Routledge, 1991. Cap. 8. Livro digital, sem paginação.

NAGLE, Angela. **Kill All Normies**: Online Culture Wars From 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right. Winchester: Zero Books, 2017.

PRECIADO, Paul B. **Pornotopia**: An Essay on Playboy's Architecture & Biopolitics. New York: Zone Books, 2019.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**. 1ª edição. São Paulo: N-1, 2018.

SALLAS, Ana Louisa Fayet e TORINELLI, Michele Caroline. **Anonymous nas Manifestações de Junho**: Uma proposta teórica. Sociologias Plurais: Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, Vol. 2, 2014, p.239-258.

VALENCIA, Sayak. **Capitalismo Gore**. 1ª ediçao. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2010.

VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema**; tradução PIRES, Paulo Roberto. 2ª Edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

VIRILIO, Paul. **The Suicidal Space**. In: DERIAN, James Der (ed.), **The Virilio Reader**.1ª Edição. Oxford: Blackwell Publishers, 1998, p.29-45.

VIRILIO, Paul. **The Vision Machine**. In: DERIAN, James Der (ed.), **The Virilio Reader**.1ª Edição. Oxford: Blackwell Publishers, 1998, p.134-151.

WALLACE, David Foster. **Graça Infinita**; tradução GALINDO, Caetano W. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ANDERSON, Laurie e QUARTET, Kronos. **Dreams**. Burbank: Nonesuch Records, 2018. Disponível em: https://genius.com/Laurie-anderson-and-kronos-quartet-dreams-lyrics. Acesso em: 28 set. 2020.

ARONOVICH, Lola. **Porque o massacre de Suzano foi uma tragédia anunciada**. Escreva Lola Escreva, 2019. Disponível em: http://escrevalolaescreva.blogspot.com/2019/03/por-que-o-massacre-de-suzano-foi-uma.html. Acesso em: 28 set. 2020.

CONGRESSO EM FOCO. **Bandeira inspirada no nazismo é exibida em manifestação pró-Bolsonaro.** Congresso em Foco, 2018. Disponível em: https://congressoemfoco.uol.com.br/eleicoes/bandeira-inspirada-no-nazismo-e-exibida-em-manifestacao-pro-bolsonaro/. Acesso em: 28 set. 2020.

DECLERQ. Marie. **Nos chans, se celebra o massacre na escola de Suzano**. Vice Brasil/Portugal, 2019. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/qvya87/nos-chans-ja-se-celebra-o-massacre-na-escola-de-suzano. Acesso em: 28 set. 2020.

HECHT, Jon. **Here's What The Green Kekistan Flag At Far-Right Rallies Is All About**. Bustle, 2017. Disponível em: https://www.bustle.com/p/what-is-the-kekistan-flag-heres-whats-behind-that-obscure-alt-lite-banner-2367689. Acesso em: 28 set. 2020.

KAZ, Roberto. **Pepe, o Imortal**: O malogrado fim do sapo maconheiro que seduziu os conservadores. Site da Revista Piauí, 2017. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/materia/pepe-o-imortal/. Acesso em: 28 set. 2020.

MELLO, Igor, RAMOS, Marcela e SALGADO, Daniel. **Como funciona o maior grupo de propagação de ódio na internet brasileira, que lucra com misoginia, racismo e homofobia**. Site da Revista Época, 2018. Disponível em: https://epoca.globo.com/sociedade/noticia/2018/06/como-funciona-o-maior-grupo-de-propagacao-de-odio-na-internet-brasileira-que-lucra-com-misoginia-racismo-e-homofobia.html. Acesso em: 28 set. 2020.

PRECIADO, Paul B. **Soberania "Snuff"**. Parole de Queer, 2014. Disponível em: http://paroledequeer.blogspot.com/2014/11/soberania-snuff-por-beatriz-preciado.html?m=1. Acesso em: 28 set. 2020.

Sem autor. **Dogolachan**. Wikinet, 2020. Disponível em: https://wikinet.pro/wiki/Dogolachan. Acesso em: 28 set. 2020.

Sem autor. **Jorge**. Wikinet, 2020. Disponível em: https://wikinet.pro/wiki/Jorge. Acesso em: 28 set. 2020.

Sem autor. **Rules of the Internet**. Know Your Meme, 2020. Disponível em: https://knowyourmeme.com/memes/rules-of-the-internet. Acesso em: 28 set. 2020.

O PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA COMO TERRITÓRIO DE REFAZIMENTO:
UM OLHAR ACERCA DO TRABALHO SOBRE SI[302]

Paula Poltronieri Silva (UFMG)
Carla Andrea Silva Lima (UFMG)

Sabemos da dança que o território investigativo que a sustenta recai sob o corpo e seu movimento. Percebemos ainda, com a dança contemporânea, os processos criativos que procuram cada vez mais problematizar as noções de corpo e de movimento presentes na dança – e que já traçaram percursos bastante normatizados acerca de uma certa percepção de corpo e de movimento dançado – propondo, por sua vez, territórios investigativos desestabilizadores que buscam um trabalho sobre si (em que a própria noção de um si como centro ordenador e senhor das percepções é desestabilizada), de modo a questionar essa relação entre sujeito e modos de percepção de si e criação de mundos nos processos de criação em dança. Mas, que ideia de "si" é proposta nesta engrenagem? Que noções de corpo são postas em operação e desestabilizadas? O que nos coloca em movimento?

Interessa-nos, no recorte proposto, pensar as práticas do artista da dança que tenham, como centro de sua investigação artística, a perspectiva do trabalho sobre si. Acreditamos que uma reflexão crítica sobre as implicações do trabalho sobre si articuladas à dança e suas formas de pensar/criar corpos possam trazer um alargamento nas discussões que tangenciam a relação entre o corpo artista e a dança. Essa relação, ao tomarmos a perspectiva do trabalho sobre si, coloca em operação uma relação de alteridade que pode levar à descoberta de uma "nova língua na língua". Ao problematizar a noção de si mesmo que se coloca em operação no trabalho sobre si, o que se percebe é que essa "linguagem de "si"" acaba se revelando estrangeira exatamente por ser extremamente íntima e singular.

[302] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Cassiano Quilici (2015), em sua investigação acerca do trabalho do ator-performer, associa o trabalho sobre si a poéticas de transformação de si. Partiremos de suas reflexões sobre o trabalho sobre si como poéticas de transformação se si na cena contemporânea no intuito de problematizaremos o corpo, o sujeito e suas relações no território investigativo da dança. Tomemos, *a priori*, como ele situa o "corpo cotidiano". Num diálogo com a biopolítica foucaultiana, ele situará o corpo cotidiano no território das marcações discursivas de poder que ordenam uma forma de perceber e viver o próprio corpo, a partir de recortes normativos. Desse modo, o corpo cotidiano será associado a um corpo automatizado e alienado a essas marcações que acabam por definir um lugar para o corpo e um modo de se haver com ele. O corpo cotidiano se mostraria então, na contemporaneidade, imerso em suas ocupações, engajado em desempenhar tarefas e cumprir papéis, muitas vezes de forma mecânica e inerte. Nessa perspectiva, a experiência cotidiana estaria submetida à "existência de um meio social em que vigoram certos modos de lidar com o corpo, os gestos, as ações, o pensamento". (QUILICI, 2015, p. 117).

O autor proporá então reflexões sobre aquilo que nos é cotidiano delimitando-o como lugar de automaticidade das ações e dos comportamentos e reconhecendo, a partir dessa prerrogativa, "uma espécie de alienação ou de cisão na subjetividade". (QUILICI, 2015, p 118). Viver cotidianamente comportaria experiências que fragmentam a percepção do sujeito tendo em vista a supremacia dos processos mentais sobre o corpo, o tornando objeto de execução e controle.

De modo que o autor trabalhará o imperativo da linguagem como terreno a partir do qual o corpo se constrói, ressaltando o caráter cultural dessa construção que se organizará pela via de "representações ilusórias da sua própria estabilidade e identidade". (QUILICI, 2015, p. 120). Essas representações, que nos dão uma certa estabilidade, é o que nos possibilita "viver em sociedade", a partir do momento em que habitamos e somos habitados pela linguagem. Desse modo, o processo incessante de produção de representações, na acepção do autor, operará num nível microscópico na experiência cotidiana do sujeito, atuando nos imediatismos e automatismos de

nossas percepções. A origem simultânea de sensações e percepções, deriva do contato constante entre o corpo e os variados estímulos. A partir deste encontro as sensações e percepções tendem a ser construídas e interpretadas de acordo com padrões habituais aprendidos e herdados do Outro[303].

Para Quilici (2015), sem esse mecanismo incessante de representações que se encontra na raiz de nossos hábitos, a vida cotidiana seria impossível. De modo que, viver cotidianamente exigiria um certo grau de previsibilidade, convenção, regularidade, no que o autor se pergunta se, na base desse processo, não se encontraria também um “desejo de controle, de fixação e permanência”. (QUILICI, 2015, p. 121). Esse desejo de controle, de captura do real pelo saber, seria uma espécie de sintoma que revelaria nosso desejo ilusório de estabilidade, de fechamento da experiência numa universalidade do saber. Segundo autor, “o fascínio da repetição e o desejo de apossar-se das experiências expressam também um ressentimento contra a impermanência de todos os fenômenos” (QUILICI, 2015, p. 121), o que faz com a experiência acabe por ganhar forma e estabilidade nas representações a partir da seleção de elementos rotineiros e frequentes. Importante salientar que esse ressentimento contra a impermanência acaba, portanto, por negar a singularidade do acontecimento.

Retomo aqui as questões apresentadas no início do texto: Que ideia de “si” é proposta nesta engrenagem? Que noções de corpo são postas em operação e desestabilizadas? O que nos coloca em movimento?

A partir do desenvolvido até aqui, propomos, tendo como base os estudos desenvolvidos no Litura: Grupo de Pesquisa e Criação nas Artes da Cena[304], uma articulação entre corpo e pulsão para pensar os percursos do trabalho sobre si na construção poética nas artes da cena a partir de um diálogo com a psicanálise que colocará em operação a perspectiva de um

[303] A noção de Outro está sendo compreendida aqui como o campo da linguagem, da rede significante intrínseca na própria constituição do sujeito e pré-estabelecida antes de seu nascimento.
[304] Para aprofundamento dessa questão remetemos o leitor à tese de doutorado “Corpo, pulsão e vazio: uma poética da corporeidade” (2012).

sujeito não idêntico a si mesmo marcando a impossibilidade do sonho de transparência do sujeito em relação a si e, consequentemente, a impossibilidade de transparência do corpo e de seus processos. Desse modo, o corpo se torna espaço de opacidade que acaba por revelar-se na noção mesma de *extimidade*[305] como aquilo que, exatamente por ser nuclear e mais íntimo, é tomado como um fora. Desse modo, o trabalho sobre si e a poética do corpo demandariam um trabalho sobre essa opacidade, esse ponto de real que, fazendo furo, resiste aos processos de universalização de um saber sobre o sujeito e o corpo:

> Resta ao artista cênico escutar esse vazio central do corpo, padecendo de um passado sem nome, de um excesso que acaba por causar um corte, perverter caminhos. E o caminho pervertido aqui é aquele que toma o corpo como um organismo, posto que pensar o corpo em sua vertente pulsional é pensar num corpo que se sustenta nas bordas, nesse espaço intersticial, no limiar daquilo que se mantém inapreensível. Concretude, ponto cego, ponto de queda. Nessa queda o timbre infinito do corpo ressoa, único, singular, extimo, intraduzível. (LIMA, 2012, p. 156).

Este fora do corpo interior ao corpo embaralha as representações já consolidadas de um "corpo cotidiano", tal como problematizado por Quilici (2015), uma vez que a noção de "corpo cotidiano" se apresenta aqui como algo que implica um certo "recorte, formatação e canalização de seus impulsos e energias" (QUILICI, 2015, p.121), correndo o risco de estabelecer uma moldura, uma espécie de enquadramento normativo dos impulsos que passam a operar num só circuito de satisfação pulsional.

A proposição de Quilici (2015) associa o trabalho sobre si a uma transformação de si que implicaria uma abertura para outras possibilidades de representação, para outros modos de percepção. O autor defenderá, a partir de suas pesquisas sobre Artaud, que essa abertura deve ser construída no corpo e que ela implica a desconstrução tanto de hábitos perceptivos quanto da emergência automatizada de sentidos e de significados, pressupondo uma prática desviante desses sistemas automatizados de significação. É nessa

[305] "A *extimidade*, segundo Lacan, funde exterioridade e interioridade, o que está fora e o que o sujeito não reconhece como o seu mais íntimo." Cf. LIMA, Carla Andrea. *Corpo, pulsão e vazio: uma poética da corporeidade*. Tese (Doutorado). Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2012, p. 25.

perspectiva que o trabalho sobre si agenciaria práticas de investigação interessadas na escuta do que é errante, desvio e lacuna, abrindo-se para uma dimensão em que o não-saber e o desconhecimento de si jogam sua partida.

Quilici (2015) sinalizará, nesse contexto, as problematizações de Antonin Artaud no tocante ao trabalho do ator. Para Artaud, o trabalho do ator não deveria se ancorar somente na busca por adquirir uma técnica para a produção de um corpo para a cena, mas deveria se construir como uma "poética de reconstrução do homem, a partir da abertura para outras possibilidades de ser". (QUILICI, 2015, p. 118).

Tais proposições que elencamos até então acabam por nos apresentar as artes da cena como território investigativo alargado que implica o exercício de abertura para essa espécie de força disruptiva que acaba por embaralhar nossos modos de percepção e de existência cotidianos. Pensemos nos efeitos dessa força disruptiva como aquilo que produz uma cisão, uma fenda. A aposta é que esse exercício de escuta possa nos mobilizar a nos situar como sujeitos de desejo diante dos imperativos e imediatismos do gozo emoldurados pelos diferentes mecanismos de poder.

O trabalho sobre si, nessa perspectiva, implicaria o refazimento de si e do corpo como território em que uma passagem se faz. Implicaria uma experiência em que o sujeito " não se defende dos fluxos que o atravessa". (QUILICI, 2015, p. 122). Trata-se de uma experiência que se quer pensar em fluxo, na impermanência e no singular de cada corpo sujeito. Essa abertura ao impermanente e às forças disruptivas que dele advém (na medida em que ele instaura um corte naquilo que estava tomado como regularidade vivida) constrói um espaço de potência, de atravessamento. A essa experiência que implica a abertura para novos atravessamentos que instauram uma dinâmica disruptiva, Quilici (2015) chamará "experiência da não forma":

> A desmontagem do corpo cotidiano significa, no limite, tornar acessível a experiência da "não forma". O corpo informe se mantém no fluxo contínuo de sensações, afetos, percepções, que aparecem e se dissolvem incessantemente, sem querer agarrá-las ou rejeitá-las. A vivência desse fluxo exige o desprendimento progressivo do

> diálogo interior que compõe costumeiramente o nosso teatro mental. (QUILICI, 2015, p. 121).

Nesse sentido, pensar o trabalho sobre si como poética de transformação do artista, implica colocar em questão o próprio "si" do trabalho sobre si assim como a ideia de si como corpo. O corpo informe cria possibilidades de um corpo não idêntico a "si", ou melhor, não idêntico a uma ideia de "si" como corpo tecida pelos enquadramentos normativos e operacionais que estabelecem um certo tipo de moldura para os impulsos. Pensemos nessa força disruptiva que faz furo na moldura e desarticula a própria ideia de "si", inaugurando um si outro, um outro de si. Podemos considerar que este furo faz vazar alguma coisa, percebe-se algo "fora" da moldura, um outro, estrangeiro a si mesmo, na própria figura. Percebe-se aí o *extimo* que constitui o sujeito em sua relação consigo e com os objetos.

Articulando às questões apresentadas no texto referentes ao trabalho sobre si propomos enfocar alguns trabalhos de dança cujo fazer poético, reconhecemos buscar, tal como propõe Quilici (2015), uma intimidade com os espaços informes, que conduziriam, por sua vez, à dissolução de uma certa representação do sujeito (QUILICI, 2015, p. 122).

Sabemos dessa "dissolução" (colocada em aspas porque sabemos que ela nunca se efetiva de vez) que ela se constituí por uma espécie de rasgo do Real, com seus fluxos e impermanências bem como nos fazendo lidar com nossa impossibilidade de apreensão total do corpo ou de nós mesmos. Trata-se de operar com o fragmentário, com o resíduo, descobrindo modos do agir e estar junto às coisas a partir da intimidade com espaços informes que se abrem também no corpo, percebendo seus vazios, seus buracos, o ponto de concretude em que a própria ideia de "si" fraqueja.

"A cada dança, a dança de cada um"

No livro **O que é dança contemporânea?: uma aprendizagem e um livro de prazeres**, Thereza Rocha (2016) descreverá a virada sofrida pela dança a partir do século XX sinalizando uma mudança radical no estatuto

da(o) intérprete no tocante à “práticas dialógicas de composição” mediadas pela feitura de novos acordos entre coreógrafo/coreógrafa e dançarino/dançarina (ROCHA, 2016, p. 105). Para a pesquisadora, estas práticas foram restruturadas de modo a buscarem, no trabalho da(o) intérprete, outras habilidades que não fossem restritas a excelência na execução de técnicas e passos pertencentes a uma linguagem específica de dança. A prática de dança passará então a tangenciar uma linguagem específica do próprio corpo, derivada da singularidade de cada intérprete que se tornará criador(a) de seu próprio movimento. Tomemos este contexto como prerrogativa para tecermos uma análise sobre o modo como estas práticas inauguram um pensamento sobre a dança que ultrapassaria a mera aquisição de habilidades e execução de movimentos, entendendo-a como uma poética criativa e autônoma. Tais práticas evidenciarão modos de fazer em dança contemporânea nos quais “o intérprete põe a si (mesmo) em ação e em estado de investigação”. (ROCHA, 2016, p. 101).

Dentro da perspectiva lançada por Rocha:

> Dançar deixa de ser a exibição pública e espetacular do que se sabe. Neste ambiente, interessa muito pouco as exímias qualidades técnicas do elenco. Eles e elas não estão ali para seguirem comandos a serem recompensados com o elogio perversamente cândido do mestre-coreógrafo, dando-lhes tapinhas nas costas depois de uma tarefa bem executada. Não. O sentido da aventura investigativa é bem outro e, nela, uma nova ética, a do não-saber, será convocada. (ROCHA, 2016, p. 105).

Rocha (2016) defenderá, nessa perspectiva, que dançar é inaugurar no corpo uma ideia de dança sem que esta ideia esteja pré-estabelecida por códigos que a estruturariam em uma linguagem de corpo em movimento. A dança contemporânea será problematizada pela autora como “aquela que ainda e sempre não se decidiu o que a dança é e, assim, o que ela deve ser”. (ROCHA, 2016, p. 31). Diante desta (in)definição, a autora pontuará que “cada ideia de dança inaugura no corpo uma técnica: um modo específico de operação de descontinuidade, de trânsito”. (ROCHA, 2016, p. 3).

Tendo como base as proposições de Rocha (2016), ao invés de tecermos uma análise sobre os processos de criação em dança contemporânea com foco na análise do corpo em movimento, interessa-nos

colocar em trabalho este caráter inaugural articulado aos elementos apontados pela pesquisadora para se pensar os processos de criação em dança contemporânea, a saber: a noção de técnica engendrada pelo artista na especificidade e singularidade de seu corpo; a ênfase dada a esta operação de descontinuidade e trânsito relacionando-a ao corpo como território de passagem; o pensar em fluxo que, a nosso ver, corresponderia à escuta de seus circuitos energéticos, o que incluiria os circuitos pulsionais.

Rocha (2016) nos propõe operar com a noção de dança contemporânea a partir de sua indefinição, tangenciando a potência dessa operação. Ao se manter como cadeia de significações aberta, a noção de dança contemporânea também fica em aberto, resistindo a uma definição universalizante. A pesquisadora defenderá que esses processos de criação se baseiam na singularidade de cada corpo: “Se a dança contemporânea é sempre a dança de cada um, é porque podemos ver nela a produção de processos de singularização corporal que concorrem para a produção de singularidades dançantes” (ROCHA, 2016, p. 84). Para a autora, dançar significaria ainda, “investir nas moções corporais nascentes da própria experiência do movimento”. (ROCHA, 2016, p. 101). Podemos pressupor, partindo desta perspectiva, que a singularidade não se refere simplesmente ao movimento de cada um, mas carrega, como virtualidade, potência de um vir a ser, algo da ordem de um corpo desconhecido, *extimo* e que tangencia o informe. A pesquisadora nos apresenta uma dança que se definirá não somente pela experiência do movimento, mas para todo um espaço de potência (as moções corporais, fluxos e impulsos) que surge a partir dele e que implica a escuta de suas ressonâncias, reverberações e vazios.

Pensemos então naquilo que surge na fissura das formas pré-estabelecidas por códigos de dança, no espaço intervalar de um passo e outro, nos atravessamentos de fenômenos inesperados, acontecimentos fugidios e inapreensíveis. Pensemos no erro, no que escapa ao nosso controle quando dançamos. Propomos que, ao invés de ceder ao imperativo da repressão, do recuo ou da fuga desse desconhecido que age, ou ainda, de reforçarmos a tendência de querermos agarrar, significar, universalizar sentidos, que tentemos dar algum tipo de escuta e suporte para esse saber

em fracasso, que implica um certo padecimento bem como o testemunho e a escuta desse corpo estrangeiro. Essa escuta pressupõe o lidar com experiências de descentramento, de *Unheimilich*[306]. Sabemos do *Unheimilich* que ele se revela como experiência crua porque disruptiva, uma experiência em que o informe (como aquilo que põe em xeque nossas percepções já acomodadas) e o acontecimento jogam sua partida. Trata-se de pensar que nesse "algo íntimo" que nos leva a nos mover fala um Outro, uma alteridade que nos estranha e descentra de nós mesmos[307].

Thereza Rocha (2016) fala ainda de uma "linha de sentido sensível intrínseca à experiência do movimento" que, segundo ela, deve ser investida pela(o) intérprete, convocando para si a autoria de uma nova dramaturgia do corpo. Esta "linha de sentido sensível" é antes de tudo um sentido vivido mais próximo de um não-sentido, porque não se configura sob preceitos de uma linguagem, mas fura a própria rede significante podendo ser articulada a experiência da "não forma", proposta por Quilici (2015). Essa linha, que faz desalinho no corpo, não estabelece, portanto, uma linearidade narrativa do movimento. Ela o conduz à devires.

Ao direcionar o seu olhar sobre as bailarinas e os bailarinos que passam suas vidas em sala de aula, repetindo movimentos, a pesquisadora sinaliza que estas e estes estão desinvestido a intimidade de seu próprio movimento, "fazendo de seu corpo, e de si, um instrumento". (ROCHA, 2016, p. 52). A partir dessas reflexões empreendidas, gostaríamos de apontar duas questões indispensáveis para a nossa discussão. A primeira é a referência feita à "intimidade de seu próprio movimento". A partir das questões colocadas em trabalho até agora, poderíamos nos perguntar qual noção de intimidade

[306] Freud ao tratar do Unheimilich o faz sinalizando sua ambivalência em relação ao termo *heimilich,* afirmando que: "Em geral, somos lembrados que a palavra *heimilich* não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora de vista […] *Heimilch* é, pois, uma palavra cujo significado se desenvolve em direção a uma ambivalência, até que finalmente se confunde com o seu oposto, *unheimilich*". In: FREUD, Sigmund. ESB. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago,1996, p.242-243. Dessa forma, o conceito do estranho sinaliza a possibilidade de pensarmos que a verdadeira alteridade vem daquilo que nos é mais familiar, embaralhando a divisão entre diferença e identidade, entre próximo e distante, entre eu e outro.

[307] Para aprofundamento nessas questões remeto o leitor a tese de doutorado "Corpo, pulsão e vazio: Uma poética da corporeidade", de Carla Andrea Lima.

está sendo colocada em trabalho nessas abordagens. Não nos parece que se trata de uma abordagem individualizada, nem tampouco individualizante, mas de uma noção de íntimo que desarticula qualquer ideia fixa de “si mesmo”. Trata-se, portanto, de um íntimo que não se fecha na unidade reflexiva de um si idêntico a si mesmo, mas que é atravessado pelo estrangeiro, por um “fora interior ao homem”. Pensando nas práticas de dança que se organizam a partir de técnicas pré-determinadas, que delimitam uma via de apreensão do corpo e se organizam pela repetição e execução do movimento a partir desse modo de apreensão do corpo e do movimento, o que se anula são os devires, as moções corporais que surgem dessa intimidade no que ela tem de *extimo*.

Pensemos, portanto, nos modos de criar a própria dança partindo da investigação do corpo como espaço de potência de um vir a ser, cuja operação é engendrada pela relação do artista com o próprio corpo como lugar de passagem, sendo ele testemunha de uma prática construída no próprio fazer, onde “a matéria humana a ser buscada nascerá da experiência do bailarino (e da bailarina, sempre) de um devir-outro de si, daquilo que ele/ela não se sabe capaz, daquilo que ele/ela não sabe de si”. (ROCHA, 2016, p. 105).

A segunda questão a ser colocada em trabalho diz respeito a reflexão lançada por Rocha (2016) sobre processos de criação que se sustentam num fazer “de seu corpo, e de si, um instrumento”. Essa reflexão encontra consonância com a crítica de Quilici (2015) sobre treinamento do corpo como uma espécie de adestramento para o desenvolvimento de habilidades e resultados específicos. Nessa perspectiva, o corpo torna-se instrumento para o desenvolvimento de habilidades que o capacitem para que, enfim, possa dançar. Aqui a formatação do corpo antecede a sua dança, bem como orienta sob quais perspectivas a dança pode aparecer, emoldurando um possível, sem qualquer ruído ou virtualidade. O que esses autores parecem apontar é um modo outro de fazer, tomando o corpo não como um instrumento, mas como espaço de criação que territorializa/desterrotiraliza constantemente uma noção de corpo, de dança e de si. Nesse sentido, a investigação de dança, ao se ancorar no *extimo* de cada corpo sujeito torna-se espaço de constante

transformação, podendo então ser pensada como “a produção do corpo que lhe corresponde”. (ROCHA, 2016, p. 62).

Tomemos este território investigativo da(o) artista, marcado pela própria experiência, como via criativa de uma nova linguagem que se constrói de maneira singular, em “um devir-outro de si”. (ROCHA, 2016, p. 105). Nosso interesse reside na investigação de protocolos de criação em dança contemporânea que tenham o trabalho sobre si como centro de problematização da relação que se estabelece corpo, linguagem e Real.

A dança contemporânea vem consolidando protocolos de criação que buscam, por vezes de maneira radical, a problematização do sujeito, do corpo e de modos de percepção do movimento dançado. Muitas vezes é a própria noção de movimento dançado e de seus códigos que é colocada em xeque por uma busca de verticalização da investigação do corpo como lugar político e fundador de relações a partir das quais diferentes discursos podem circular sem ocupar uma posição central e ordenadora. O que pode se aventar, nesse processo, é a transformação de modos de percepção e categorização dos modos de fazer dança nessa relação corpo, sujeito e linguagem.

No espetáculo **Hyenna – não deforma, não tem cheiro, não solta as tiras** Tuca Pinheiro trabalha com o humor, com o abjeto e com o horror lançando, por vezes de forma sutil outras pela via do excesso, questões sobre a própria subjetividade e sobre os processos de alienação e conformação do corpo que dança.

A estrutura compositiva do espetáculo, o que inclui os diferentes objetos cênicos usados pelo artista, é marcada por falas e demonstrações que ironizam o corpo que dança apresentando um olhar crítico e desnaturalizador para determinados hábitos cotidianos. O artista lança uma crítica mordaz para os sujeitos imersos na denegação dos efeitos colonizadores (euro)ocidentais e modernos intrínsecos à nossa contituição subjetiva, abordando ainda questões de gênero e de sexualidade. À luz de todas estas questões, destacaremos a crítica feita pelo artísta sobre a legitimidade da dança quando essa se vê atrelada, subordinada, uma dança “a mercê” do balé/*ballet*. Tuca

Pinheiro acaba por levantar, a partir do uso da forma/fôrma do ballet, questões direcionadas ao informe. Pela via do grotesco, do absurdo, ou ainda, do excesso, o artista opera com o transbordamento das molduras de execução de movimento do balé, fazendo neste rasura. O que é desmantelado, desarticulado e posto como questão não é a linguagem de dança em si, mas as impregnações e os automatismos que, por seu intermédio, configuram e adestram o corpo. Portanto, o que tende a ser rasurado, pela via do excesso, diz respeito a esse molde colonizador, fixado no corpo e visto por muitos como única via de colocar seu corpo, a si mesmo e seu desejo em movimento.

Gostaríamos de destacar que, para além dos códigos do movimento apreendido e dançado pela moldura do colonizador, o artista problematiza nossos hábitos cotidianos e de higiene e os subvertem sob a égide do escárnio em que o abjeto e o excesso mais uma vez desestabilizam um horizonte normatizado e estabilizado de relação com o corpo. Numa atitude de profanação (Agamben), o artista busca o rasgo, o trabalho de esgarçamento do véu que mascara nossa relação com o sexual, afrontando o pudor que é construído culturalmente sobre o corpo, ultrapassando a fronteira repressora que mantem sob vigilância os orifícios do corpo, esses buracos sobre os quais ninguém quer falar. Buracos que representariam uma intimidade. O artista nos leva a questionar se o buraco do cú é íntimo pelo pudor, ou é íntimo por ser um buraco. Tuca Pinhiero excede os limites do corpo usando seu próprio corpo, deformando-o, penetrando-o, fazendo dele reentrâncias. O espetáculo confronta, pela via do desnudamento, questões entorno da noção de intimidade. Não a dele e nem a nossa, pois é a própria ideia de pertencimento que **Hyenna** coloca em xeque, questões como: o efeito colonizador, os processos legitimadores da dança, o pudor, bem como o erotismo e a intimidade dos buracos. Nessa perspectiva, Hyenna é um corpo em pedaços, estilhaços que denunciam a carnificia colonizadora e sua relação perversa com a própria noção de intimidade, relação que se dá também na superfície da carne, num jogo violento sobre o corpo.

A criação de **Hyenna – não deforma, não tem cheiro, não solta as tiras**, é atravessada por inquetações de Tuca Pinheiro, que, por sua vez, são

diferentes das questões que movem Marta Soares em **Vestígios**, cuja proposta apresenta protocolos de criação que, em nossa perspectiva, coloocam em movimento a noção de trabalho sobre si por uma outra via.

Em **Vestígios**, Marta Soares instaura estados de presença mediante ao convite de percebe-la e nos perceber em uma outra dinâmica. Sob um monte de areia, o corpo da artista insiste num estado visivelmente estático enquanto o que move (visivelmente) é a areia soprada pelo ventilador, fazendo com que a artista seja desvelada aos poucos, pedaço por pedaço. Ao tocar a areia, o efeito do vento troca constantemente os desenhos dos amontoados de areia e paisagens efêmeras vão se formando, se transformando e se esfacelando. A própria ação do vento se encarrega de esculpir e também de escavar aquele monte que é areia e corpo e que aos poucos, revela partes de um outro/mesmo corpo que se encontrava embaixo, sob o véu daquele monte de areia e que, embora permanecesse em estado de imobilidade, dançava no corpo areia.

A obra consegue esgotar seu caráter representativo, dado de antemão pela simples ação do vento do ventilador sobre aquele monte de areia, quando provoca outras noções de temporalidade, dilatando, por sua vez, a nossa capacidade perceptiva. O corpo passa a operar em um estado distante daquele comumente operado na vida cotidiana que se caracteriza pelo estado perceptivo acelerado, imediato e precipitado, que tudo quer abarcar.

Retomemos Quilici (2015): aqui não se trata mais de apresentar acontecimentos mais ou menos encadeados dentro de uma moldura temporal, uma vez que é “a própria experiência bruta do tempo” (QUILICI, 2015, p. 40) que se torna a questão central. Provocado pela temporalidade dilatada que a obra oferece, o público tem como possibilidade um alargamento da própria percepção, que torna-se sensível a um espaço de pequenas sutilezas, sensível às pequenas mudanças e diferenças. Ao tomar a experiência bruta do tempo, Vestígios esgota o desejo do movimento dançado, sem deixar de levantar questões sobre o que é o movimento na dança e o que está sendo colocado em movimento com aquela ação. A imobilidade de um corpo anula a sua possibilidade de movimento?

Marta Soares esgota todas as expectativas sobre propostas convencionais de movimento, nos colocando diante de um estado sutil de percepção onde o que opera são micromovimentos. Quilici (2015) nos alerta sobre o risco de agirmos com tédio e aversão a esses vácuos de história, tendência a qual temos diante daquilo que se apresenta como não habitual, ou, terreno desconhecido, que, na presença de um vazio, optamos pelo preenchimento, repressão, recuo ou recalque. A travessia desses estados comumente não estabelecidos na vida cotidiana prenhe de hábitos emoldurados por uma única noção de tempo que se quer acelerado e imediato é que nos possibilita a um alargamento na percepção, nos permitindo, por sua vez, a percepção de “microacontecimentos que surgem e desaparecem constantemente” (QUILICI, 2015, P. 40), porque não se quis agarra-los ou rejeita-los.

Espetáculos como **Hienna**, de Tuca Pinheiro e **Vestígios**, de Marta Soares se caracterizam como processos que fazem uso de protocolos de criação marcados pela singularidade de suas investigações na relação com seu corpo e com o *corpus* político da dança e podem ser problematizados a partir da noção de trabalho sobre si. Trabalhos como esses instauram qualidades de presença a partir das questões trazidas pela própria existência dos(as) artistas em conflito com corporeidades já legitimadas no universo da dança. Trata-se, portanto, de um processo de desfazimento/refazimento de si.

Nessa perspectiva, é possível pensarmos alguns protocolos de criação em dança contemporânea articulados a perspectiva de *transformação ontológica* sinalizada por Quilici (2015), tendo em vista que essas proposições buscam sua ancoragem na verticalidade de investigações de práticas de si focadas na processualidade do sujeito e de seu corpo. Ao ultrapassar essa fronteira de “passos de dança”, problematizando a criação como lugar de investigação e refazimento do corpo, o que faz marca nessas propostas é o fato de que esse refazimento se dá a cada processo criativo, sendo o corpo proponente e exponente de questões e experiências que conduzem o trabalho sobre si ao fazer borda, operando com aquilo que nos escapa continuamente.

Ao investigar as poéticas de transformação de si, Quilici (2015) encontra nas palavras de Artaud um gatilho para se pensar a prática artística: “Tenho uma única ocupação: refazer-me”. (QUILICI, 2015, p. 102). Refazer-se, na pluma investigativa artaudiana, trata-se, portanto, de um exercício constante de auto investigação, em que “os estados físicos e psíquicos muitos sutis são escrutinados com incrível minúcia”. (QUILICI, 2015, p. 103). No tocante a estes estados sutis de percepção, a via de acesso, tecida no trabalho sobre si, recai sob a “consciência não reflexiva”, que opera pela via da travessia das coisas, imagens e sensações, sem a tentativa captura-las em uma forma e nem, tampouco, de forma definitiva, deixando prevalecer seu estatuto de “coisa” que age, de algo que nos atravessa como acontecimento.

Ao debruçar um olhar sobre o processo de Artaud, Quilici (2015) o percebe desenvolvendo uma capacidade de se ver impessoalmente, como uma testemunha de si. Sobre o processo, cabe novamente salientar que é a própria ideia de um “si mesmo” que a escritura artaudiana tende a desmanchar.

Refazer-se é, portanto, tornar possível a “experiência da não forma” e do impessoal, tomando-os como via de desfazimento das representações do sujeito, borrando suas fronteiras constitutivas e certeiras, permitindo travessias e fazendo do corpo reentrâncias. Trata-se de inaugurar no corpo territórios desconhecidos a partir do encontro com a própria opacidade do corpo, íntima porque estranha, estrangeira, infamiliar, *unheimilich*.

Referências

LIMA, Carla Andrea. ***Corpo, pulsão e vazio: uma poética da corporeidade***. Tese (Doutorado). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si.** São Paulo: Annablume, 2015.

RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise.** 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?: uma aprendizagem e um livro dos prazeres.** Salvador: Conexões Criativas, 2016.

MULTITERRITORIALIZANDO DRAMATURGIAS EM DANÇA:
LIDERANÇAS MÓVEIS COMO PRÁTICA PARA CRIAÇÃO COLETIVA

Liana Gesteira Costa (UFBA)
Gilsamara Moura (UFBA)

Esse texto foi sendo tecido em setembro de 2020, em um contexto de isolamento social por conta da pandemia do Covid-19. Trago nele reflexões elaboradas durante o mestrado, defendido em março de 2019 e, também, as afetações das forças que me atravessam e compõem esse momento presente tão trágico. Um mal-estar me acompanha. E convoco o campo da dança a criar territórios em que singularidades afetadas se co-impliquem na construção do comum, redistribuindo poderes e partilhando sonhos coletivos com suas dramaturgias.

Interesso-me em investigar como compor dramaturgias compartilhadas em nossas criações artísticas e em nossas vidas. Trago então experiências e reflexões sobre a prática intitulada *lideranças móveis*, um modo de se organizar coletivamente para criação artística em dança, e observar suas implicações na elaboração de uma dramaturgia multiterritorializada, ou seja, que é cultivada conjuntamente, assumindo as singularidades dos seus integrantes e sem replicar lógicas de opressão de poderes e saberes em sua organização. Esse tema foi foco da dissertação do mestrado em dança desenvolvido no PPGDanca na UFBA e vem sendo desdobrado conjuntamente com a Profa. Dra. Gilsamara Moura, na recém iniciada pesquisa de doutorado também no mesmo programa.

Essa discussão pretende conversar com outras maneiras de lidar com a organização grupal de artistas para criar em dança. Ou seja, uma reflexão política sobre como possibilitar outras relações de poder e de saber num agrupamento de artistas, que desviam dos modos de funcionamento de companhias e grupos de dança que majoritariamente centralizam a criação na função de um coreógrafo ou diretor.

As práticas de *lideranças móveis* e de *construção dramatúrgica compartilhada* trazem uma complexificação de coexistência de saberes em sua atuação e se desviam de uma prática que elege decisões centralizadas para um fazer coletivo. Sua perspectiva coloca em relação repertórios, experiências e corpos múltiplos, bem como entendem a organização para criação de maneira distributiva de poderes. O que essa criação coletiva de construção dramatúrgica nos apresenta se aproxima de um processo complexo de (re)territorialização que assume o múltiplo enquanto concretização. E traz esse múltiplo num espaço de convivência, de coexistência, sem que seja preciso negar outras maneiras de estar em grupo, mas propondo uma composição com outro rearranjo para nossa contemporaneidade, traçando caminhos para criações dramatúrgicas em dança que superem uma perspectiva colonialista.

Para desenvolver essas reflexões, trago três pontos para tratar nesse artigo. São eles: como acontecem as lideranças móveis; exemplos de proposições práticas de dramaturgias compartilhadas; devires sobre multiterritorialidade na dança. É importante frisar que a pesquisa aqui desenvolvida parte da prática como material de elaboração da reflexão teórica e filosófica na dança. Ou seja, trago experiências de coletivos e processos de criação no qual me envolvi diretamente para traçar pistas sobre modos emergentes de criar em dança os quais venho testemunhando nos últimos 10 anos.

Como acontecem as lideranças móveis?

A prática de lideranças móveis foi identificada em processos criativos de três agrupamentos de dança do Recife (PE) os quais fiz parte, a saber: a Cia. Etc. e o Coletivo Lugar Comum, que foram objeto de estudo no mestrado, e no E aí? Coletivo Artístico, que emerge nas discussões do recém iniciado doutorado. Lideranças móveis é uma prática consiste num revezamento de artistas para guiar laboratórios criativos ou treinamentos físicos em dança, visando a construção de uma dramaturgia compartilhada para algum trabalho

artístico específico em grupo. A cada semana, ou a cada dia, por exemplo, um dos artistas do elenco - ou um convidado externo - é elegido para propor exercícios criativos ou a condução de aulas que contribuam para a construção de uma *dramaturgia em processo* (KERKHOVEN, 2016). Não existe a centralização em apenas uma pessoa para conduzir a proposição estética da criação, a alternância de conduções e experiências é o que constitui o trabalho de construção dramatúrgica compartilhada estudada nessa pesquisa.

Ao falar de uma alternância de lideranças, podemos identificar diferentes maneiras disso acontecer. A trama que se cria entre as relações de um grupo de pessoas, no momento da vivência de uma criação, se modifica a partir da maneira como a liderança é exercida ou agenciada na coletividade.

A denominação lideranças móveis não apresenta um movimento pré-estabelecido de organização, e sim ressalta a imprevisibilidade dessa estrutura móvel onde as lideranças emergem e possibilitam outra conexão de organização para o todo a cada emergência.

Uma organização rizomática não estabelece um centro, mas diferentes pontos interligados de maneira assimétrica. Ela se baseia em “[...] princípios de conexão e heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22). A imagem do rizoma apresenta como princípio a possibilidade de auto-organização, ao invés de um sistema pré-definido, ou seja, propõe a conexão entre pontos móveis que criam suas linhas e desenhos no tempo, a partir da própria necessidade do processo em curso, de uma maneira performativa, que se organiza a partir do próprio fazer. Então, pode-se dizer que assumir o processual é um movimento inerente desse modo de organização.

Muitas práticas de grupo acontecem com sistemas definidos anteriormente, onde os papéis entre criadores e executores estão estabelecidos antes de iniciados os processos de criação, e que, em muitos casos, existe uma centralização na figura de quem cria, como no caso do coreógrafo, ou de quem organiza a criação, como um diretor ou dramaturgista.

O que o rizoma traz como proposição é uma maneira diferente de trabalhar os centros, que não retornam para o mesmo ponto, ou não criam caminhos definidos de passagem por pontos, mas que permitem a insurreição de pontos ao longo do processo e a partir desse movimento imprevisível cria sua trama própria, criando um sistema específico para cada proposição.

Por isso que esta pesquisa decidiu assumir o nome de lideranças móveis*,* pois constrói o princípio de organização com uma mobilidade entre as lideranças nela existentes, sem eleger um centro à priori, mas compondo com as possibilidades de centros emergentes durante o processo, reconhecendo, a cada momento, os sujeitos de proposição e criando caminhos de relação entre os propositores de maneira performativa. Assim, o exercício de composição acontece não apenas como princípio da criação dramatúrgica, mas também na organização dos papéis dentro do processo criativo.

Para elucidar essa ideia de composição de lideranças de maneira performativa, no ato da criação, trago como exemplo o exercício denominado *O caçador,* de Jerzi Grotowski que fora vivenciado pelo Coletivo Lugar Comum na residência artística denominada *Corpo Político*, liderada por Micheline Torres, em outubro de 2014. O exercício acontece da seguinte maneira: um grupo de pessoas entra em um espaço delimitado anteriormente para realizar ações previamente definidas (andar, correr, saltar, pausar, articular os pés, por exemplo). *A priori* os praticantes só sabem que vão entrar caminhando lentamente neste espaço e sair caminhando deste espaço. O tempo de início e fim das outras ações, e a gradação de velocidade de uma caminhada até a corrida, ou da corrida até uma pausa, não estão definidos anteriormente. Quem vai definir essas gradações e temporalidades é o grupo conjuntamente, a partir da atenção e escuta constante com o outro ao longo do exercício. O que acontece nesse exercício é que em algum momento alguém “lidera” o início de uma ação ou seu fim (sem nenhuma indicação de palavra ou vocalização para que isso aconteça) e todos os participantes se engajam nessa proposição de uma liderança que surge no momento e não está estabelecida antes. Mas, a proposta é que essa liderança momentânea também tenha uma escuta muito ativa e atenta para perceber o momento de

propor a mudança, pois o desejo é que todos consigam acompanhar a proposta conjuntamente, num tempo muito aproximado de realização. Então, a ideia de liderança não é de impor um desejo pessoal de mudança para o grupo, mas perceber quando o grupo está preparado para realizar juntos uma nova proposição. E nesse jogo, as lideranças de cada ação podem se alternar, podendo qualquer um ser líder, sem uma lógica previamente acordada, apenas em um exercício de escuta e atenção do grupo.

Esse princípio de escuta de grupo e emergência de lideranças durante o próprio fazer, também pode ser identificada em outras práticas contemporâneas de dança. Por exemplo, os exercícios propostos pela técnica de *View Points*[308] e por jogos realizados na prática de Composição em tempo real[309] também articulam em seus princípios essa maneira de compor com o que venho compreendendo como lideranças móveis. Porém, as trago aqui apenas como exemplos de materialização dessa ideia, sem intuito de apresentar modelos e sim de identificar práticas existentes que se aproximam da experimentação de uma organização rizomática na questão das lideranças, e que nos ajudam a visualizar como acontece. Como se fossem exemplos micros de tramas que estão sempre sendo tecidas, reorganizadas e modificadas pelo próprio fazer.

Proposições práticas de dramaturgias compartilhadas

Desenvolvi o mestrado convocando os processos criativos do Coletivo Lugar Comum a partir dessa organização de lideranças móveis. E narrei

[308] Os Viewpoints (pontos de vista) foram originalmente desenvolvidos nos anos 70 pela coreógrafa Mary Overlie. A Teoria de Viewpoints foi adaptada para o teatro pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau. Viewpoints é uma filosofia traduzida em técnica de improvisação que possibilita um vocabulário para pensar e agir sobre movimentos e gestos. Esta técnica é muito utilizada para treinar performers, construir um grupo e criar movimento para o palco. Ver mais informações em: https://www.youtube.com/watch?v=DymsuypxwwU

[309] A Composição em Tempo Real é uma prática de composição cênica coletiva a partir da improvisação utilizada por diversos artistas da dança. Entretanto ela é mais conhecida a partir do trabalho desenvolvido pelo coreógrafo João Fiadeiro, que desde dos anos 90 vem desenvolvendo estratégias para organização dessa prática, pesquisando os processos de decisão e composição que normalmente acionamos na ocorrência de um encontro (com o) inesperado. Ver mais informações em: https://www.youtube.com/watch?v=7EIsEx-HzRw Acessado em 21 de março de 2020.

alguns exemplos de como os integrantes do elenco se revezaram na proposição dos laboratórios de criação, trazendo seus repertórios próprios para serem experimentados pelo elenco. Cada proposta trazida por uma liderança, ia dando pistas de qual seria a próxima liderança a trazer suas experiências para o trabalho. E assim, o processo de criação ia sendo tecido pela multiplicidade das propostas experimentadas e vivenciadas, levantando material para composição dramatúrgica. Essa maneira de criar aconteceu principalmente na montagem de *Motim*[310], performance de rua com 10 integrantes que tinha como mote o riso como gesto político. E também foi experimentada na pesquisa *A Voz do Movimento*, que se desdobrou em uma montagem de grupo também[311].

Nesse artigo, trago como exemplo de realização de *dramaturgias compartilhadas* práticas desenvolvidas pelo E aí? Coletivo Artístico. O E aí? Coletivo Artístico é um ajuntamento de artistas pesquisadores em improvisação em dança atuantes em Recife, que se formou em 2017 para realização do projeto Improvisar-se Dançando: compartilhando modos de ser na dança[312].

A prática de lideranças móveis também é uma maneira de propor os laboratórios de criação desse Coletivo, mas a diferença dele para o Coletivo Lugar Comum desenvolve, por exemplo, é que seus trabalhos artísticos são configurados por jogos de composição improvisada em dança, que se organizam em tempo real. Não existe roteiro prévio dos acontecimentos da composição a ser apresentada, a configuração surge durante a prática que é improvisada no momento da apresentação. Já o Coletivo Lugar Comum costuma, até então, realizar as lideranças móveis como procedimento do processo de criação, alternando as lideranças dos laboratórios criativos, mas

[310] Para acessar mais informações sobre o processo de criação de Motim: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602017000100071&lng=en&nrm=iso&tlng=pt&fbclid=IwAR1gx0s-uEuQ0s4Ecd5_6KTMdVLm6TScu-9pDJH6L699ld3KjtiiE5AKzGk

[311] Para saber mais informações das criações do Coletivo Lugar Comum acessar: https://www.coletivolugarcomum.com/

[312] Para mais informações sobre o Coletivo e o trabalho acessar o blog: https://corpoimprovisado.wordpress.com/

cria espetáculos com roteiros pré-definidos de cenas, que funcionam como estrutura abertas onde a corporeidade e movimentos de cada cena podem ser improvisados, mas existe uma organização prévia da ordem das cenas e das ações de cada uma. No E aí? Coletivo Artístico a dramaturgia é criada compartilhadamente, pelas pessoas que entram na cena e em tempo real. Então a mobilidade de lideranças acontece tanto nos laboratórios criativos como no momento da própria cena.

Como acontece? A única organização prévia feita para a apresentação é a definição de regras mínimas acordadas entre todes improvisadores para acontecimento do jogo. Mas essas regras não são roteiros de cena, são provocações abertas de estruturas que podem ser guias para os artistas improvisadores jogarem. Há inclusive a possibilidade da subversão dessas regras.

Como exemplo relato aqui o primeiro jogo[313] do Ciclo Dramaturgia, que teve como proposta a partitura intitulada “Dois ou menos”. As regras eram as seguintes: 1. o jogador tem a liberdade de entrar ou sair quando quiser do espaço de improvisação demarcado por uma fita crepe no chão, neste caso, era um espaço quadrado. É importante levar em consideração que, quem entra no espaço do improviso, está nitidamente compondo a cena e, quem está de fora do tabuleiro, segue conectado com o jogo a partir da condição de testemunha, acompanhando o que está acontecendo na cena para quando entrar ter consciência da composição em andamento. 2. o improvisador que entrar pode propor uma dinâmica de movimento própria ou acompanhar uma dinâmica de movimento já instaurada no jogo. Só podem acontecer duas dinâmicas de movimento em cena. Se já houverem duas dinâmicas acontecendo no jogo o improvisador que entrar deve acompanhar uma dessas

[313] Vídeo registro editado do Jogo 1 – Ciclo Dramaturgia
https://corpoimprovisado.wordpress.com/2017/07/08/pratica-compartilhada-iii-jogo-i/
Provocações para o Ciclo Dramaturgia
https://corpoimprovisado.wordpress.com/2017/06/18/improvisacao-dramaturgia/
Relatos de experiências dos artistas improvisadores sobre Ciclo Dramaturgia
https://corpoimprovisado.wordpress.com/2017/06/24/pensamentos-que-nos-atravessam-o-corpo/
https://corpoimprovisado.wordpress.com/2017/07/13/corpo-conector/

duas dinâmicas, não poderá propor uma terceira. Por isso, o jogo se chama “Dois ou menos”, pois só podem acontecer duas dinâmicas na cena, ou menos.

Dessa maneira, a composição que acontece no jogo depende do engajamento e escuta de cada une que entra no espaço de improviso. Não existe um artista que oriente todo o trabalho, e nem uma organização prévia feita para ser seguida. A dramaturgia, então, vai sendo construída compartilhadamente a partir de cada entrada, cada saída, cada relação criada entre os artistas, entre as relações de temporalidade, de tônus, de velocidades, de níveis espaciais, de trajetórias delineadas, ou seja, entre forças que se estabelecem no momento da cena, por isso dizemos “em tempo real”.

O rizoma é a imagem que podemos propor para materializar essa composição das relações, que se estabelecem a partir de uma rede de conexões entre pontos (improvisadores), sem a pré-definição dos caminhos, nem hierarquização das presenças. Ou seja, o acontecimento das *lideranças móveis* ocorre não apenas na organização dos laboratórios criativos, mas também durante a cena. Cada saber que se apresenta no jogo é um ponto de articulação para dramaturgia da obra, e pode ser deslocado ou conectado, a partir da emergência de outro ponto de saber que emerge durante a improvisação.

A partir desses exemplos relatados aqui, trago três eixos que podemos articular teoricamente que se encontram no interior dessas práticas dramatúrgicas compartilhadas:

1. A busca de uma construção comum na coexistência de saberes singulares. Essa relação de inseparabilidade entre o comum e o singular convoca uma compreensão de subjetividade não como uma esfera individualizada e essencializada mas, sim como processos de singularização, de uma subjetividade inventiva, que se reconfigura junto com as forças do mundo. Essa ideia se apoia no pensamento de Guattari (2013), desenvolvido também por Rolnik (2013), que consideram a formação de subjetividade como

algo vivenciado no campo dos processos de produção social e material, entendendo subjetividades como estados provisórios de relação, e que podem ser vivenciadas pelos sujeitos de diferentes maneiras.

> A subjetividade está em circulação dos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão ou criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização. (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 42).

A partir dessa perspectiva, a experiência da subjetividade não é apenas intra interior e sim agenciada com sua exterioridade também, nas suas relações com componentes sociais, estéticos, políticos, com as máquinas, as tecnologias, o tempo, com as pessoas, a natureza, etc. Reconhecendo que cada une tem um contorno individuado, que é provisório, e coexiste com os campos de força da exterioridade. Um aprofundamento sobre essa reflexão dos processos de singularização nas criações em dança pode ser acessado no capítulo três, sob o subitítulo **Experimentando Multiplicidades da dissertação de mestrado por mim escrita Dramaturgia compartilhada: lideranças móveis como procedimento em processos de criação em dança contemporânea**.

Entender a subjetividade como algo provisório, em processo, permite uma maneira de organização dinâmica e orgânica dessas práticas que penso ser regida pelo que Rolnik (2015) chama de saber-do-corpo.

> Um outro tipo de experiência que a subjetividade faz de seu entorno é a que designo de “extra-pessoal” [sic]: é a experiência das forças que agitam o mundo enquanto corpo vivo e que produzem efeitos em nosso coro em sua condição de vivente. Tais efeitos consistem em outra maneira de ver e de sentir aquilo que acontece em cada momento – às quais Gilles Deleuze e Félix Guattari deram o nome, respectivamente, de “percepto” (diferente de percepção, pois é irrepresentável) e “afecto” (diferente de afeto ou sentimento, que são emoções psicológicas, pois, aqui, trata-se de uma emoção vital que tem a ver com afectar, no sentido de tocar, contaminar, perturbar). Estes não têm nem imagem, nem palavra, nem gesto que lhes correspondam e, no entanto, são reais – eles dizem respeito à dimensão viva do mundo, cujos efeitos compõem um modo de

> apreensão extracognitivo, o qual denomino “saber-do-corpo”. (ROLNIK, 2015, p. 14).

Esse afectar, como força e não forma, é o movimento que parece tanger os processos de criação com lideranças móveis, que possibilita uma cadeia de conexões entre os seus integrantes, um trânsito entre suas expressões subjetivas, e configura a construção da obra. Ter consciência desses processos e criar aberturas de reapropriação das subjetividades é estar conectado com processos de singularização, com o *saber-do-corpo*.

2. O entendimento de dramaturgia como processo, que vem sendo discutido peles autores Marianne Kerkhoven (2016), Ana Pais (2010), André Lepecki (2010 e 2016). A partir desse referencial, a pesquisa se aproxima de práticas dramatúrgicas contemporâneas em dança, que se distanciam de uma corrente que historicamente tem sua base centrada no texto teatral. Bem como se afina com um entendimento de obra como processo (SALLES, 2005).

Propomo-nos, aqui, a discutir sobre trabalhos criativos em dança que encaram a construção da dramaturgia como processo, como um nexo de relações de sentidos que se delineiam ao longo do tempo da criação, se afinando ao pensamento de Kerkhoven:

> Se procurarmos num dicionário a palavra “dramaturgia”, encontraremos algo como “as regras, a doutrina, ou teoria (ou a elaboração dessa teoria) da arte dramática”. Creio que o trabalho de um dramaturgista nada tem a ver com doutrina ou teoria ou com aplicação de regras, pelo contrário; no trabalho dramatúrgico não se trata de destilar e depois aplicar modelos que adquirimos analisando toda uma série de exemplos práticos ou de representações; é mais precisamente o inverso: é buscar um caminho pelo qual conseguimos “arrumar” e estruturar todo material que aparece “sobre a mesa” ao trabalharmos numa produção, tentando, sobretudo, “não fazer hoje o que fizemos ontem”. Eu prefiro então essa definição extremamente simples da dramaturgia formulada pelo dramaturgista francês falecido recentemente, conhecedor de Brecht, Bernard Dort: “a dramaturgia: é uma consciência e uma prática”. (KERKHOVEN, 2016, p.182).

Dramaturgia como um fazer que emerge desse tempo de pesquisa e experimentação em sala de ensaio, e não prevê uma materialidade anterior, que não está escrito em um texto, nem pré-estabelecido por algum roteiro fixo, pois experimenta os caminhos permitindo mudança de rotas,

imprevisibilidades, e assumem esses acontecimentos como material para própria composição, como nos diz Lepecki:

> Nesse caminhar (que tem sempre mais que um sentido) coisas interferem. As tais das pedras no meio do caminho: rabanada de vento, queda inadvertida, surgimento de algo inesperado que é perfeitamente adequado ao plano, que faz o plano se adequar a si mesmo: uma ideia ou gesto ou fala que não se sabe de onde veio, mas que, por vir, faz o plano (e a composição) acontecer. (LEPECKI, 2010, p. 43).

Pensar uma dramaturgia que é “uma consciência e uma prática”, que se elabora considerando os acontecimentos emergentes do processo de criação, se aproxima do entendimento performativo de algo que “se apronta no momento em que se faz”. (SETENTA, 2008). Este é um ponto chave para esse processo de lideranças móveis, pois sua construção rizomática se modifica a depender dos integrantes envolvidos; dos repertórios trazidos; dos materiais conectados. O rizoma, que emerge da mobilidade de lideranças, vai delineando sua organização a partir dos elementos presentes na criação. Os pontos vão sendo conectados pelo movimento que eles propõem dentro do processo, seu engajamento e suas subjetividades. Depende muito mais da relação estabelecida no presente, no dia a dia da criação, do que prevê uma formatação anterior para suas relações. Por isso, vivenciar espaços de criação coletivos que demandam uma reconfiguração de subjetividades é um processo complexo de ser provocado e demanda um engajamento sensível e político de seus integrantes.

3. Por isso, o terceiro ponto a ser considerado nessa prática dramaturgia compartilhada é o como acontece o processo de tomada de decisão, de escolhas dramatúrgicas.

Na prática de lideranças móveis que aqui trago, as escolhas feitas para a organização dramatúrgica da obra não passam por um processo de decisão que implica um consenso, nem a decisão de uma maioria. Ou seja, não é feita uma votação para eleger, por maioria, os elementos que permanecerão na obra. O que acontece é que, a partir dessa mobilidade de lideranças, o grupo

vai experimentando conjuntamente e percebendo que corporalidades emergidas das práticas criam um desejo comum para compor a obra.

Se pensarmos numa estrutura política já existente essa prática se afasta de um pensamento de democracia por representação, que adotamos no Brasil, ao escolher nossos governantes por maioria de votos. A prática de lideranças móveis e construção compartilhada de dramaturgia se aproxima de um entendimento mais afinado com uma democracia participativa ou com sistemas comunitários, como nos apresenta Mignolo:

> No sistema comunitário, o poder não está localizado no Estado ou no proprietário individual (ou corporativo), mas na comunidade. Quando os zapatistas afirmam que se deve "governar e obedecer ao mesmo tempo" eles estão enunciando um princípio básico da gestão política e econômica comunitária. (MIGNOLO, 2008, p.320).

Neste sentido, podemos pensar que o foco do trabalho de uma dramaturgia compartilhada não está localizado nos sujeitos, mas em como a relação entre eles se dispõem para uma composição comum. O exercício de uma tomada de decisão coletiva que o procedimento de *lideranças móveis* propõe é uma escuta mútua, que considera uma diversidade de pontos de vista e não implica um espaço validado pelo desejo de consenso ou maioria.

Esse é o engajamento sensível, do âmbito da subjetividade, que se aponta necessário a ser trabalhado nas coletividades para que a construção comum possa acontecer. Por isso, considero que o sujeito implicado nesse procedimento de lideranças móveis não esteja guiado por uma noção de subjetividade como essência, colada com uma construção egóica de si, pois precisa se colocar em deslocamento do plano individual para um desejo coletivo de compor. Então, o *como* que as práticas de lideranças móveis apresenta, cria potência para que um pensamento comunitário aconteça no momento da organização dramatúrgica, apresentando uma maneira de gerir presença, subjetividades e saberes desde uma perspectiva do *comum que é dividido* (RANCIÈRE, 2006), que se faz também das singularidades e dos dissensos dos mundos em que se chocam, um desejo pela multiplicidade.

Devires sobre multiterritorialidade na dança

A partir dessa discussão de lideranças móveis e dramaturgias compartilhadas é possível criar aberturas para um devir multerritorializado para a dança, como um espaço que não precisa estar subjugado a pensamento colonial, pela ideia de um saber-fazer universal. A partir do entendimento de multerritorialidade, Haesbaert aponta outros caminhos possíveis:

> [...] a existência do que estamos denominando multiterritorialidade, pelo menos no sentido de experimentar vários territórios [e/ou territorialidades] ao mesmo tempo e de, a partir daí, formular uma territorialização efetivamente múltipla, não é exatamente uma novidade, pelo simples fato de que, se o processo de territorialização parte do nível individual ou de pequenos grupos, toda relação social implica uma interação territorial, um entrecruzamento de diferentes territórios. Em certo sentido, teríamos vivido sempre uma multiterritorialidade. (HAESBAERT, 2007, p.34).

Vivemos essa multiterritorialidade como potência na dança nos processos de criação em grupo pela multiplicidade que existe de corpos, saberes, subjetividades, modos de existir, etc. Entretanto, o como se organiza os poderes e suas relações no momento da criação direciona o resultado desse fazer para algo mais, ou menos, múltiplo.

Para compor esse espaço multierritorializado venho refletindo em meu doutorado como é possível instaurar essa co-existência de saberes e referências que não privilegiem uns em detrimentos de outres. Que se afastem de modos opressores de relação. E para isso precisamos olhar para as próprias contradições da dança, olhar para os corpos que estão em cena, para quais hegemonias revelam, e perceber nas dramaturgias o que está invisibilizado.

Ana Pais explica o fazer dramatúrgico como uma relação de cumplicidade entre o invisível e o visível e onde “a dramaturgia é, em rigor, o outro lado do espetáculo, o aspecto invisível de toda extensão do visível, firmando a representação no espaço e no tempo em que ela acontece”. (PAIS, 2010, p.28). Ou seja, que existe muito material levantado durante um processo de criação e que a dramaturgia se organiza pelo que o artista

escolhe apresentar, pelo que decide visibilizar do que emergiu do processo. E o material que não aparece na dramaturgia sustenta ela, mesmo não estando visível. Dessa maneira a dramaturgia passa por esse processo de escolhas, decisões do que visibilizar.

Ter atenção a essa maneira de articular a dramaturgia me fez pensar o que não estava sendo visibilizado ainda nas discussões que eu habitei durante o mestrado. Ao pensar nessa construção compartilhada de uma dramaturgia, compreendi que as práticas de composição cênica em improvisação em dança poderiam oferecer um território de pesquisa rico para investigar uma dramaturgia processual e coletiva, que pode ser operada pela prática de lideranças móveis.

E ao me perguntar quais as práticas de improvisação em dança no Brasil entendi que algumas danças não são visibilizadas nesse campo, mesmo tendo elas, maneiras e lógicas de convocar a improvisação. Compreendi que a improvisação em dança não se restringe a dança contemporânea, pois pode ser reconhecida em muitas outras danças como o frevo, danças de rua, danças populares, etc. E venho refletindo sobre essa questão no doutorado, como cultivar minha atenção para esses vários contextos.

Também fui provocada a pensar que corpas e subjetividades estão presentes nas experiências de composição em improvisação em dança que vivenciei no campo da dança contemporânea. Existe uma pluralidade de corpas? Pessoas negras? Pessoas não binárias? Pessoas que suas corpas não refletem um padrão de corpo? E comecei a me perguntar em quais contextos que esses corpos dançam? E existe improvisação nesses contextos?

Então entendi que para convocar uma dramaturgia compartilhada, é preciso aprofundar esse entendimento de comum. Um espaço multiterritorializado na dança precisa convocar saberes e corpas não hegemônicos, não coloniais, não bípedes[314] para jogar. Então tenho investido

[314] Para compreender a discussão sobre “bipedia compulsória” levantada por Eduardo Oliveira acessar Carta aos Bípedes #2 pelo link:
https://www.youtube.com/watch?v=tpLn3Vr2HHk&t=7s

em pensar em diferentes maneiras de jogar como dispositivo de construção dramatúrgica, trazendo experiências das danças de contexto brasileiro. E assim ir levantando as nomeações que essas práticas criaram, para apontar o próprio saber já cultivado no Brasil no campo da improvisação. Dessa maneira, trazer para o doutorado reflexões "das bichas vivas"[315] improvisadoras, que estão produzindo artisticamente Brasil.

E diante dessas reflexões recentes e nesse contexto atual político e pandêmico do Brasil, o sonho, esse ato de imaginações, me chega como uma possibilidade de se pensar o fazer dramatúrgico. E me pergunto como estamos nutrindo nossa imaginação? O que compõe nossas imaginações? Como somos compostos por nossas imaginações? Que sonhos são produzidos nesta sociedade capitalista e colonial? Com esses questionamentos estou interessada em provocar sobre quais dramaturgias nossos trabalhos artísticos contemplam, o que visibilizam? Entendendo o sonho também como um espaço-tempo de criação de uma realidade, me aproximando de saberes indígenas sobre o sonhar. "Nós, Yanomami, quando queremos conhecer as coisas, esforçamo-nos para vê-las no sonho. Esse é o modo nosso de ganhar conhecimento". (KOPENAWA; ALBERT 2015, p.465). O sonho como lugar de conhecimento e de co-criação de outras realidades possíveis.

Como podemos então convocar para a dança práticas coletivas de sonhar juntes, imaginar mundos coletivamente, a partir de nossas dramaturgias? Para nutrir um multiterritório para a dança, precisamos visibilizar outros saberes, convocar outros poderes e sonhar outros mundos. "Acho que vocês deveriam sonhar a terra pois ela tem coração e respira" (KOPENAWA; ALBERT 2015, p. 468).

Referências Bibliográficas

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34,

[315] A expressão "bichas vivas" é emprestado da artista Soraya Portela, que compõe o Bando: Grupo de estudos de improvisação em dança. Para acessar as discussões gravadas dos encontros do Bando, bastar acessar o canal de youtube no link: https://www.youtube.com/channel/UCmd6JpXVmRjUeQrtIJNy_NQ

1995. v. 1.
GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

HAESBAERT, Rogério**. Território e multiterritorialidade**: um debate. GEOgraphia, [S. l.], ano IX, n. 17, 2007.

KERKHOVEN, Marianne van. **O processo dramatúrgico**. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. (Org.). Dança e Dramaturgia. São Paulo: Nexus, 2016.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LEPECKI, André. **Verbetes-afetivos/Verebetes-afetivos**: arremessos verbais movidos pelo encontro em Flecheiras/Fleicheiras/Flexeiras/Fleixeiras em Junho de 2010. In: BARDAWIL, Andrea (Org.). Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010.

MIGNOLO, Walter D. **Desobediência epistêmica**: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, Rio de Janeiro, n. 34, p. 287-324, 2008.

PAIS, Ana. **O crime compensa ou o poder da dramaturgia**. In: NORA, Sigrid (Org.). Temas para a dança brasileira. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p. 19-40.
RANCIÈRE, Jaques. **O dissenso**. In: NOVAES, Auaduto. (Org.). A crise da razão. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura. Rio de Janeiro – Fundação Nacional de Arte, 2006.

ROLNIK, Suely. **A hora da micropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2015.
SALLES, Cecília A. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2005. Disponível em: <http://sciarts.org.br/curso/textos/redes_criacao_final_grifado.pdf>. Acesso em: 19 set 2016

SETENTA, Jussara S. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

AS BIFURCAÇÕES-FRACASSOS E AS ABERTURAS NO CAMINHO

Rafael Alves de Assunção Oliveira (UFBA)
Lucas Valentim Rocha (UFBA)

Bifurcações-fracassos

Te escrevo este artigo em formato de carta. Como uma pesquisa-desabafo, como uma escrita-espetáculo onde danço-escrevo minha existência: Eu, que nasci para ser um fracasso e visto pela lente racista.

Sou da periferia de Brasília. Sempre estudei em escola pública. Morador de Brazlândia, uma das cidades mais longes em relação ao centro da capital federal, em média 50 km de distância. Atividades culturais disponíveis como ir ao teatro, só é possível se deslocando para outras cidades. Fiz vestibular para Artes cênicas, naquela época, passei boa parte do tempo em trânsito, indo para o Plano Piloto[316]. À noite, voltava para casa para trocar a mochila e "recarregar as baterias". Em Brasília, grande parte de quem estuda e trabalha direciona sua energia criativa e força de trabalho ao centro, a capital do país. Distante do mar, com longas distâncias internas a céu aberto.

A distância entre Brazlândia e Brasília é demarcada pelas Estrada Parque Taguatinga (EPTG) e a Via Estrutural, que ligam algumas cidades do entorno ao Plano Piloto. Essas estradas são como muros que demarcam uma separação de raça e classes sociais.

Recordo-me de um dia depois do ensaio do **Fracasso coreográfico**[317] em que, voltando para casa, olhava fixamente para fora da janela do ônibus,

[316] O Distrito Federal é formado pelo Plano Piloto, que engloba as asas sul e norte. As regiões centrais que formam a cidade de Brasília são a do lago sul, lago norte, setor sudoeste, octogonal, cruzeiro velho e cruzeiro novo. (Plano Piloto) é dividida em áreas para facilitar a concentração de empresas de um mesmo segmento, tais como: Setor Bancário, Setor Comercial, Setor Hospitalar, Setor de Diversões, Setor de Autarquias, Setor de Clubes, Setor de Embaixadas, áreas residenciais, comerciais locais, dentre outras. Disponível em: http://www.historia.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=233 Acesso em 20 julh. 2020.

[317] Obra solo de dança-teatro, criada em colaboração com o artista piauiense Zé Reis. O trabalho apresenta questões que envolvem a ideia do fracasso como potência de reinvenção

observava a floresta escura do Parque Nacional e sentia um fracasso existencial, e chorava. Eu disse a mim mesmo: é isso, continuarei a desenvolver a profissão docente e artista depois de formado. Anos depois, ao ler um livro do filósofo francês Charles Pépin me deparei com a frase: “É melhor fracassar logo de início e se fazer os verdadeiros questionamentos do que ter êxito rápido” (PÉPIN, 2018 p.18-19). Assim, as reflexões existenciais, as leituras que fui fazendo, a criação do espetáculo e todas as bifurcações que se mostravam iam, de algum modo, tecendo sentidos com a dança, com o corpo e com a escrita.

Nas encruzilhadas do caminho segui refletindo... Pépin (2018, p. 98) reflete a partir de uma citação de Sartre sobre como a liberdade pode ser assustadora e pode nos paralisar nos momentos e que presaríamos ousar diante do medo do fracasso. Isto é, lidar com o medo da liberdade, das escolhas e suas responsabilidades. Ter a coragem de dizer para si: Fracassei, mas não sou um fracassado.

Talvez meu corpo seja um gesto de fracassos. Um corpo dissidente. Peter Pál Pelbart a partir do conceito de biopoder e biopolítica comenta que o poder hoje em dia, se inscreve na carne e produz sobreviventes: a sobrevida (2007, p.59). Neste sentido, somos *todes* sobreviventes e vivemos alimentados pelo sistema, mas apenas o suficiente para sobrevivermos e mantermo-nos gastando. Dando lucro.

Eu, um sobrevivente brasileiro, com a força de minha (in)capacidade contraponho perspectivas dicotômicas da colonização racista. Eu, homem mestiço (negro de pele clara), habito o *não lugar*. Um fracasso contraditório e dissenssual a modelos racistas, masculinos e eugenistas. Somos fracasso como potência em *maiorias*. Pelbart nos faz uma pergunta intrigante*: “*[...] como ter força de estar à altura de sua própria fraqueza, ao invés de permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força?” (PELBART, 2007, p.63). Os fracassados não riem por último e nem melhor, apenas riem do tropeço, do erro, do imprevisível, da gambiarra. Jack Halberstam sustenta que

---

das coisas. Vídeo teaser do *Fracasso coreográfico* gravado em outubro de 2019 no Teatro SESC Garagem. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Au4d_1djtEQ&feature=youtu.be acesso em: 08 de nov. 2019.

> [...] podemos reconocer el fracaso como una forma de crítica. Em tanto prática, el fracaso reconoce que las alternativas ya están incrustadas en lo dominante y que ese poder nunca será total o consistente; efectivamente el fracaso puede aprovechar lo impredecible de la ideología y sus cualidades indeterminadas. (HALBERSTAM, 2011, p. 88 apud ROJAS, 2015, p 426).

Assim, o fracasso pode ser compreendido paradoxalmente como uma força de reinvenção que se infiltra nas bases do sistema. O fracasso como abertura de caminho age em espaços de imprevisibilidades absorvendo noções que fogem à regra, aos padrões.

Fracasso Coreográfico

Neste ponto da conversa, lembrei de 2018 quando participei do *Movimento Internacional de Dança- MID*[318]*,* foi neste evento que conheci pessoalmente o Zé Reis[319] apresentando seu solo **FRANGO**.

Almejando situações artísticas de aprendizagem para além do ambiente acadêmico, eu e Zé comentamos da possibilidade de fazer algum trabalho juntos, foi onde nasceu o **Fracasso Coreográfico**. Eu, brasiliense, homem cis, negro, heterossexual com referências artísticas do *breaking* e o Zé, piauiense, branco, gay, homem cis, com histórico no teatro e se aventurando na dança com experiências de direção. No encontro entre esses dois corpos e diante do reconhecimento de nossos fracassos, vivemos um processo colaborativo. Importante refletir:

---

[318] *O Movimento Internacional de Dança* (MID) é festival que comtempla os diversos seguimentos da dança, que abre um palco a diversidade sem fronteiras físicas e conceituais, onde cabem todas as danças; (contemporânea, moderna, clássica, rua, tribal, academia, popular, profissional e amadora) e embaralham tudo num mesmo território. O que faz festival o maior festival do gênero do Centro-Oeste e um dos representativos do Brasil. Disponível em: https://www.movimentoid.com.br/sala-de-imprensa acesso em: 20 Jul. 2020.

[319] Zé Reis dedica-se à criação, à investigação e à docência em artes cênicas. Graduou-se em Artes Cênicas pela UnB e foi aluno especial do Mestrado na ECA USP. Estudou dança contemporânea no Corpo Escola de Dança, em Belo Horizonte/MG. Na Argentina, participou do projeto Campos Resonantes, fez parte da Formación de Artistas Contemporáneos para la Escena e residiu na Compañía Nacional de Danza Contemporánea de Buenos Aires. No Chile, atuou na obra Aprender un Cuerpo, sob a direção de Silvio Lang. Criou as obras FRANGO, O corpo poderia se chamar aqui, Trago olhos cansados e ossos cheios de esperança, entre outras.

> Os sujeitos que estão convivendo em processo de criação são constituídos de histórias, desejos, perspectivas de mundo, ideologias e, ao mesmo tempo, são sistemas vivos em troca constante, ininterrupta, o que gera instabilidade, engloba o acaso e a temporalidade, contrapondo-se, neste sentido, ao ideal de origem e de ponto final; O processo de criação é compreendido de maneira expandida, pois o trabalho dos artistas agrega diversas atividades, sendo os ensaios e apresentações, apenas uma parte delas. (ROCHA, 2019, p. 30).

Seguindo as pistas apontadas por ROCHA (2019), cada sujeito em processo de criação já é em si uma rede expandida de afetos, memórias e encontros. Assim, a autoria do trabalho artístico é, desde partida, coautoria e vai se tecendo em processos de contaminação. Criar o **Fracasso Coreográfico** foi rever expectativas de ideias de cena/vida, assim como escrever este texto. Respeitar os acasos do processo. Estar junto em colaboração é aceitar a bifurcação da diferença.

Para Nicolas Bourriaud em **Estética Relacional** (2009, p.32-33) produzir arte é criar condições de trocas (p. 32-33). Trocas que não são mensuradas como um ganho capital, que obtêm vantagens e lucros sobre o outro. Cada um na interação e criação de mundos a partir de diferentes contextos. O autor completa que: “[...] o mundo da arte, como qualquer outro campo social, é relacional por essência na medida em que apresenta “um sistema de posições diferentes” que permite sua leitura.” (BOURRIAUD, 2009, p.37). Ou seja, a vida é fundamentalmente relacional. Viver é estar em relação. E a arte, como sendo parte da vida é relação.

Refletindo essas questões em meio ao processo do **Fracasso Coreográfico**, passei a me perguntar: o fracasso pode revelar procedimentos ou estratégias para reivindicações coletivas contra o paradigma do sucesso?

Em **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico***,* Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014), compartilham uma perspectiva em relação aos trabalhos acadêmicos em arte. Para eles, teoria e prática estão no mesmo fluxo, como dançar e escrever, uma não sobrepõe a outra, ambas são processos de criação. Também trazem a questão da tese-criação que abarca a subjetividade por meio da metodologia da pesquisa autoetnográfica. O que mais faz sentido neste momento e que dialoga com a ideia de fracassar na escrita desta carta/artigo é o paradigma pós-positivista

que desconstrói e desestabiliza por meio de práticas de escrita narrativas, poética, colagem, desenho e ficção.

Para mim, o processo de escrita desta carta que remeto a você é um exercício de fracassos. Subversões ao atual sistema econômico, político e acadêmico. Uma ferramenta que desoculta hierarquias sociais, relações de poder e ideias hegemônicas de sucesso, qualidade, capacidade de responder em tempos cada vez mais curtos. Penso que esse é o papel da arte, principalmente dentro do contexto acadêmico.

> Há fracassos que acarretam um fortalecimento da vontade, outros que resultam em seu afrouxamento; há fracassos que nos dão força para preservar no mesmo caminho, e os que nos oferecem o impulso para transformá-lo. Há os fracassos que nos tornam combativos, os que nos tornam mais sábios, e há também os que tornam simplesmente disponíveis para outra coisa. (PÉPIN, 2018, p.11).

Sempre estudei em escola pública, da creche à universidade e o exercício da escrita sempre algo difícil. No início, eu não me encaixava nas expectativas do *bom aluno*. Como lidar com os fracassos sociais e familiares e ainda ter um bom desenvolvimento do raciocínio lógico para escrever um texto? Então eu te pergunto, será que, no Brasil, as classes sociais lidam com os mesmos fracassos? Quem tem o direito de fracassar e mudar de caminho quantas vezes quiser?

Meu corpo é atravessado por fracassos, não sou eles, mas eles falam sobre mim e me apontam direções possíveis. Assumindo e parafraseando essa virtude refletida pelo filósofo francês Charles Pépin (2018), não me tornei mais esperto e nem mais resistente, estou aprendendo a rever a natureza real das coisas e das escolhas no caminho. Fracassando expectativas de ideias, de danças e de escritas para quem sabe, errar mais atento e fracassar melhor.

Me pergunto, todo desvio é um fracasso? Lidar com expectativas frustradas nem sempre é agradável, mas ajuda a sair do hábito. Da repetição pouco refletida de padrões, tantas vezes hegemônicos. E como o corpo tende a criar hábitos, alterar o padrão do hábito pode ser dolorido, incômodo e até mortal.

ERRO!

.....xxxxxxxx.....erro.....

.....engasguei .....//////////////////////

...../.....

.....

.....

.....

.....~.....

.....

.....atualizando.....

Rojas nos apresenta noções de erros como rojões. Explodem nossos portos seguros e o caminho das certezas. Ele diz: "[...] *el error de alguma forma descubre cosas que fueron ocultadas por los objetivos".* (ROJAS, p.399, 2015). Errar então seria como retirar o *véu* da frente de si e desviar-se dos hábitos que encobrem a nossa percepção de outras realidades possíveis.

Quando falamos do erro nos processos de criação e de aprendizagem é importante reconhecer seu caráter de impulso, deslocamento e possibilidade de descobertas. Rojas comenta que: *"El error aparece cuando algo con una funcionalidad específica produce resultados diferentes a su instrucción original. Se trata de um lugar de riesgo, una zona deslegitimada de trabajo y aprendizado" (ROJAS, p. 397, 2015).* Errar não é só da espécie humana. Deuses e Deusas, florestas, políticos, mares, células, e até máquinas produzem o erro e aprendem com ele.

No processo e nas apresentações do **Fracasso Coreográfico** coabitavam certezas, dúvidas, pecados, conhecimentos, erros, descobertas e fracassos. A tentativa de não seguir instruções rígidas de roteiro, mas se provocar a exposição do inesperado ciente dos riscos. Riscos de promover a bifurcação no processo criativo e na [des]ocultação da relação entre artista e espectadores(as).

Nesta escrita, assim como, em **Fracasso Coreográfico** buscamos minar a eficiência do tempo da produção, da velocidade desenfreada de trabalho, dinheiro e garantias. Inventamos outro tempo. Um tempo que não existe (crono)logicamente. Mas um tempo cognoscível dançado na relação com o expectador e com você que me lê. O tempo da duração. Do enquanto.

O ato de desfrutar o instante. Que não fica no passado e nem se ocupa demasiadamente com o futuro. A tentativa de uma espiral que junta todos os tempos em um só. O espaço-tempo aqui e agora, artista e espectador(a) em relação. São esses tempos fisiológicos, dos corpos pulsando que compõem o ritmo da peça **Fracasso Coreográfico** a cada apresentação. Espirala problemas relacionais cênicos que fragilizam as expectativas de eficiência do acontecimento.

Certa vez, tivemos a oportunidade de apresentar **Fracasso Coreográfico** no *Festival Independente ¼ de Cena,* em Brasília. Esse festival estabelece redes que conectam diversos artistas de diversas áreas, e foi uma ótima oportunidade de fracasso, pois é um festival de cenas curtas, de até quinze minutos. Veio para nós como uma oportunidade de refletirmos sobre o tempo de lidar com as frustrações. Até quando um trabalho deve durar em relação com público? Após a apresentação da obra saímos com a sensação de ter fracassado. Corremos o risco. Excedemos o tempo. Fracassamos o melhor que pudemos. Escolhemos exceder o tempo cronológico e deixar que se instaurasse outro tempo. Foi um fracasso provocado e bem recebido.

Lembro que uma das primeiras experiências de criação que nos ocorreu foi o que chamamos de *corpo dividido*, fazendo referência a uma ideia de corpo que executa multitarefas. Investigávamos o excesso de desempenho e de imperatividade descrito pelo filósofo contemporâneo Byung Chul Han em **Sociedade do Cansaço** *(*2015*),* que me foi apresentado nos primeiros ensaios por Zé Reis. O filosofo oriental nos diz que: “O sujeito do desempenho é mais rápido e mais produtivo que o sujeito da obediência”. (HAN, 2015, p, 24).

Então, como pelo exercício de autonomia é possível perceber, pensar, falar, dançar, escrever de outro jeito? Como fracassar formas automatizadas? Penso que a abertura para o acaso na composição da cena no **Fracasso Coreográfico** é uma espécie de convite para acessar a encruzilhada, as possibilidades de escolhas. Eu não sei como o público vai se comportar, a cada apresentação é diferente, podem rir muito, se sentirem coagidos, envergonhados, se sentirem próximos ou distantes da obra, é um espaço de diálogo. São como possibilidades de caminhos que podem ou não se abrirem. Neste sentido, dançar **Fracasso Coreográfico** é uma tentativa de provocar

experiências estéticas que surjam a partir de provocações com elementos do cotidiano, por exemplo, latido do cachorro, brincadeira de criança, roupa de casa.

Pépin (2018), vai dizer que “[...] há vitórias que só se conquistam perdendo batalhas” (PÉPIN, 2018, p.17). Essa afirmação aparentemente paradoxal nos ensina a repensar o fracasso não apenas como uma falha ou conformismo, mas como uma afirmação de vida.

Consideramos o conhecimento sensível e poético cognoscível e aberto. Não visamos na obra **Fracasso Coreográfico** dizer ao expectador/a como ela ou ele deve perceber. Erramos feio em não dizer o que é certo. Para Nicolas Bourriaud (2009) “[...] uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o *encontro* entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido”. (BOURRIAUD, 2009, p.21). Para nós, e no caso da dança, essa subjetividade e interação com expectadores (as) são como uma potência efêmera que completa a obra no momento do seu acontecimento.

Ao refletir sobre este trecho e as possibilidades que a Dança podem ter ou não em relação ao público. Por meio de quais práticas a dança vem se afirmando estética relacional? Isto é, as pessoas que assistem e habitam o mesmo tempo-espaço, são capazes de comentar, rir, se deslocar, exercer sua liberdade? E mais, a percepção das obras de artes cênicas é uma ação coletiva em tempo real? Qual a relação disso, com o pensamento do filosofo francês Jacques Rancière (2012) em **O Espectador Emancipado***?* Pensando na atual conjuntura política em que o Brasil se encontra hoje, em 2020. Qual a dimensão política da dança? Qual ferramenta que o público utiliza para captação das obras? Quais são as nuances da relação entre espetadores e obra? Como provocar o público a se fazer perguntas?

Rancière (2012) nos apresenta uma proposta de igualdade das inteligências entre artista e espectador(a). Para ele a emancipação tem a ideia de comum. Todas as pessoas têm a mesma capacidade de aprender qualquer coisa e a relacionar com sua vida. Essa igualdade das inteligências é o ponto de partida para a aprendizagem sem a necessidade do intermédio de um *explicador.* Pois, neste caso, explicar seria subalternizar a relação com quem percebe-apreende. Uma espécie de hierarquia entre saberes e sentidos.

Nas palavras de Rancière:

> A emancipação, por sua vez, começa quando questiona a oposição entre olhar e agir, quando que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver, do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. (RANCIÈRE, 2012, p.17).

É neste sentido que abrir espaços de partilha e diálogos no circuito artista-obra-espectador(a) seria produzir incertezas e romper com as expectativas de uma única possibilidade de entendimento da cena. Cada pessoa terá seus próprios entendimentos e fará suas próprias conexões. Passado pelo espaço do teatro como quem passa por uma *"floresta de signos",* traduzindo a obra como uma aventura intelectual (RANCIÈRE, 2012).

Em uma oportunidade de partilha de cenas do **Fracasso coreográfico** mostrei o início do trabalho, que consiste em mover-se lentamente sobre a bola, depois transitar para outra qualidade de movimentação do que chamamos de corpo multitarefas - comentado anteriormente que consiste da tentativa de seduzir, imitar e convidar para que alguém a se aproximar. Era uma cena que eu não sabia que, por sua qualidade relacional e aberta, tudo poderia acontecer. A partir desta proposta convidei os colegas por meio de gestos com as mãos e rosto. Depois fui transitando para uma cena em que falo com o rosto na bola uma língua inventada*,* mas com intenções reconhecíveis pelo público.

Ela consiste em segurar a bola com as mãos pressionando o rosto contra a bola provocando ruídos, falas inaudíveis e o cantarolar, o hino nacional. No decorrer dessa mostra houve um encontro com uma colega que topou o convite e fizemos ruídos, nuances sonoras; provocando uma espécie de diálogo meio *clown* segundo ela. Ali não era mais importante a cena, mas a comunicação humana que estabelecíamos nessa forma de diálogo confuso. E essa lembrança me remete novamente ao Rancière quando diz: "A emancipação é o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo.". (RANCIÈRE, 2012, p.23).

A obra é sempre incompleta, e cada pessoa que interage do seu modo com a obra cria novas leituras, possibilidades de completudes. O que é interessante de perceber nessa nossa conversa é que o espectador ou espectadora, assim como você leitor ou leitora que passeia por esta carta-artigo construindo suas próprias narrativas, também cria suas versões e inversões sobre a obra que acessa. Para Jacques Rancière:

> O espectador também age, tal como o aluno e o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a a sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que essa supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Em um dado momento do processo, eu e Zé fizemos ensaios abertos para pensar sobre o desejo de estreitar vínculos com o/a espectador(a), por exemplo: em relação ao espaço, fazer com o público na disposição de palco arena; ou experimentar interferências que podem abrir ou não a relação.

Tal relação com pessoas assistindo desconstruiu o tom de seriedade que havia no trabalho e em mim. Entendi outras formas de abertura por meio do riso provocado na sobreposição entre música e movimentação. A situação de estar em cena foi como reconhecer o fracasso e a possibilidade de estreitar a relação com o público.

O encontro com Zé Reis para criar o trabalho e com o público me levou a refletir sobre como fracassar uma estica apolínea de dança e de controle do tempo perfeito da transição entre uma cena e outra. Não como sabotagem, mas como possibilidade de provocar pequenas transformações na dramaturgia da cena e na coreografia. E abrir espaços para que novas imagens, percepções e sensações surjam a partir da relação entre artista e as pessoas que assistem.

Tais atravessamentos de construções criativas em cena e na vida, tento como ponto de referência a ideia de estética relacional, nos provoca a ultrapassar as fronteiras de quem somos, passei a perceber o trabalho em colaboração. Os processos em rede como relações de aprendizagem e transformação daquilo que somos. Pois vivemos hoje,

> [...] outro modo de compreensão do mundo e do sujeito - uma realidade complexa onde há trocas, contaminações, atravessamentos e corresponsabilidades. O sujeito contemporâneo é fragmentado, diluído, supera os limites geográficos de sua própria pele, o que põe a necessidade de atualizar conceitualmente a noção de identidade diluindo a rigidez do que eu sou, para reconhecer o que eu estou sendo em relação ao outro. (ROCHA, 2019, p. 120).

Reconhecer quem estou sendo em relação ao outro talvez seja negar a *ditadura da identidade*, como uma imagem fixa. É se reconhecer atravessado pelo outro e tecido, tramado, por tais atravessamentos.

> Retomar a ideia de pluralidade, para a cultura contemporânea nascida da modernidade, significa inventar modos de estar-juntos, formas de interações que ultrapassam a fatalidades das famílias, dos guetos de tecnoconvívio e das instituições coletivas que nos são oferecidas. (BOURRIAUD, 2009, p.84).

Tal noção de pluralidade parece abarcar os desejos e as diferenças de *minorias* e de muitos que querem expressar modos de vida, sentidos de mundo e formas de existências. Estar junto talvez seja considerar e discutir os modos de vida *pluridiversos*.

Considerações finais, ou, para não deixar de fracassar expectativas

Estamos chegando ao final dessa carta e eu gostaria de relembrar três pontos importantes que considero. Primeiro, o termo bifurcações-fracassos que uso no decorrer do texto propõe uma reflexão sobre as possibilidades não previstas que emergem de um fracasso. Em nosso caso, estamos tratando de processos de criação, o que torna ainda mais interessante pensar como o fracasso pode gerar dispositivos de criação. Segundo, o processo artístico de criação colaborativa gera a necessidade de aprender a compor nas e com as diferenças, um exercício de acordos temporários e circunstanciais. Abrir mão das certezas fixas e demasiado individualizadas é um fracasso que pode nos levar a aguçar a atenção e a se permitir à mudança. Terceiro, a criação colaborativa em dança, assim como esta escritura em seu processo de composição e compartilhamento evidenciam relações de coautoria.

Então, o que seria o fracasso na perspectiva da dança? Fomos historicamente ensinados a apresentar boas aparências e a esconder os erros. Por que tratamos nossos fracassos como algo que não deve ser refletido? Qual a potência que temos ao apropriarmo-nos e fazer de nossos fracassos outras escolhas conscientes?

Provocar pequenos fracassos coreográficos foi uma possibilidade de refletir os acordos e entendimentos hegemônicos internos da própria dança. Assim, busquei investigar modos de fracassar. Foi o fracasso das formas como potência de reinvenção delas mesmas na relação com o outro.

Dançar **Fracasso Coreográfico**, assim como escrever este artigo-carta só é possível com parcerias. Criar um trabalho junto de forma colaborativa talvez seja ir além da relação hierárquica de poder. Entendemos as hierarquias aqui como fluidas. Entendemos a dança como possibilidade de estar em relação, ligações afetivas e redes de colaboração.

Caminho para finitude desta correspondência de bifurcações-fracassos e aberturas no caminho artístico-docente, entrecruzando dança e escrita em coautoria. Agradeço pela leitura e por fracassar até aqui comigo. Que essa potência nos sirva como contra dispositivo a expectativas e pensamentos dicotômicos, binários e hegemônicos.

Salvador, 27 de setembro de 2020.

Referências Bibliográficas

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico.** ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes, v. 1, n. 1, p. 1-17,

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Tradução: Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

PÉPIN, Charles. **As virtudes do fracasso.** Tradução: Luciano Vieira Machado. 1. ed. São Paulo: Estação da Liberdade, 2018.

PELBART, Peter Pál. **Biopolítica**. Revista Sala Preta. n. 07, p. 57-65, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Tradução: Ivone C Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins, 2012.

ROJAS, Lucia Egaña. **Trincheiras de Carne**: Uma visión de las práticas postpornográficas em Barcelona. Tese de Doutorado. Comunicação e Audiovisual. Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat, UAB, 2015.

ROCHA, Lucas Valentim. **Processos Compartilhados em Dança e Teatro: entre nós e as relações de poder.** Tese de Doutorando, Artes Cênicas, Escola de Teatro. UFBA, 2019.

NO FUNDO DOS TEUS OLHOS:
UM ESTUDO SOBRE OS IMPACTOS QUE O COMPORTAMENTO HUMANO CAUSA NA ATUALIDADE AO CORPO QUE DANÇA E SUAS INFLUÊNCIAS NO PROCESSO CRIATIVO

André Duarte Paes (UEA)

Primeiras intenções

Conforme os aspectos que circulam atualmente na criação em dança, o criador tem o ensejo de sobrepor a sua própria linguagem corporal e utilizar diferentes subsídios de apoio em seu processo de criação, sejam eles sensíveis ou abstratos, artísticos ou não, teórico e prático, ajustados às mais variadas expressões no anseio de arquitetar outras configurações em dança, considerando o indivíduo em seu aspecto integral, assim como toda a rede de relações na qual faz parte e interage.

A partir desta ideia a bailarina e coreógrafa Adriana Goes[320] foi convidada para compartilhar sua pesquisa e oferecer um discurso corporal como proposta de construção cênica, abordando discussões sobre como o corpo apreende esse constante fluxo de informações com o meio e se relaciona com novos aprendizados em seu entorno.

De acordo com esse contexto surgiu a liberdade de criação da obra artística **No fundo dos teus olhos** para a Entrecorpus Companhia de Dança[321], traduzindo os impactos que o comportamento humano na atualidade causa ao corpo que dança.

Em primeira instância e oposto ao que possa sugerir não versa sobre a caricatura das emoções, mas de uma representação das sensações do comportamento e qualidade humana. Assim, esse discurso corporal é

[320] Adriana Goes é pesquisadora, bailarina e coreógrafa, natural do Amazonas. Formada em Dança, especialista em Arte e Educação ambas pela Universidade do Estado do Amazonas – UEA e integrante do Corpo de Dança do Amazonas – CDA desde a sua fundação em 1998.
[321] A Entrecorpus Companhia de Dança é um projeto de extensão e produtividade acadêmica vinculado à Universidade do Estado do Amazonas – UEA através da Escola Superior de Artes e Turismo – ESAT.

baseado no anseio de arquitetar outras maneiras de dançar para um elenco jovem e ansioso por experimentar novidades no seu fazer artístico.

A gênese da obra – o caminho para uma experiência cênica

Em busca de experimentar diferentes propostas, ou até novas, para ter um novo olhar para explorar e se dispor à essas descobertas, a coreógrafa Adriana Goes foi convidada a participar de um processo vivencial de alto impacto emocional proposto pelo Dr. Laerte Eugênio Perez[322] denominado *Leader Training*[323] que teve como objetivo transformá-la, através do contato consigo mesma, sua vida positivamente em pouco tempo.

Esse treinamento a permitiu submergir com o que estava dentro de si, o subconsciente[324], percebendo os pontos fortes e fracos e, agindo como agente transformador sobre aquilo que não estava de acordo com o seu ser, lhe permitiu fazer o diferencial antes e após a esta experiência, pois "nunca é tarde demais para liberar-se da programação de seu passado, [...] para descobrir possibilidades até então inéditas". (BERTHERAT, 1995, p. 12).

Por meio deste método de percepção aplicado através do *Leader Training* existe a possibilidade de sermos levado até aquilo que não conseguimos perceber ou que nos limita, porque se fossemos consciente já teríamos modificado, ou seja, "o inconsciente cognitivo abrange 95% dos

---

[322] Médico (CRM SP: 138.019), pós-graduado em Psiquiatria com Subespecialização em dependência química pela UNIFESP; Master Practitioner em PNL Certificado pela the International Association for NLP; Trainer Training em PNL; Hipnoterapauta Ericksoniano pela The Americas Board of Hypnotherapy; Trainador comportamental. Há 15 anos estudando e aplicando métodos de aprendizado acelerado. Acessado em 05 de abril de 2020: https://silva4.com/ e https://drlaerteperez.com/drlaerte/

[323] Tradução: treinamento de líderes.

[324] Embora tenhamos uma única mente, ela possui duas partes funcionais distintas e características. A fronteira que as separa é bem conhecida dos que estudam o assunto. As duas funções são basicamente diferentes. Cada uma delas possui atributos e poderes próprios, separados e diferentes. Numerosos nomes foram usados para distingui-las. Incluem eles os de mentes objetivas e subjetiva, consciente e inconsciente, desperta e adormecida, eu superficial e profundo, voluntária e involuntária, masculina e feminina, e um sem-número de outros. Todos os nomes, quaisquer que sejam suas implicações, constituem reconhecimento dessa dualidade básica. Aquilo que você semeia na mente subconsciente é o que vai colher no corpo e no ambiente externo (MURPHY, 2006, p.28).

processos que ocorrem conosco. São processos que ocorrem abaixo do nível cognitivo consciente, em estado de vigília, rápidos demais para prestar atenção". (QUEIROZ, 2009, p. 59).

A coreógrafa Adriana Goes comenta que este treinamento, de um certo modo, despertou uma liderança, mas uma liderança no comando de sua própria vida. Porque liderar os outros talvez seja mais fácil do que liderar a si próprio. Ficar líder das suas emoções, da sua própria vida é ser responsável também pelos resultados que a vida te traz e a partir disso se tem um espaço para entender certas subjetividades da vida (KATZ & GREINER, 2002, p. 9).

Os artistas estão sempre buscando novos desafios que às vezes vai além do seu tempo. Assim, o "corpo e o ambiente sempre em constante transformação, uma vez que o fluxo de informações entre ambos não estanca. E tal provisoriedade, à primeira vista incompreendida, requer uma revisão do entendimento de corpo e mente". (QUEIROZ, 2009, p. 21).

Não foi diferente para a coreógrafa, pois a maturidade artística à levou a refletir sobre o seu para quê, para que estava viva e fazendo arte/dança. Ela buscou definir aquilo que fazia diferença para si, aquilo que acarretou realizações além dos limites como bailarina e caminhou neste sentido. Constituiu para ela novos pensamentos e ideias, trazendo à luz novas invenções, fazendo descobertas, criando novas obras de arte. (MURPHY, 2006, p. 37-38).

Na vida há momentos de crises pessoais e após a esse período sempre nos trará o resultado positivo, de crescimento, de consciência e evolução. Basta olhar com afeto para a sua história, se permitir seguir com amor e coragem o caminho que você escolheu trilhar e esperar que isso possa servir às pessoas que buscam no movimento uma possibilidade de resposta. (FUX, 1983, p. 15).

A realização pessoal de cada ser humano é algo singular, talvez nem sempre precise passar por certas fases críticas da vida para se sentirem realizados e estarem bem consigo próprios. "Muitas pessoas vivem fechadas para seu potencial, porque desconhecem esse tesouro de inteligência infinita

e amor sem limites que nelas existem. O que quer que queira, você pode sacar do tesouro". (MURPHY, 2006, p. 23). Cada pessoa possui o dom da organização pessoal, ou seja,

> (...) movimentos e contato protagonizam a auto-organização de padrões neuronais na base da criação de redes informacionais corpo-ambiente. Assim, sua corporalização vem do modo como ele cria e tece as suas redes de informação. (QUEIROZ, 2009, p. 30).

E consigam ter noção que há certas condutas básicas que nos atêm.

Em algum momento da vida temos referências de comportamentos que construíram as nossas crenças e colocamos em prática, provavelmente de modo inconsciente, acarretando resultados para a sua vida. Esse estado corporal que possuímos está ligado aquilo que acreditamos e pensamos[325] de nós e do mundo.

Esse olhar externo como referência para a construção do ser humano é muito comum entre as pessoas, porém devemos encontrar uma outra forma desse processo ser invertido, ou seja, passar a ter um olhar interno, para dentro de si, despertando a consciência para tomar as atitudes de mudanças, de transformação daquilo que se quer para si. (MURPHY, 2006, p. 25).

A complexidade desse processo é singular, vivenciada individualmente a seu modo e de acordo com suas experiências. Adriana vivenciou seu próprio momento dentro do treinamento, estando em contato através das suas emoções, da sua ótica. E ela encarou da sua forma, tomando contato com a própria vida até poder obter o seu resultado e toda essa vivência foi compartilhada e discutida com o elenco.

Atualmente a coreógrafa Adriana Góes é bailarina, mãe e casada; um estado inverso em relação ao início de sua carreira artística no final da sua adolescência. Neste trajeto muitas mudanças incidiram e na maturidade buscou suas verdades, as memórias (in)conscientes e entendeu na prática o

[325] [...] a mente subconsciente não se empenha em provar se seus pensamentos são bons ou maus, verdadeiros ou falsos. Ela reage segundo a natureza de seus pensamentos ou sugestões. Se você conscientemente aceita que alguma coisa é verdadeira, por exemplo, mesmo que possa ser falsa, o subconsciente a aceitará como verdadeira e agirá para produzir resultados que terão necessariamente que se seguir, porque a mente consciente aceitou-a como verdade (MURPHY, 2006, p. 39).

porquê das suas atitudes, qual o estado emocional que estava por traz disso, suas crenças, pensamentos que a nortearam para a sua vida como mulher, artista e bailarina-intérprete-criadora.

O apoio fundamental – a base para o processo criativo

A construção da obra coreográfica partiu da proposta de transitar pela teoria-prática observada e experimentada que surtiram nas escolhas dos gestuais para a criação. Destacando, sobretudo, a estética como teoria de apoio para o seu desenvolvimento, coibindo a produção deste texto, evidenciando como apoio, uma concisa passagem por noções e conceitos de modernidade essenciais à apreensão de uma análise preferencialmente artística.

As elucidações adquiridas para a obra tiveram apoio nas reflexões acerca do comportamento humano diante ao avanço da modernidade a partir da análise de Bauman (2004, p. 8), que atenta para o caso de como a humanidade rebateu ao processo de desenvolvimento urbano frente à modernização repleta de sinais confusos, propenso a mudar com rapidez e de forma imprevisível.

Segundo Bauman (2004, p. 8), esse baque social sobre a era da modernidade líquida afeta a nossa capacidade de amar, seja esse amor direcional ao próximo, a nosso parceiro ou a nós mesmos. Ilustra o impacto inicial com que toda a humanidade recebeu com a modernidade já prevendo um futuro de implicações nas relações humanas e na qualidade de vida de um modo geral.

A insatisfação de Bauman, apontado através de suas expressões, assim como indicador do pensamento de uns, pode não ser apropriado ao pensamento de outros, ou o próprio homem, com toda a competência adaptativa que possui, pode passar a absorver determinadas condições a cargo da própria sobrevivência ante a modernidade, sem basicamente sentir-se prejudicado.

O importante é deixar fluir com a sua própria expressão, num verdadeiro diálogo em que o receptor também estará contando a sua própria vida. Diálogo de amor que transforma cada momento em um ato inesperado de verdade e coragem, apoiado no pensamento sobre a percepção de mundo, incluindo as pessoas ao redor, ou seja, como eu me vejo e como eu vejo o mundo.

A reflexão sobre a modernidade líquida, apesar disso, não se mantém estancado e se volta para o aspecto das características humanas que estão além da não aceitação da modernidade na sociedade, ou seja, de que forma nossas relações tornam-se cada vez mais “flexíveis”, gerando níveis de insegurança sempre maiores. Uma vez que damos prioridade a relacionamentos em “redes”, os quais podem ser tecidos ou desmanchados, com igual facilidade – e frequentemente sem que isso envolva nenhum contato além do virtual -, não sabemos mais manter laços a longo prazo (BAUMAN, 2004, p. 10).

Esta observação sensível para a nobreza, a feiura e a beleza da conduta humana, é o ponto de partida para a desenho do espetáculo coreográfico em questão, que almeja elucidar as relações humanas no âmbito social moderno, primando pelas propriedades de diferentes personagens em circunstâncias diversas e por imaginar o contexto de variadas formas de comportamento frente ao desenvolvimento vertical corroborado nas selvas de pedra.

A proposta da obra é revelar a imagem do homem mais humanizado nos diversos aspectos afetivos sociais, não apenas relações amorosas e vínculos familiares afetados, mas o que afeta essa nossa capacidade de nos relacionarmos. A crise política atual é um exemplo e a forma como a sociedade tende a creditar seus medos, sempre crescentes, mais que uma mera e triste constatação, um alerta revigorante.

Essa apreciação, por sua vez, ajusta uma ampla reflexão em torno dos aspectos cênicos representados na obra, os quais, adiante, serão objetivamente tratados, sobretudo no que pulsa à gestualidade, isto é, a

movimentação corporal coreografada, porém, sugere não apenas observação constante da realidade, mas modificação desta, priorizando sempre a abstração como recurso criativo, ocasião esta que vem assentar os processos coreográficos da obra à frente do resultado analisado.

Este estudo ficou qualificado como uma abordagem estético-ensaísta em torno dos aspectos artísticos vigentes nos processos criativos e cênicos da obra **No fundo dos teus olhos**. É muito importante lembrar que não existe um único modo para a leitura desta temática, pois não se pretendeu designar metas, mas se versou na assimilação das informações necessárias dentro do seu foco e objetivo, que "deve estimular, nortear e elaborar os processos criativos da composição coreográfica". (LOBO E NAVAS, 2008, p. 21).

Construção e desconstrução – os atributos de uma narrativa não linear

As razões que estimularam o nascimento do processo criativo da obra **No fundo dos teus olhos** foram através do diálogo com o resultado da experiência vivenciada pela Adriana Góes denominada *Leader Training* apoiado na sensibilidade das obras de Zygmunt Bauman sobre a modernidade.

O resultado dessa associação as quais transitam pelos fazeres criativos da poética do corpo, também propiciam aqui alguns percursos ao entendimento da obra, tomando consciência das alternativas dos afazeres adotados durante a sua criação, proporcionando a condição de abertura e disposição de seus intérpretes à experimentação do novo, beneficiando, igualmente, a inclusão dos pensamentos e teorias que circulam não somente a pesquisa em si, mas o seu próprio ponto de vista artístico.

A palavra desejo sempre esteve presente e norteadora no processo de criação na obra **No fundo dos teus olhos***,* pois a necessidade de transmitir através da linguagem artística uma coletânea de: vivências, sensações, emoções e felicidade geradas pelo comportamento humano, não se encontrava dissociado da necessidade de experimentação anterior dos envolvidos na obra. Ação muito comum como potencial criador do artista que

busca transformar essas sensações-abstrações em obra de arte para depois compartilhá-las.

Quando Adriana começou a experimentar os movimentos ainda não tinha noção do que vinha criando era exatamente àquilo propôs como temática da obra. Um olhar para dentro de si e ao seu redor, sempre avaliando a realidade vigente, abstraindo atitudes, potencializando o ato de criar e transformando a realidade ou a própria abstração em gestos coreográficos com o entendimento mais adequado em torno do que vem a ser de fato este movimento para a dança.

O conteúdo da obra parte da natureza reflexiva e autônoma, pela escrita analítico-discursiva dos processos de criação e encenação de uma manifestação cênica, considerando os aspectos estéticos e configurando-se com um exercício autocrítico do fazer artístico.

O resultado pode ser ofertado como uma contribuição bibliográfica na área da dança, abrangendo como registro sensível de um processo de criação, sugerindo um novo olhar para criações em arte com aspectos relacionados a leitura formal, partindo dos elementos expressivos que compõem os movimentos, a leitura interpretativa, que envolve a percepção ou o sentido de acordo com as experiências do espectador, e a contextualização histórica, que neste caso, parte do tema e signos linguísticos proposto pela coreógrafa que auxilia a obra em questão (CALABRESE, 1993).

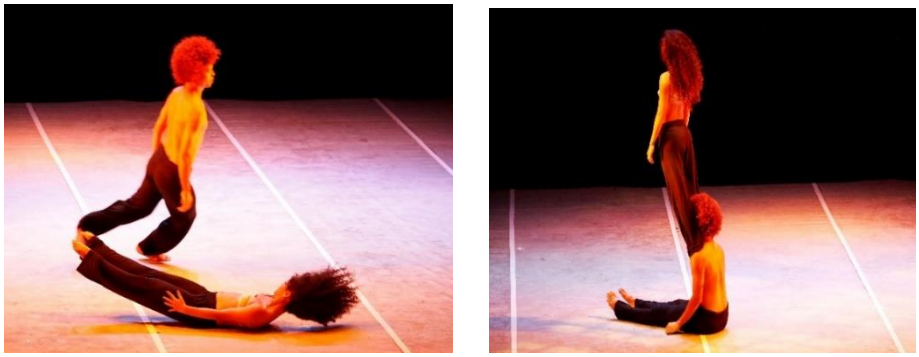
A coreógrafa reconhece algumas semelhanças entre a suas intuições de criação em dança que perpassam algumas noções de pós-modernidade com base no argumento de Harvey (2001, p. 49) de que a pós-modernidade também nos oferta a “aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelairiano de modernidade”.

No que rege à sintonia da construção, diariamente os intérpretes tiveram a oportunidade de vivenciar no próprio corpo as diversas experimentações e sensações de movimentos propostos pela coreógrafa. Atitude esta que pulsou a reciprocidade metodológica aceita pelos intérpretes.

E através disso, ganhou força e identidade do elenco sem deixar de considerar sua amplitude e distintas abordagens, ou seja, desde uma simples caminhada até ao desafio de partituras de movimentos mais complexas proporcionadas pela coreógrafa.

Durante o processo criativo, os intérpretes participaram de vários eventos com apresentações denominadas de ‘ensaio aberto’, mostrando partes da obra. O intuito era contribuir para o amadurecimento do elenco, a própria concepção do espetáculo e provocar discussões relevantes para a autonomia do elenco. Com esse exercício a obra foi se intensificando cada vez mais num processo contínuo fazendo-se presente no corpo de cada intérprete, ganhando formatação a partir da pesquisa que o gerou, desconstruindo-o aos poucos e se aprimorando cada vez mais (figura 01 e 02).

Fotografias 01 e 02: No fundo dos teus olhos / acervo pessoal



Fonte: Ruth Jucá

De certo modo, a intensidade dessa reflexão dificultou o entendimento em torno do que vem a ser de fato a implicação dessas qualidades na dança, porém não impediu a apreensão mínima de seu caráter cultural fragmentário, dialética esta que desperta na coreógrafa um amplo interesse no sentido de rever os seus próprios ensaios de composição e seus conceitos acerca das artes cênicas.

Não podemos deixar de detectar que os ideais de pós-modernidade contaminaram as diversas linguagens artísticas, em particular, a dança. Silva (2000a) comenta que Merce Cunningham, um bailarino pós-moderno da década de 40, iniciou nos Estados Unidos uma proposta de trabalhar a dança enfatizando mais o movimento do que a dramaticidade, como proposto na dança moderna (figura 03 e 04).

Fotografias 03 e 04: No fundo dos teus olhos / acervo pessoal

Fonte: Ruth Jucá

Ao contrário das formas de dança, Merce Cunningham acreditava que o movimento deveria se sobressair na dança e não a emoção decorrente da dramaticidade. Apesar de não ser essa intenção, mas acreditava na existência de diversos outros indutores para a criação, como por exemplo, o acaso. “Nessa fase, tinha-se a impressão de se estar assistindo à vida em si mesma e não a uma coreografia propriamente dita” (2000a, p. 126).

A coreógrafa buscou alinhar ao processo atributos mais elaborados de movimentos, ou seja, “destreza técnica e fisicalidade” (SILVA, 2000, p. 127) elementos característicos do trabalho de Twylla Tharp, onde percebe-se “em sua coreografia o interessante contraste entre o movimento despojado no tronco e braços em oposição a sequências intrincadamente elaboradas das pernas”. (SILVA, 2000a, p. 127).

A coreógrafa Adriana Goes tem uma grande admiração pelo trabalho desenvolvido por Pina Bausch, então vale a pena salientar o trabalho desta artista precursora da dança-teatro, onde costumava realizar uma justaposição do gesto cotidiano ao gesto abstrato e da palavra ao movimento, assinalando o que se entende como dança-teatro (SILVA, 2000b).

O elenco foi formado por um corpo de artistas em que suas habilidades corporais eram ligadas a outras categorias de dança, esta interdisciplinaridade entre as linguagens corporais não foi descartada, prevaleceu e enriqueceu as atuações dos intérpretes dentro da linguagem específica da obra. Todo o pensamento de liberdade de criação e expressão proporcionado pela dança pós-moderna foi um dos mais influentes indutores e se firmou a partir do entendimento estético e conceitual da dança contemporânea.

A obra teve a liberdade artística e técnica de se expressar sem negar nenhuma influência de técnicas corporais e nem seguir uma corrente de dança específica, abstraiu e contextualizou com os desígnios ansiados pela coreógrafa para o espetáculo. A partir disso, admitiu adotar algumas características gerais para a sua liberdade de criação, possibilitando agregar fatores diversos, ampliando o saber sobre dança em uma comunhão que se projeta para o futuro e acreditou ser a melhor caminho coreográfico em busca de uma estética mais próxima das concepções artísticas em dança na contemporaneidade.

Fotografia 05: No fundo dos teus olhos / acervo pessoal

Fonte: Ruth Jucá

Todos esses processos passaram pela necessidade de compreensão do que vem a ser o processo de criação e o entendimento de como criar em arte, a ação de compor, a composição a partir de algo, recomendando que, “o ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender, e esta, por sua

vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar". (OSTROWER, 1987, p. 9).

A junção da estética com a ideologia do trabalho não foi um processo de fácil execução, pois a ação de abstrair e transformar os movimentos humanos e não humanos a partir da concepção e experiência da coreógrafa foi o próprio fazer artístico na construção da obra. Todas essas potências criadoras se dizem a respeito àquilo que "se transformará em algo além de si e que em si já está contido" trazendo um ressignificado a cada atuação em que venha a ocorrer. (LOUREIRO, 2002, p. 34).

A Adriana sugeriu aos intérpretes que contribuíssem com as suas experiências pessoais/corporais, aproximando da realidade de cada um enquanto artista. Também a (des) construírem a partir das suas impressões com referência à caraterística temática, levando em conta os aspectos que permeiam o perfil do corpo como os: biológicos, históricos, sociais e culturais, formando uma rede de sentidos como obra do complexo humano. (MATOS, 2000, p. 72).

O labirinto em que se estabeleceu no ato de coreografar partiu das imagens, movimentos, influências e pensamentos gerados pelo poder do discurso da coreógrafa e das vivências de cada intérprete desse processo, considerando tentativas de descobrir formas alternativas para os corpos dançantes, sem negação à correntes de dança, porém, por meio de um plano libertário, dançar pensando de forma diferente que farão lembrar daquele conceito, despertando sensações análogas. (PLAZA, 2003, p.93).

Esta tradução de sentimentos produziu significados sob a forma de qualidades e de aparências entre ela própria e sua original, causando uma transcriação. A outra utilizada foi a indicial determinada pelo seu signo antecedente mantendo uma relação causa-efeito, ou seja, a tradução de um signo para outro. Apesar disso, este meio foi interpretado através da experiência sensível, causando uma adaptação. (PLAZA, 2003, p.93).

O roteiro da obra não teve o intuito de se apresentar numa lógica entre as cenas. As cenas se constroem em uma estrutura que dá a sensação de

lógica, porém, logo é desconstruída a partir do surgimento de outra, o que dá a sensação com que o espetáculo retorne sua linha narrativa fragmentada, associando diferentes vivências corporais entre contextos verbais e não verbais formando toda a estética cênica própria da dança no produto em questão.

Embora algumas etapas do processo criativo tenham sido vivenciadas somente pela coreógrafa na pesquisa de campo, é imprescindível salientar que a coreógrafa defendeu uma metodologia no processo criativo a partir do corpo-mente, onde consistiu na essência desta proposta relacionando as emoções experimentadas nas pesquisas de campo com a memória afetiva do próprio intérprete de um “processo que apresenta em seu eixo de ação uma visão do que seja a pessoa, na condição de bailarino, como pesquisador de si mesma no confronto com determinadas realidades”. (RODRIGUES, 1997, p. 147).

O pensamento humano é coletivo e próximo e a ideia da presença da mídia como meio de vinculação entre as pessoas “em uma escala crescente e mundial, [...] transforma-se em um poderoso e ubíquo ‘príncipe eletrônico’, diante do qual indivíduos e coletividades, massas e multidões transformam-se em uma vasta ‘multidão solitária’”. (IANNI, 2001, p. 24).

O dia a dia das pessoas em sua proximidade física contrapõe-se ao distanciamento emocional e psicológico dos indivíduos que a constituem e essas relações são interpretadas pelo elenco na obra entre corpos que se encontram, ao mesmo tempo, muito próximos e muito distantes entre si, mesclando o que é comum entre os intérpretes do que é particular entre eles.

Essas etapas fazem parte do processo de criação, onde há um “estado de prontidão ou consciência, talvez um senso de disponibilidade momentânea dos níveis inconscientes da mente” (LOUREIRO, 2002, p. 36) e se complementa com as primeiras ideias a serem manifestadas, na maioria das vezes em forma mentalmente concreta.

Os estágios alcançados para a construção da obra passaram pela forma mental, em seguida para as práticas dessa representação e por último

procurou-se dar corpo à criação na intencionalidade da concepção dos intérpretes-criadores na obra, e partir dessas etapas surgiu o método para o qual pode-se representar simbolicamente essa temática, ou seja, “o processo técnico afetivo de traduzir a percepção mental em forma objetiva”. (LOUREIRO, 2002, p. 36).

As cenas foram acompanhadas pelas músicas do compositor Ezio Bosso do álbum Six Breaths, pela música do Philip Glass – Etude No. 2 e um alegro de Baroque pieces - o Brandenburg Concerto nº 3 in G Major, interpretadas em cinco cenas conforme as imagens descritas acima. O figurino foi unificado entre o elenco dando uma uniformidade aos corpos entre calças para os rapazes e moças e tops para as meninas nas cores preta e bege.

A dança nos oferece total liberdade para a lhe dá com ela, pois não há modelo e padrão de corpo ou movimento, mas devemos ter uma noção onde queremos chegar, temos que ter um norte e não ficar apontando para vários lugares sem saber em que território você quer se encontrar. “Tentar recuperar a relação do homem com o seu corpo e de seu corpo com o mundo, em uma sociedade sem finalidade humana é tão difícil para o indivíduo saber o que quer ou mesmo o que deve buscar [...]”. (GARAUDY, 1980, p.52).

A dança parece ter acolhido a provocação, com ecos de contemporaneidade. Já obtivemos tantas conquistas e descobertas sobre os seres humanos, seria no mínimo redutor ficar tratando a dança como apenas uma repetição mecânica de movimentos virtuosos. “A arte, em cada etapa da “história da natureza”, procura estabelecer o equilíbrio e a harmonia entre a nova natureza e o novo homem [...] e partir uma vez mais ao ataque para uma nova transformação”. (GARAUDY, 1980, p.48).

Considerações finais

A liberdade originada pelo aspecto da dança não escusa ideias ousadas e a criatividade de obras de qualquer forma artística, nem um domínio técnico. A dança torna aberta as escolhas estéticas despontando

posturas éticas. Num período de tantas barbáries atribuídas ao corpo, é necessário resgatar esta ética quando se propõe fazer arte com o corpo, seja o seu, seja o dos outros.

Podemos adotar o feitio de ser transformador que se enriquece com os aspectos mais afetuosos das escritas conhecidas, mas sobretudo resgatemos as linguagens esquecidas dentro do inconsciente que não foram deletadas de seu íntimo e que, estimuladas, pode ser possível fazer aflorar em seu corpo. Todos possuem a essência e a totalidade de experiências aprendidas com a vida e a realidade em sua volta. Devemos nos preocupar com esse processo de transformação para podermos compartilharmos este visionário experimento que poucos artistas assumem e sobre o qual faz falta refletir um pouco.

Nessa reflexão coube descobrir o potencial oculto dos criadores, as expressões que extrapolam as capacidades naturais, as técnicas formais e até os talentos. Refugiar os caminhos de uma luta criadora, de uma ética artística e humana, de uma postura filosófica que das inquietantes experimentações do nosso século, das derrotas e sucessos do nosso tempo, descobre e afirma as possibilidades que o próprio conflito individual tem através da dança, para se integrar numa linguagem própria e coletiva.

No fundo dos teus olhos ficou marcada como uma obra que se ‘nutriu de diferentes fontes’, onde associou técnicas de dança e a arte da palavra não verbalizada através da poética corporal, ilustrando as relações humanas como maior unidade ao trabalho artístico. Nesse sentido, o fascínio exerceu sobre os intérpretes envolvidos no processo de criação da obra e na coreógrafa, onde os desejos de vivenciar experiências como essas sempre estiveram presentes, refletindo, consequentemente, nos afazeres criativos pessoais.

Referências

BERTHERAT, Thérèse. **O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte**. Arte e comunicação. Lisboa: Edições 70, 1993.

FUX, Maria. **Dança, experiência de vida**. São Paulo: Summus, 1983.
GARAUDY, Roger. **Dança a vida**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
HARVEY, David. **Condição pós-moderna** São Paulo: Edições Loyola, 2001.

IANNI, Octavio. **Tipos e mitos da modernidade**: seminário de literatura. Belém, Instituto de Artes do Pará, 2001.
KATZ, Helena. **Um, Dois, Três – a dança é o pensamento do corpo**. FID – Fórum Nacional de Dança Editorial, 2005.
KATZ, Helena & GREINER, Christine. **A Natureza Cultural do Corpo**. Lições de Dança 3. UniverCidade Ed. Rio de Janeiro, 2002.

LOBO, Lenora. NAVAS, Cássia. **Arte da Composição: Teatro do Movimento***.* Brasília: LGE Editora, 2008.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Elementos de estética**. Belém: EDUFPA, 2002.

MATOS, Lúcia. **Corpo, identidade e dança contemporânea**. In: Cadernos do JIPE-CIT. Salvador, nº. 10. junho de 2000.

MURPHY, Joseph. **O poder do subconsciente***.* Tradução de Ruy Jungmann - 50º Ed. – Rio de Janeiro: Nova Era, 2006.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

QUEIROZ, Cléia Ferraz Pereira de. **Corpo, mente, percepção: movimento em BMC e dança**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino – pesquisador – intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SILVA, Eliana Rodrigues da. **Estratégias do drama lírico na narrativa coreográfica.** Ensaio apresentado ao Programa de Doutorado em Artes Cênicas da UFBA. Salvador, UFBA, 1998.

_____. **Dança e pós-modernidade**. In: Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade. São Paulo, Annablume e Salvador, JIPE-CIT, 2000a.

_____. **Grupo Tran Chan: princípios da pós-modernidade coreográfica na dança contemporânea**. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador, UFBA, 2000b.

BUTÔ COMO MICROPOLÍTICA DO CORPO:
EXPERIÊNCIAS (PO)ÉTICAS E EPISTEMOLÓGICAS

Thiago Abel (PUC-SP)

> Todo o poder da moral civilizada, de mãos dadas com o sistema econômico capitalista e suas instituições políticas, é profundamente oposto ao uso do corpo simplesmente para o objetivo, meio ou ferramenta do prazer. Ainda mais, para uma sociedade orientada à produção, o uso despropositado do corpo, a qual eu chamo de dança, é um inimigo mortal que precisa ser tabu. Eu sou capaz de dizer que minha dança compartilha uma base comum com o crime, a homossexualidade masculina, festivais e rituais porque são comportamentos que explicitamente ostentam seu despropósito na face de uma sociedade orientada para a produtividade. Nesse sentido, minha dança baseada na autoativação humana, incluindo a homossexualidade masculina, o crime e uma batalha ingênua com a natureza, pode naturalmente ser um protesto contra a "alienação do trabalho" na sociedade capitalista. Essa também é, provavelmente, a razão pela qual expressamente aproximei-me dos criminosos. (HIJIKATA apud PERETTA, 2015, p.54).

Breve Introdução

Este artigo é parte dos primeiros apontamentos da tese de doutorado de Thiago Abel, intitulada **"Butô como micropolítica do corpo: experiências (po)éticas e epistemológicas**" sob orientação de Christine Greiner[326] pelo programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Também é fruto de anos de trabalho do Núcleo Experimental de Butô, que busca por meio do projeto político-artístico de Tatsumi Hijikata – *o Ankoku Butô* – operar micropolíticas, insurreições íntimas, na vida de cada pessoa que cruza, soma e multiplica com esta jornada. Apresentar esta investigação em seu momento germinal tem como objetivo propor que as pesquisas se façam abertas e porosas, pois será

[326] Pesquisadora e professora doutora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Autora de importantes livros sobre o corpo, a arte e a cultura japonesa, tais como "Butô: pensamento em evolução" (Escrituras Editora, 1998), "Leituras do corpo no Japão - e suas diásporas cognitivas" (n-1 edições, 2017) e "Fabulações do corpo japonês e seus microativismos" (n-1 edições, 2017).

através do encontro contigo – care leitore – que novas potências serão reveladas.

Ankoku Butô

O *Ankoku Butô* (Dança das Trevas) foi um movimento de contracultura criado por Tatsumi Hijikata (1928-1986) em Tóquio ao fim dos anos 1950, inserido em um contexto radical conhecido como *angura* (termo japonês para *underground*). Hijikata desenvolveu sua dança durante seus primeiros e difíceis anos em Tóquio, ao sair de Akita, nordeste do Japão, para viver na capital que vivia uma crise econômica e que de modo custoso foi se reconstruindo após a guerra. Inspirado pela literatura de Jean Genet e Yukio Mishima, apresentou seu visceral, violento e erótico "Cores Proibidas" em 24 de maio 1959, colocando em cena a relação homossexual entre um jovem e um velho e a morte de uma galinha, chocando os mais conservadores, cativando parte da cena artística mais radical e atraindo a atenção de um seleto grupo de artistas e intelectuais, dentre eles o próprio Yukio Mishima, Tatsuhiko Shibusawa e Shūzō Takiguchi, que lhe apresentaram as obras de Sade, Lautreamont, Artaud, Nietzsche, Marcuse e Bataille, formando uma rede de afecções que influenciaram direta e indiretamente a sua pesquisa.

Em 1960, promoveu o **"Experiência 650"**, uma série de eventos e performances onde artistas de diversas linguagens participavam de ações realizadas de forma improvisada pelas ruas de Tóquio e também em seu estúdio, o *Abestos Kan*. Segundo Éden Peretta[327] (2015, p.52-53), estes trabalhos evidenciam a intenção de Hijikata de apresentar a dança não como objeto estético contemplado passivamente, mas como experiência intensa que se dá entre público e dançarino, repleta de provocações, perigos e outras formas de desequilíbrios sensoriais. Neste mesmo ano surgiu *Ankoku Butô-há*, ativo de 1960 a 1966. O trabalho do grupo pode ser dividido em duas

[327] Professor Instituto de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, autor do livro "O soldado nu: raízes da dança butô".

fases: uma primeira onde os trabalhos se inspiraram na literatura de autores anteriormente citados; e uma segunda onde a inspiração literária abriu espaço para a investigação dos conteúdos da própria carne. Essa investigação foi ganhando solidez e atingiu o ápice em 1968 com **"A Revolta da Carne: Tatsumi Hijikata e os japoneses".**

Em 1973, Hijikata deixou de dançar aos quarenta e cinco anos, no auge de sua popularidade, dedicando-se exclusivamente à função de diretor e coreógrafo. Manteve de 1970 a 1974 o grupo *Hangi Daitō Kan* – onde afinou e condensou suas investigações e procedimentos de criação – termo criado pelo amigo Yukio Mishima para descrever sua dança, que pode ser traduzido como "Espelho da Grande Dança do Sacrifício". Peretta (ibidem, p.60) aponta que, mais relevante do que apontá-lo como um grupo é chamar atenção para a relevância conceitual do *Hangi Daitō Kan*, que propunha um corpo que se lança em sacrifício nas chamas para trazer à tona "aquilo que não tem voz". De 1974 a 1876 o grupo *Hakutōbō* – formado apenas por mulheres, "como se apenas os doentes e as mulheres vivessem à beira do caos com seus corpos fluidos, frágeis, desconstruídos, sem esconder nada de frágil". (UNO, 2018, p.57). Publicou em 1983 seu único livro**: "Dançarina Doente".** Em 1985, conseguiu colocar em cena parte de seu projeto intitulado "Kabuki de Tōhoku", não concluiu devido ao câncer e a cirrose hepática que tiraram sua vida em 1986. Nestes últimos anos e sua vida, investigou aquilo que denominou **"a coleção dos corpos debilitados"**, uma pesquisa que almejava adentrar um universo onde "não há mais máscaras, nem armas, nem negações. Há apenas partículas, vibrações, movimentos infinitamente pequenos em que a vida e a morte não são mais separáveis" (ibidem, p.58).

Procedimentos de criação de Tatsumi Hijikata: uma micropolítica

Hijikata teve uma efervescente vida criativa como dançarino, diretor, coreógrafo e escritor e afinou os fundamentos filosóficos e práticos de seu projeto até sua morte precoce aos cinquenta e sete anos. Buscou um caminho reflexivo que privilegiava o processo constante de decomposição e eliminação dos automatismos que bloqueiam e condicionam o corpo. Compreendendo

que não seria possível chegar à “profundidade da carne” antes de desarticular as ordenações sociais, usufruiu de imagens, literaturas, ações ilícitas e torturas físicas e psicológicas. Como disse Éden Peretta (op. cit., p.91-92):

> Apostou na sexualidade e na violência como chaves de acesso às dimensões socialmente reprimidas do inconsciente individual, imergindo o dançarino em sua escuridão, explicitando o inerente conflito entre seus desejos profundos e a sua crença artificial em sua própria racionalidade.

Seus processos de criação geravam curtos-circuitos nas redes de conexões somáticas por meio de estímulos físicos, sensoriais e imagéticos de diversos níveis. Chegou a limites físicos como utilizar sacos de gelo sobre as genitálias dos dançarinos[328] e a estrangular galinhas entre as coxas[329]. Evidentemente também realizava atividades físicas e ensaios, não apelando somente para os extremos. A respeito dos estímulos sensórios e imagéticos, é válido ressaltar seu uso das analogias, do contraste e da oposição, ao trazer a seus dançarinos referências da poesia e das artes plástica para criar deslocamentos de percepção do corpo e do movimento por caminhos transpassados pelas palavras, sonoridades, cadências, cores, traços, texturas, etc. Por tudo aquilo que fosse capaz de produzir bloco de sensações e fazer corpo com o corpo dos dançarinos.

Segundo Kuniichi Uno[330] (2018, p.58), Hijikata buscou destruir todas as fronteiras que determinam os contornos e as formas da vida social, razoável, moral ou sentimental e adentrou um universo onde “não há mais máscaras, nem armas, nem negações. Há apenas partículas, vibrações, movimentos infinitamente pequenos em que a vida e a morte não são mais separáveis”:

---

[328] Durante a apresentação de **O Massagista – Uma história teatral em apoio ao amor e à luxúria** (1963).

[329] Apesar deste ato ser mais conhecido como algo realizado por Yoshito Ohno – filho de Kazuo Ohno – na apresentação de *Cores Proibidas* (1959), Kuniichi Uno menciona que Hijikata também realizou em 1962 uma ação performática onde fez o mesmo.

[330] Professor da Universidade de Rikkyo (Japão), pesquisador de Antonin Artaud, foi orientado na pós-graduação por Gilles Deleuze e amigo de Hijikata nos últimos anos de vida do dançarino. Autor dos livros “A gênese de um corpo desconhecido” (n-1 edições, 2012) e “Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado" (n-1 edições, 2019), traduzidos por Christine Greiner.

> O ser do corpo como poder permanente para afetar e ser afetado, o corpo absolutamente fluido composto de partículas infinitas que variam sem cessar. Esta filosofia foi inteiramente constituída para defender a vida contra os poderes e as instituições de morte que a ameaçam. (ibidem; p.72).

Ao considerar o *Ankoku Butô* enquanto projeto político-artístico, o que se destaca tanto nas danças como nos textos-manifestos de Tatsumi Hijikata é seu interesse em investigar a diluição dos corpos sociais[331] em direção às potências da carne através de processos criativos que tinham a metamorfose e a subversão do corpo como tema motriz, objetivando trazer à tona uma existência que é soterrada pelas ordenações civilizatórias, pela biopolítica e por tudo aquilo a serviço de despotencializar e controlar a vida. Sendo assim, é possível afirmar que uma reflexão acerca das premissas inaugurais da dança Butô se faz urgente, uma vez que as inquietações de Tatsumi Hijikata transpassaram as décadas e permanecem relevantes à contemporaneidade: a busca pelo combate aos biopoderes é assunto atual e intenso nos campos artístico e político, permeando discussões filosóficas, étnicas, linguísticas, de gênero, de condições físicas, de condições psíquicas e tantas outras. Diante dos colapsos econômicos, sociais e ambientais a qual se está submetido em níveis nacionais e planetários, é momento de focar em um pertinente ponto do legado de Hijikata: uma possível epistemologia da dança que parte do exercício de repensar a singularidade dos corpos constituindo-se como uma micropolítica capaz de operar novas transformações.

A pergunta a se fazer é: o que é possível operar no mundo hoje a partir das inquietações e proposições de Hijikata? Para dar vazão a uma reflexão como esta é preciso rumar em direção ao denso conteúdo ético, poético e político do *Ankoku Butô*, fundamentando-o enquanto uma epistemologia em dança embasada em matrizes (po)éticas, apartada de uma instrumentalização

[331] Termo utilizado por Éden Peretta em “O Soldado Nu: Raízes da Dança Butô”, em alusão a um corpo construído pelo contexto cultural/civilizatório a qual se está submetido o viver em uma sociedade ocidental. Este corpo condicionado e automatizado poderia ser enfrentado ao buscar um corpo autentico capaz de rebelar-se contra esta estrutura, subvertendo tanto sua anatomia quanto sua história (PERETTA, 2015, p.15-16).

estética ou do engessamento de matrizes visuais, distanciando-se dos esteticismos e orientalismos[332] cristalizados no decorrer dos anos.

Matriz (Po)ética

> Seria triste receber apenas imagens inertes, emblemáticas, do butō inventado por Hijikata: maquiagem branca, expressões grotescamente deformadas, gestos rituais que nunca foram essenciais para Hijikata. Ao desconfiar das determinações a respeito da mente e das ideias, não parou de descobrir e redescobrir aquilo que há de infinito no corpo. Sua confiança no corpo era enorme. Mas era necessário notar aquilo que há de infinito, de extraordinariamente móvel no corpo. Ele desconfiava da inércia, era vigilante em relação à mitificação do corpo, pois a beleza, a força, as explorações do corpo sempre foram mitificadas consideravelmente. (UNO, 2018, p.48).

No início dos anos 1970, Tatsumi Hijikata já havia consolidado seu percurso artístico e referências a coreografias, eventos e manifestos de butô começavam a ser divulgadas no Ocidente. Apesar de continuar dedicando-se ao aprofundamento das bases filosóficas de sua dança, o público e a crítica começaram a identificar e cristalizar uma imagem ao butô, enfraquecendo parte de suas questões iniciais. Ao fim dos anos 1990, com a criação do Hijikata Archive na Universidade Keio, fotografias e filmes circulam com mais intensidade, inspirando artistas no mundo todo. Tal divulgação gerou uma série de experiências, quase sempre voltadas à mimese de modelos estéticos exotizados.

> Entre os artistas que têm propagado butô pelo mundo ocidental, há uma minoria que testemunhou o começo do movimento e um grande número de admiradores que reinventaram o butô segundo suas próprias necessidades e convicções.[...] A maioria das experiências norteadas por artistas (que pouco ou nada conhecem das questões iniciais do butô e dos treinamentos para criação), está amparada nos “produtos” do butô e não no processo perceptivo que havia

[332] Orientalismo: termo utilizado por Edward W. Said para descrever o movimento de invenção do Oriente pelo Ocidente, em especial pela ótica da Inglaterra e da França, debruçando-se sobre como uma civilização fabrica ficções para conhecer as diversas culturas a seu redor, tanto para entender quanto para dominar. Said aponta que "Oriente" não é um nome geográfico entre outros, mas uma invenção cultural e política do Ocidente que reúne as várias civilizações a leste da Europa sob o mesmo signo do exotismo e da inferioridade.

> gerado as pesquisas mais potentes. [...] Os pontos de partida mais populares foram: (1) modelos estereotipados que se estabilizaram no processo de replicação no ocidente, (2) clichês abstratos e herméticos que atravessaram os discursos, podendo significar qualquer coisa uma vez proferidos por supostos mestres e gurus; (3) e experiências melodramáticas que camuflaram toda inquietação política e filosófica em prol de um forte apelo emocional. (GREINER, 2013, p.2).

Um dos fatores que gerou este equívoco movimento de disseminação do butô pela cena artística ocidental ocorreu pela dificuldade que dançarinos, críticos de arte e público interessado tiveram ao não apartar o butô de alguns cânones muitas vezes associados à linguagem da dança, uma vez que no projeto de Tatsumi Hijikata:

> [...] a dança era concebida muito além de uma suposta organização sintática e racional dos gestos, caracterizando-se realmente enquanto uma experiência profunda da existência, impossível de ser circunscrita por um método preciso de ensinamento didático. A sua metodologia de trabalho sempre se apresentou de modo aberto e experimental, propondo-se efêmera em suas formas, mas densa em seu conteúdo. (PERETTA, op. cit., p.85).

E como acrescenta Greiner (2017, p.49), “até o século XIX, os japoneses não demonstraram nenhum interesse em construir uma teoria estética. A percepção da vida lhes parecia mais que suficiente”. Apesar do butô propor um novo processo de criação, ainda não se alcançou a emancipação de didáticas visuais e de replicação, uma vez que o observador, tocado pelas potências da dança butô, ao buscar os mecanismos de sua transmissão, busca por vias já conhecidas, codificadas: surge a obsessão para encontrar uma técnica, um método, alicerçado em formas e fórmicas advindas de uma instrumentalização estética de matriz visual.

Embora Hijikata tenha desenvolvido elaborados procedimentos de criação, seu objetivo nunca foi elaborar um método cristalizado. O intuito era justamente encontrar portas de acesso cambiantes, abertas, mantendo os procedimentos a serviço da criação e não o contrário. O que pode ser encarado enquanto estrutura de seu trabalho são as matrizes (po)éticas, isto é, as profundas reflexões que Hijikata desenvolveu a respeito do corpo, da dança e da existência, que para Kuniichi Uno (op. cit., p.105) seria “uma

espécie de pensamento fundamental, que diz respeito a tudo, como uma ética ou uma arte de vida"; Nario Goda (apud Klein, 1988, p.79), comentou que a sensibilidade de Hijikata "revelou a existência, ou seja, o verdadeiro estado do corpo, que reside na dança. Desse modo, a dança foi transformada e aprofundada até chegar ao nível de uma filosofia pessoal de vida ou de uma epistemologia".

Para dar corpo a esse pensamento sensível, Hijikata desenvolveu uma prática (po)ética: sensorial, imagética e metafórica[333]. Faz-se este jogo com a palavra "(po)ética" objetivando aludir que a poética da dança butô carrega uma Ética, ao pensá-la a partir da etimologia da palavra grega "ethos" (caráter, disposição, costume, hábito) e apoiando-se na perspectiva de Gilles Deleuze em **"Espinosa: Filosofia Prática"**, onde o filósofo define Ética enquanto "uma tipologia dos modos de existência imanentes" e a diferencia da Moral, compreendendo esta enquanto "a instância transcendente que determina a oposição de valores Bem/Mal", "o julgamento de Deus", "o sistema de Julgamento" (2002, p.29-31). A Moral segue a lógica da lei, da obediência, do dever-ser, decretando certo número de comportamentos e determinando os caminhos de um indivíduo ou sociedade: "A lei, moral ou social, não nos traz conhecimento algum, não dá nada a conhecer" (idem). Enquanto a Ética segue a lógica do saber, do querer viver, seu conhecimento é sempre a potência imanente que desarticula o sistema de julgamento, substituindo a oposição dos valores (Bem/Mal) pela diferença qualitativa dos modos de existência (bom/mau) (idem), o que faz da Ética algo dificilmente formalizável, mais próximo de uma sensação interior experimentada pelo coletivo do que um dever-ser característico das instituições políticas e religiosas que em nome de suas leis instauraram as piores tiranias.

Em seu imoralismo ético, Tatsumi Hijikata feriu os cânones para buscar outras referências que pudessem construir a sua concepção de corpo,

[333] Segundo Greiner (2015, p.28) – citando as pesquisas de George Lakoff e Mark Johnson – "a metáfora não é apenas figura de linguagem, mas pode ser reconhecida como operador primário da cognição, acionada pelo sistema sensório-motor", isto possibilitou gerar todo um conteúdo cogitativo que não se apartou corpo, pelo contrário, possibilitou e potencializou a transformação, subversão e metamorfose do corpo.

movimento, vida e morte. Não há saber sem deslocamento, para tanto, explorou as percepções buscando novas rotas, evitando os percursos já trilhados. A relevância de uma pesquisa que apresente os caminhos de investigação do *Ankoku Butô* em seu aspecto político, artístico, filosófico e epistemológico – abandonando os "esteticismos" – está em buscar uma aproximação com Hijikata ao propor uma nova práxis em dança e comunicação, corpo/ambiente, engendrando potencialidades e estratégias enfim capazes de afetar os modos de operação da perigosa ordem reinante.

Desafios e objetivos da presente pesquisa

Segundo Christine Greiner, houve basicamente três modos de transmissão do butô nas últimas décadas: primeiro, através de supostos mestres – japoneses ou não – que viajaram pelo mundo disseminando versões pessoais; segundo, por viagens de artistas estrangeiros que foram ao Japão buscar uma aproximação com artistas que são considerados mestres de butô; e a terceira via, mais popular, ocorreu por meio midiático: fragmentos de filmes e fotos disseminadas em livros, periódicos e principalmente pela Internet. Se por um lado estas mídias ampliaram a visibilidade do butô pelo mundo, também serviram para despolitizá-lo, obliterando toda sua inquietação política, artística e filosófica, transformando-o em um produto exótico, como é típico do orientalismo.

O objetivo principal deste trabalho é apresentar e analisar um quarto aspecto da transmissão do butô relacionado à tradução das narrativas (escritas e/ou proferidas) por Hijikata[334] e do contato com reflexões como a de Kuniichi Uno, Christine Greiner, Éden Peretta e Bruce Baird[335]. Estes

[334] Presentes na coletânea "Belo Céu Azul" (*Bibō no aozora*). O Ocidente teve acesso a alguns destes textos pela primeira vez em tradução para o inglês na revista The Drama Review.

[335] Professor e pesquisador do Departamento de Idiomas e Culturas do Leste Asiático da Universidade de Massachusetts, Amherst (E.U.A.). Responsável pela edição do livro "The Routledge Companion to Butoh Performance" (Routledge, 2018), bem como autor do livro "Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits" (Palgrave Macmillan, 2012).

pesquisadores veem expondo uma potência outra existente na dança butô, para além dos produtos e estereótipos estéticos.

Em síntese, a tese busca explorar as (po)éticas de Tatsumi Hijikata, a fim de demonstrar que o butô pode ser trabalhado para além do engessamento das matrizes visuais, pois quando trabalhado a partir de outras fontes (sobretudo narrativas) ativa diferentes possibilidades de criação e comunicação que repensam as relações do corpo com contextos contemporâneos. É possível, por meio do acesso à bibliografia traduzida de Tatsumi Hijikata e de pesquisadores afinados à suas ideias, compreender o *Ankoku Butô* enquanto operador de práticas descoloniais, anti-neoliberalistas, disparador de reflexões do corpo sujeitado a contextos sociopolíticos específicos a qual ele pode – e deve – rebelar-se. A presente pesquisa deseja apresentar e refletir sobre a base do pensamento sensível do início do movimento, apresentando suas matrizes (po)éticas e compreendendo possíveis portas de acesso a um fazer micropolítico no campo da Comunicação, das Artes Performativas e das Ciências Sociais afinado a tais prerrogativas.

Para tal, é válido gerar uma observação acerca dos sincronismos entre os colapsos vividos pela sociedade onde Hijikata estava inserido e o Brasil atual, uma vez que os modos de exploração das sociedades de economia privilegiada sobre os países explorados permanecem ativos e em evolução: do colonialismo ao imperialismo, do imperialismo ao neoliberalismo. Também é preciso apresentar as inquietações contra-producentes, anti-capitalistas e anti-mercado do *Ankoku Butô*, possibilitando a observação da divergência entre as reflexões de Hijikata e dos pesquisadores citados em comparação aos discursos de artistas que se renderem às demandas exigidas pelo mercado de arte e focaram em oferecer produtos e resultados ao público europeu: artistas japoneses que, ao observar os movimentos orientalistas de um Ocidente que inventou um Japão para si, ao invés oporem-se, apropriaram-se deste fetichismo e começaram a vender justamente aquilo que o mercado europeu e estadunidense desejava enquanto mercadoria condizente a seu Japão ficcional.

O projeto visa uma pesquisa bibliográfica, documental e prática que levanta informações acerca do *Ankoku Butô* desde sua origem no Japão até sua diáspora pelo mundo, com foco nas operações que o compreendem enquanto disparador de novas práticas descoloniais. A pesquisa é dividida em três fases metodológicas: a primeira consiste em um levantamento bibliográfico nacional e internacional averiguando a conexão entre as literaturas e coletando informações acerca das principais reflexões que são proferidas sobre o butô no mundo hoje; a segunda colhe o material documental autoral de Tatsumi Hijikata (manifestos, bibliografias, entrevistas, material de espetáculos, notações de trabalhos artísticos e aulas, etc.) com foco nos registros que apresentam possíveis pistas do que lhe era caro, em especial nos aspectos artísticos, sociais e didáticos; a terceira apresentará é uma aferição prática por análise do trabalho realizado pelo Núcleo Experimental de Butô, laboratório político-performático paulistano coordenado pelo autor do presente texto desde 2014, que busca por meio de três frentes – pesquisa, criação e formação – um processo investigativo afinado às proposições reflexivas de Tatsumi Hijikata, em busca de portas de acesso em direção a um fazer político-artístico afinado aos princípios e procedimentos de criação de Hijikata após mais de trinta anos de seu falecimento, em outro contexto histórico, cultural e geográfico. Ciente da impossibilidade de acessar a densidade e profundidade do projeto via o extenso material fílmico e fotográfico presente na Internet, o Núcleo tem como objetivo deslocar a percepção daqueles que ainda se inquietam com o *Ankoku Butô* em direção a mídias reflexivas, atualizadas e atentas aos princípios iniciais do projeto, objetivando um porvir para além da ideia de dançar butô, focado em – parafraseando Uno (2019, p.191-192) – um jogo de revolução através da dança, libertando-se dos sistemas de poderes que sitiam a vida, reiterando toda a densidade, intensidade e potencialidade da vida.

A fundamentação teórica da tese ampara-se nos estudos do filósofo japonês Kuniichi Uno, orientando de Gilles Deleuze e amigo de Tatsumi Hijikata, testemunha ocular de seus últimos anos de vida, escrevendo extensivamente sobre ele; nos ensaios dos brasileiros de Éden Peretta e Christine Greiner, esta última orientadora desta tese e tradutora de Uno; no

“**The Routledge Companion to Butoh Performance”**, organizado pelo professor Bruce Baird, como bibliografia mais atualizada a respeito da dança butô, interessada em trazer à discussão à atualidade e fortalecer a rede de informações entre pesquisadores de diversos países; e nos estudos biopolíticos de Foucault, Deleuze, Guattari, entre outros. Já a fundamentação prático-artística dar-se-á pela observação e reflexão dos trabalhos do Núcleo Experimental de Butô enquanto plataforma que integra processos de criação, formação e pesquisa na dança butô com uma ótica singular já apontada no decorrer deste texto.

A forma de análise dos resultados dar-se-á pela comparação das convergências entre os materiais coletados das pesquisas citadas e os textos de Tatsumi Hijikata, gerando um material que conecte tais conteúdos e a apresente ao leitor as temáticas e corporeidades investigadas e afinadas pelo dançarino no decorrer dos anos de pesquisa, afinando e aprofundando uma rede de narrativas que traga o pensamento de Hijikata a colaborar com a contemporaneidade, possibilitando que novas operações sejam disparadas em direção a um fazer político descolonial na América Latina, conectado a todos os saberes e práticas cujo interesse seja criar estratégias em direção a uma existência menos controlada pelos biopoderes: “Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto”. (DELEUZE, GUATTARI, 1992).

Considerações Finais

> [...] somos um grau de potência, definido pelo poder de afetar e ser afetado. Mas jamais sabemos de antemão qual é nossa potência. Do que somos capazes. É sempre uma questão de experimentação. Não sabemos ainda o que pode o corpo, diz Espinosa, só o descobriremos no decorrer da existência. Ao sabor dos encontros. Só através de encontros aprendemos a selecionar o que convém com nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir, o que a diminui (PELBART in SAAD; GARCIA, 2008, p.33).

A relevância de novas pesquisas que apresentem os caminhos de investigação do *Ankoku Butô* em seus aspectos político, artístico, filosófico e epistemológico – abandonando os "esteticismos" – está em finalmente compreender o que foi edificado por Hijikata ao propor uma nova práxis em dança: novos caminhos cognitivos ao corpo e consequentemente ao fazer artístico, à comunicação, às linguagens e seus modos de operação. Conhecer as matrizes (po)éticas desta manifestação artística é o primeiro passo para buscar práticas que estejam afinadas com as premissas de Tatsumi Hijikata e consigam a partir delas, mais do que "dançar butô", operar ações que presentifiquem nas ruas o que há de mais pertinente no legado de Hijikata: a força de terror poético que reside no corpo e na dança, capaz de operar a tão aguardada insurreição.

Referências

BAIRD, Bruce; CANDELARIO, Rosemary (org.). **The Routledge companion to Butoh performance***.* Abingdon, Oxon ; New York, NY : Routledge, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Que é a Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

GREINER, Christine. **Fabulações do Corpo Japonês** e seus microativismos. São Paulo: n-1 edições, 2017.

GREINER, Christine. **Leituras do Corpo no Japão** e suas diásporas cognitivas. São Paulo: n-1 edições, 2015.

GREINER, Christine. **Butô:** pensamento em Evolução. São Paulo: Escrituras, 1998.

KLEIN, Susan Blakely. **Ankoku Butō**: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness. Ithaca: Cornell University East Asia Programa, 1988.

PERETTA, Éden. **O Soldado Nu:** raízes da dança butō. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SAAD, Fátima; GARCIA, Silvana (org.). **Próximo Ato**: Questões da Teatralidade Contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi**: pensar um corpo esgotado. Tradução de Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

UNO, Kuniichi. **A Gênese de um Corpo Desconhecido**. Tradução de Christine Greiner. São Paulo: n-1 edições, 2012.

ABEL, Thiago. **Reflexões (Po)éticas na Dança Butô**. Ephemera - Revista do Programa em Pós Graduação da Universidade Federal de Ouro (v.2 n.2). Ouro Preto: 2019.

GREINER, Christine. **Butô(s) na América Latina:** uma reflexão crítica. São Paulo: Fundação Japão. 2013.

ABEL, Thiago. **(Po)éticas do Ctônico:** Primeiros Movimentos do Butō no Brasil. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas: UNICAMP, 2017.

CORPO E TERROR:
UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DO CORPO MONSTRO COMO ALEGORIA EM *TETSUO*

Artur Braúna de Moura (UFBA)

Apresentação - Qual o corpo que aterroriza?

O Seguinte artigo tem como intuito apresentar uma análise fílmica da obra de terror japonês **Tetsuo - o homem de ferro** *(1989)* do diretor Shinya Tsukamoto, partindo do estudo dos movimentos e anatomia dos personagens monstruosos e salientando essa concepção física grotesca como potência alegórica do contexto em que a obra foi desenvolvida. O estudo dessas fisicalidades objetiva compreender quais os mecanismos usados pelo diretor para construir uma analogia corporal do avanço da tecnologia dos anos 80 e sua associação com o contexto da cultura *cyberpunk* e *pós-humanista* em efervescente disseminação na época.

Tetsuo conta a história de um homem, um *salary man*[336]*,* que ao passear de carro com sua namorada atropela outro, um *fetichista de metal*, e vendo as condições agonizantes da vítima o casal decide acobertar o crime atirando-a em um bosque e se aproveitando da situação macabra para transar em frente a ele. No entanto, dias depois do acontecimento o s*alary* man começa a notar que de seu corpo nascem estranhas peças de metal e a partir daí vemos a transição constante do homem em um monstro de ferro, como se este estivesse contagiado com um vírus mutante. Logo descobrimos que esse vírus é uma corporificação do *fetichista de metal* que consome o homem até a sua completa transformação. No desfeche vemos o embate desses dois organismos metálicos que finda na sua completa fusão. O monstro fundido exclama então o discurso insurgente de um novo mundo de ferro prestes a ser

[336] *Salary men* ou homem assalariado, era uma classe de trabalhadores japoneses de rendimento médio, que ocupavam cargos de baixo escalão em grandes empresas, enfrentavam condições de trabalho inóspitas, e uma extrema exploração de mão de obra.

conquistado por eles: - Que sensação maravilhosa! Podemos transformar o mundo inteiro em metal! Podemos enferrujar o mundo na poeira do universo. Nosso amor pode destruir este mundo de merda! Vamos pega-los" (TESUO...,1989,Cap.4).

Contextualização- Quais as dimensões desse corpo social?

O filme foi produzido num período em que o avanço tecnológico e o mercado financeiro sofriam mudanças frenéticas no Japão, principalmente em Tóquio, onde se desenvolve a narrativa. Tais mudanças influíam consideravelmente na rotina da população japonesa, levantando o questionamento da tecnologia como um real avanço evolutivo. A bolha econômica estava prestes a explodir e o mercado financeiro e imobiliário começavam a apresentar os sintomas de um colapso que posteriormente seria conhecido como a *Década perdida*[337].

Dentro desse panorama há em Tóquio uma categoria de trabalhadores regimentada desde a década de 20 conhecida como *salary men* que são um modelo de trabalhadores importado do estilo de gestão empresarial do capitalismo norte americano. Essa classe representava não apenas uma forma de estruturação laboral, mas também um estilo de vida guiado pela noção de lealdade, consumo e heteronormatividade. Os *salary men* estão envolvidos em um jogo individualista das aparências "coletivistas". Suas aspirações por promoção laboral foram reforçadas por seu desejo de realizar um estilo de vida consumista "status de classe média" o que muitas vezes os conduziam ao Karoshi.[338] (SHIBATA,2007, tradução nossa). Eles eram funcionários bem remunerados e representavam uma espécie de classe

[337] "A explosão da bolha econômica japonesa nos anos 90, que deu início ao que é chamado de 'Década Perdida' do Japão. Nas quase duas décadas de recessão em curso, houve uma inversão de papéis: desesperadamente necessitadas de reavivamento, as empresas japonesas começaram a tirar suas deixas dos estilos de gestão americano" (MEIJDEN, 2015, p.39, tradução nossa)

[338] Palavra japonesa que designa a morte por excesso de trabalho.

média, que influenciados pela noção de lealdade enfrentavam condições de trabalho inóspitas e uma intensa exploração de sua mão de obra.

Não por acaso os homens assalariados são figuras recorrentes nas obras de Tsukamoto, ele que durante um período da sua vida fez parte desse grupo de trabalhadores conta que conheceu os trens abarrotados em que eles viajavam comprimidos e todas as frustrações que eles vão acumulando. Segundo ele, esses trabalhadores eram um símbolo da cidade (Tóquio), onde moram muitas pessoas, inclusive do próprio Japão (AGUILAR, 2007, tradução nossa). O uso dessas figuras no filme traz consigo uma série de questões que perpassam pelos corpos dessa classe trabalhadora. A relação de exigência de produtividade laboral no final da década 80 se associava diretamente ao questionamento do uso das novas tecnologias como uma promessa de evolução. E no caso de **Tetsuo** essa dubiedade se manifesta por meio da alegoria da fusão monstruosa entre corpo humano e metal. As discussões de fusão entre corpo humano e matéria inorgânica já vinham tomando maior proporção algumas décadas antes. Os avanços nos estudos relativos a cirurgias plásticas, implantes de órgãos, próteses e afins endereçavam olhares diferenciados a estrutura corporal. Como aponta Corbin *et al.:*

> A melhoria dos resultados graças ao doping, as perspectivas de modificação genética e doação, as intervenções biotecnológicas, tudo isso dá uma visão de um homem mutante, filho de suas próprias escolhas e de suas próprias técnicas, com aquela ambiguidade que não nos permite saber se ele é um homem desumano que é desumanizador ou um super-homem que supera a humanidade para levá-lo mais longe e mais alto e ter sucesso. Corações, rins, fígados e pulmões são transplantados. São implantadas artérias plásticas e próteses de quadril, as mãos cortadas são reposicionadas e a possibilidade de implantar partes do rosto é questionada. [...] O homem mecânico dos anos trinta parece estar de volta, mas submetido a outras formalidades e durante alguns momentos em que a norma do esporte ou da prática da eficiência desapareceu e apenas comanda a lógica do espetáculo ou as regras dos fantasmas individuais. O monstruoso se torna a manifestação desta perfeição sem norma. (CORBIN *et al*., 2006, p.409, tradução nossa[339]).

[339] La mejora de los resultados gracias al dopaje, las perspectivas de modificación genética y de donación, las intervenciones biotech, todo eso deja entrever la aparici6n de un hombre mutante, hijo de sus propias elecciones y de sus propias técnicas, con esa ambigüedad que no permite saber si se trata de un hombre inhumano par deshumanizaci6n o de un

É interessante notar que os questionamentos desse “novo olhar” trazem consigo uma relação de dubiedade entre expectativa do corpo “aperfeiçoado” ao mesmo tempo que versam sobre o a monstruosidade desse “aprimoramento”. A perfeição sem norma apontada no trecho acima e relacionada a ideia de monstro, muito tem a ver com o discurso insurgente desenvolvido em **Tetsuo**. Podemos inferir que no filme o aperfeiçoamento do corpo social, está ligado ao avance tecnológico apresentado, nesse caso, como um universo de metal. No entanto, a abordagem estética proposta pelo diretor alegoriza esse avanço de maneira a demonstrar suas deformidades. O monstro em **Tetsuo** é então, a alegorizarão dos diversos dilemas que o enfrentamento homem/tecnologia, podem gerar e o mais instigante é que essa discussão se dá através de embates corporais.

O corpo monstro em **Tetsuo** nos auxilia na compreensão das *encruzilhadas metafóricas* (COHEN,2000), nascidas em uma Tóquio do fim da década de 80 que partilha dos mesmos anseios problematizados em outras partes do mundo. Não obstante, o monstro pode ser considerado como a corporificação de um certo momento cultural. Ele incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. (COHEN,2000). E nesse contexto o avance tecnológico se desenvolve associado a alguns movimentos que nos ajudam a compreender outras camadas sociais das problemáticas do corpo. No caso do Japão há uma forte repressão institucional guiada por padrões hegemônicos heteronormativos que proíbe a livre expressão individual e gera o crescimento de um movimento de contracultura questionador dessa repressão. Um dos exemplos seria o movimento *cyberpunk* promotor de

superhombre que sobrepasa la humanidad para llevarla mas lejos y mas alto y lo consigue. Se trasplantan corazones, riñones, hígados y pulmones. Se implantan arterias de plástico, prótesis de cadera, se recosen manos cortadas y se cuestiona la posibilidad de implantar partes del rostro.[…] El hombre mecánico de los años treinta parece estar de vuelta, pero bajo unas formas y durante unos tiempos en los que la norma de la eficacia deportiva o practica ha desaparecido y solo manda la lógica del espectáculo o del fantasma individual. Lo monstruoso se convierte en la manifestación de esta perfección sin norma. (CORBIN *et al*., 2006, p.409, p.409)

atitudes ligadas a sexo, drogas e violência. Sobre esse movimento Kellner apud Santaella discorre:

> Segundo Kellner (2001, p. 383), o *punk* denota “a rispidez e a atitude dura da vida urbana em aspectos como o sexo, as drogas, a violência e a rebeldia contra o autoritarismo no modo de viver, na cultura pop e na moda”. Os dois termos juntos, *ciber* e *punk*, “referem-se ao casamento da subcultura *high-tech* com as culturas marginalizadas das ruas, ou à tecnoconsciência e à cultura que fundem tecnologia de ponta com a alteração dos sentidos, da mente e da vida presente nas subculturas boêmias. (SANTAELLA, 2007, p.129).

O casamento da cultura *high-tech* com as culturas marginalizadas apontado por Santaella, é um dos elementos que pode ser observado em vários aspectos no filme. O personagem *fetichista de metal* é apresentado ao espectador como um homem pobre morador de um ambiente inóspito, provavelmente um ferro velho. Seu atropelamento e conversão em criatura concatenam uma série de ações de caráter violento e monstruoso que sugestionam uma espécie de revolta do *fetichista* em relação a sua condição social ao mesmo tempo que convocam uma ode à um novo mundo metalizado. O vírus propagado por ele interage de maneira violenta com os corpos dos outros personagens e deixa transparecer sua relação de hostilidade para com o contexto ao seu redor. Outros aspectos que remetem ao movimento *cyberpunk* na obra são a trilha sonora que é produzida pelo compositor Chu Ishikawa (membro de uma banda punk naquela época) e mescla elementos de maquinas com instrumentos musicais. E a caracterização de alguns personagens que também rementem a características visuais da cultura punk: cabelos espetados, maquiagem extravagante, figurinos chamativos, dentre outros. Visualmente a direção artística do filme propõem uma confusão visual.

Associado ao movimento *cyberpunk* temos a corrente de pensamento *pós-humanista* que adquiria cada vez mais propulsão no final da década de 80 e início dos anos 90. Tendo como uma de suas precursoras a pesquisadora feminista Donna Haraway que com o seu **Manifesto Ciborgue** *(1985)* propunha uma série de questionamentos sobre os padrões hegemônicos de pensamento do corpo. Em relação ao seu trabalho Santaella aponta:

> [...] é proposta uma leitura progressista e feminista do mito do ciborgue. Com seu questionamento das dicotomias ocidentais entre mente/corpo, organismo/máquina, natureza/cultura, antinomias estas que também davam suporte ao patriarcado, a idéia do ciborgue penetrou intensamente na cultura, colocando em questão não apenas a relação do humano com a tecnologia, mas a própria ontologia do sujeito humano (ver Härtel & Schade, 2000). (SANTAELLA, 2007, p.129)

Como se pode notar, muitos dos aspectos enfatizados por Santaella estão presentes **Tetsuo** de acordo com o que já foi abordado alguns parágrafos acima. Trago essa citação no sentido de evidenciar algumas discussões de gênero e sexualidade que também são retratadas no filme e de alguma maneira perpassam as discussões propostas na corrente de pensamento pós-humanista. Na obra os elementos de sexo e violência são veementemente correlacionados e apresentados de maneira a dialogar com as referências tecnológicas da época e enfatizados por aspectos de monstruosidade.

De um lado presenciamos a cena inicial do filme em que o casal transa no meio de uma floresta diante de um homem recém atropelado por eles. Cena que é repetida sucessivas vezes por um aparelho de televisor, controlado sobrenaturalmente pelo fetichista de metal, com intuito de explicitar a obscenidade descomedida do casal.

Figura 1- Namorada prepara sua prótese para penetrar

Fonte: Filme, *Tetsuo- o homem de aço* (1989)

Figura 2-*Salary men* sendo penetrado

Fonte: Filme, *Tetsuo- o homem de aço* (1989)

Por outro lado, acompanhamos uma sequência de cenas em que a namorada do *salary men* o penetra pelo ânus com uma prótese metálica que saí de seu corpo. E outra em que os papéis são invertidos e o *salary men* estupra sua namorada com uma prótese em formato de broca que também cresce do seu corpo. Tais elementos, que evocam uma série reflexões em

relação violência sexual, questões de gênero, machismo, e pós-humanismo, são potencializados pela lente do terror.

Shinya Tsukamoto desenvolve então uma obra que usa o corpo monstro fundido em material orgânico e sintético, como alegoria dessa efusão de acontecimentos, assim: brocas, pregos, fios de cobre, tubos de ventilação, são mesclados com carne e osso para representar, repressão, limites evolutivos, violência sexual e avance tecnológico. É importante enfatizar que são múltiplas as vertentes de pensamento e movimentos culturais que culminam numa concepção pós-humanista e que esse movimento nasce de uma espécie de transfusão de dados.

> [...] expressões similares, tais como “autômata bioinformático”, “biomaquinal”, “pós-biológico”, foram aparecendo cada vez mais assiduamente em publicações de arte e cultura cibernéticas até que, em meados dos anos 1990, todas elas consolidaram-se no caldo da cibercultura emergente. O tema comum que as une encontra-se no hibridismo do humano com algo maquínico-informático, que estende o humano para além de si. Assim, a condição pós-humana diz respeito à natureza da virtualidade, genética, vida inorgânica, ciborgues, inteligência distribuída, incorporando biologia, engenharia e sistemas de informação. Por isso mesmo, os significados mais evidentes, que são costumeiramente associados à expressão “pós-humano”, unem-se às inquietações acerca do destino biônico do corpo humano Reivindicar a existência de corpos pós-humanos significa deslocar, tirar do lugar, as velhas identidades e orientações hierárquicas, patriarcais, centradas em valores masculinos. (SANTAELLA, 2007, p.129).

Como aponta Santaella, a reivindicação de um corpo pós-humano perpassa pelos caminhos de um deslocamento de sentido do corpo hegemônico. Essa característica envolve toda a narrativa do filme transmutando o corpo do *salary man,* que é representado nesse contexto como um modelo de vida consumista heteronormativa, e que será retirado da sua zona de conforto e convocado a tecer novas configurações de ser e estar enquanto corpo.

Acredito ser importante enfatizar que ao apresentar as correntes de pensamento pós-humanista se objetiva aqui contextualizar as vertentes de pensamento que abordavam as incertezas de cunho político-sociais relacionadas aos estudos do corpo naquela época, e como alguns desses

discursos se relacionam as abordagens estéticas desenvolvidas por Tsukamoto em **Tetsuo**. Sabe-se que com o passar dos tempos o *pós-humanismo* começa a abarcar uma seara cada vez maior de discussões. Dessa maneira, novas descobertas cientificas/experimentos tecnológicos angariam combustível para discussões de cunho contemporâneo que de alguma forma podem distanciar-se das propostas em sua origem. Sendo assim abordei aqui os principais conceitos fomentadores para as discussões de monstruosidade e terror na obra analisada.

Ao discorrer sobre os conceitos das epistemologias relativas ao estudo dos monstros nesse artigo, me alimento das discussões propostas por autores que estiveram atentos em compreender as monstruosidades que permeavam seus contextos. Assim como as correntes epistemológicas que ajudam a analisar quais os aspectos físicos de uma criatura, no contexto das obras de ficção, são capazes de gerar ameaça, estranhamento, nojo, repulsa ou terror. Não objetivo, dessa maneira, desenvolver um juízo de valores relativo a questões morais do que deve ou não ser considerado monstruoso em cada época.

Como se estrutura o terror nesse corpo?

Apresentado o contexto e as alegorias desenvolvidas por Tsukamoto em **Tetsuo** parto agora para uma análise dos mecanismos agenciados na composição das corporeirades monstruosas apresentadas na obra. O desenvolvimento dessa análise parte da compreensão de que em uma obra cinematográfica de terror muitas são as munições audiovisuais que auxiliam no desenvolvimento dessas narrativas, no entanto, o arsenal de monstruosidades de **Tetsuo** é munido primordialmente pela composição da estrutura física dos corpos. Diferente de outras obras de terror **Tetsuo** se propõe a evocar o estranhamento do espectador por enfocar na forma como essas criaturas compõem coreograficamente pelo espaço revelando pistas das potencialidades de estranhamento de um corpo em movimento.

Para desenvolver essa análise parto dos conceitos do filosofo norte americano Noell Carroll (1999) que até o momento dessa escrita acredito ser, entre os autores que já entrei em contato, a fonte que melhor se debruça sobre a relação dos parâmetros físicos de uma criatura com a capacidade de gerar terror no campo das obras de ficção. Penso que ao compreender como tem se desenvolvido esses mecanismos de articulação do terror, temos em nossas mãos uma ferramenta teórica que podemos utilizar em propostas de criação artística, para subverter as narrativas hegemônicas que apontam o que deve ou não ser monstruoso.

Segundo Carroll (1999) é importante estabelecer a diferenciação entre o que ele chama de *emoções do terror,* pois isso nos ajuda a compreender quais mecanismos estão presentes em uma obra que diferenciam a forma como o espectador reage sobre ela que não podem ser comparados com ameaças concretas. O terror vivenciado ao assistir cenas de um personagem *serial killer,* não pode ser comparado ao terror de se entrar em contato com um *serial killer* real, que pode de fato ameaçar uma vida. O termo cunhado por ele para descrever a sensação que experimentamos ao apreciar uma obra de terror é o *terror-arte.* No decorrer de sua obra, Carroll apresenta com mais detalhes as especificidades desse conceito, no entanto, o que mais me interessa nessa perspectiva de pensamento é o reconhecimento e análise da singularidade que o terror adquire ao ser provocado por uma obra de arte, o que é esperado que se alcance quando um monstro é bem elaborado.

Segundo ele, primeiramente o que é impreterível para que uma criatura cause *terror-arte* é que ela possa “representar alguma espécie de perigo” (CARROLL,1999). Essa representação pode se dar de duas maneiras: a primeira delas seria por suas características físicas, coisas tais quais: grandes garras, fileiras de dentes afiados, apresentação de força extrema ou sobrenatural. Ou a segunda que se trata principalmente da capacidade de desenvolver danos morais, culturais ou sociais como demônios que através da possessão podem destruir a identidade de sua vítima, ou seres humanos que corporificam os medos infantis ou sexuais. A partir dessa premissa são apresentadas algumas subdivisões de estruturas dessas monstruosidades.

São elas: *Fusão, fissão, magnificação, massificação* e *metonímia*. Me aterei a três delas pois são as que acredito estarem mais evidentes em **Tetsuo**.

A *fusión (fusão)*, a primeira delas, seria basicamente a junção de dois atributos opostos dentro da concepção de uma mesma figura, tais características devem ocupar ao mesmo tempo essa figura, o que gera uma incongruência imagética e um estranhamento à primeira vista. Sobre os aspectos da fusão o autor discorre:

> Uma estrutura para a composição de seres de terror é a fusão. No nível físico mais simples, isso geralmente envolve a criação de criaturas que transgridam distinções categóricas como interior/exterior, vivo/morto, inseto/humano, carne/máquina e assim por diante. Múmias, vampiros, fantasmas, zumbis e *Freddy Krueger- A hora do pesadelo*, são nesse sentido figuras de fusão. Cada um deles, de maneiras diferentes, confunde a distinção entre vivos e mortos. Cada um, em certo sentido, está vivo e morto. Uma figura de fusão é um composto que une atributos que são considerados categoricamente diferentes e/ou opostos no esquema cultural das coisas em uma entidade espaço-temporal discreta. (CARROLL,1999, p.56-57, tradução nossa).340

Talvez essa seja a estrutura mais evidente em **Tetsuo***.* A junção entre homem/metal ou orgânico/inorgânico é aquela que fundamenta toda a narrativa principal do filme. Esse jogo de oposições relatado por Carroll é associado ao grotesco, por exemplo, em cenas em que o fetichista de metal insere em uma ferida exposta de sua perna uma tubulação enferrujada. As mutações do corpo do *salary men* flertam com o grotesco ao explorarem esses jogos de antagonismo: uma espinha de metal que ao ser espremida gera fluidos repulsivos, uma coceira que deriva de uma mão biônica, ou uma prótese corporal que adquire vida própria, como é o caso do pênis de broca no corpo do *salary men.*

---

340 Una estructura para la composición de seres de terror es la fusión. Al más simple nivel físico esto suele implicar la construcción de criaturas que transgreden distinciones categoriales como dentro/fuera, vivo/muerto, insecto/humano, carne/máquina y demás. Momias, vampiros, fantasmas, zombis y Freddie, la pesadilla de Elm Street, son en este sentido figuras de fusión. Cada una de ellas, de diferentes modos, desdibuja la distinción entre lo vivo y lo muerto. Cada una, en algún sentido, está a la vez viva y muerta. Una figura de fusión es un compuesto que une atributos que se tienen por categorialmente distintos y/o opuestos en el esquema cultural de las cosas en una entidad espacio-temporal discreta. (CARROLL, 1999, p.56-57)

Já a *masificación* (*massificação)* trataria da multiplicação de seres repugnantes guiados por algum propósito enigmático, segundo ele massificar muitas criaturas que já são repugnantes, juntas e guiadas por um propósito inamistoso aumenta a ameaça gerada por esses seres que já são fóbicos (CARROLL,1999) como podemos ver em cenas onde o *salary men* é perseguido por pessoas contaminadas pelo vírus do fetichista de metal. Ou por objetos que estão possuídos pelo mesmo vírus.

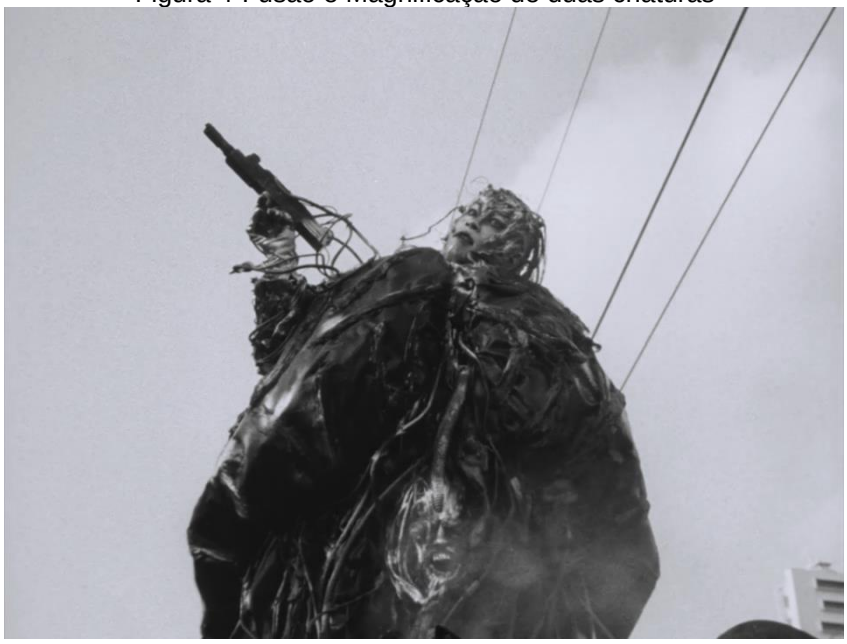
Outra estrutura usada pelas produções de terror segundo Carroll é a *magnificación* (magnificação), que significa a ampliação de características físicas de seres que já são considerados perturbadores ou repugnantes causadores de muitas fobias. Esse artifício pode ser percebido com maior evidência na cena final do filme onde as duas criaturas de metal se fundem e geram um monstro gigante.

Ambos os elementos podem obviamente se sobrepor. Assim, uma criatura pode ser estruturada tanto por elementos de fusão e magnificação, quanto de massificação e fusão, por exemplo, e no filme muitas vezes essas mesclas ocorrem propondo diferentes formas de composição. Somando-se a esses elementos é possível notar que as corporeidades desenvolvidas pelos atores possuem um interessante potencial grotesco. Corpos que se contorcem, movimentos cotidianos que se ressiguinificam através do uso das próteses, pausas e acelerações repentinas de ações e a junção desses elementos com marcadas expressões faciais são alguns dos fatores que mais se assemelham a aspectos de um corpo que “dança o terror”. Há também um trabalho rebuscado de edição de imagens que auxilia a desorientação do espectador e por conseguinte ao estranhamento. *Close-up’s* repentinos, cortes para ambientes aleatórios aquele em que se opera a ação e até mesmo o uso da técnica de *stop-motion* são escolhas cinematográficas desenvoltas de um caráter com potencial aterrorizante.

Figura 3-Pênis de broca

Fonte: Filme, *Tetsuo- o homem de aço* (1989)

Figura 4-Fusão e Magnificação de duas criaturas



Fonte: Filme, *Tetsuo- o homem de aço* (1989)

Considerações finais

Levanta-se então as hipóteses de que as categorizações sugeridas por Carroll (1999) para a construção de uma figura monstruosa, *fusão* (mescla de dois ou mais seres que não pertencem ao mesmo nicho), *massificação* (capacidade que uma criatura possuí de se multiplicar), *magnificação* (ampliação de membros da criatura com características ameaçadoras) ajudam a compreender em nível anatômico como é arquitetado o corpo grotesco em **Tetsuo.** A produção de movimentos combinada com sonoridades também é capaz que construir, na obra, a sensação fantástica de que aquele corpo possuí características sobre humanas, e nesse caso está relacionada diretamente a uma produção de sonoridades eletrônicas. Outro fator que colabora para a produção de estranhamento da movimentação dos personagens monstruosos é a técnica de edição do *stop-motion* utilizada como efeito especial. O uso de próteses remetendo a uma vertente do discurso pós-humanista é de fundamental importância para demarcar a transformação entre biológico e metálico e a partir dela se transfiguram várias metáforas como as de: violência sexual e falocêntrica, medo ou perturbação social advindo dos avanços tecnológicos, dentre outros.

A importância dessa investigação está na compreensão e análise do corpo monstro no contexto do gênero cinematográfico de terror apontando seu potencial de alegorizar os acontecimentos de uma sociedade, trabalho que traça pontes com pesquisa de mestrado desenvolvidas por mim no contexto do programa de pós-graduação em dança da Universidade Federal da Bahia.

Referências

AGUILAR, Daniel. *et al*., ***Shinya Tsukamoto***: ***Poeta y guerrillero del cinematógrafo***. Rebordinos, Jose Luis. Festival Internacional De Cine De Gijon, 2007.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus Editora, 1999.

COHEN, Jeffrey Jerome **Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**; tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean Jacques; VIGARELLO, Georges (coord.;). **Historia del cuerpo. Volumen III. Las mutaciones de la mirada**. El siglo XX. Madrid: Taurus, 2006.

FOUCAULT, M. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MEIJDEN, Kevin. **Re-shaping the 'salaryman' image:** The waning of Japan's hegemonic male role model. Master Thesis History: Political Culture and National Identities, 2015.

SANTAELLA, Lucia. **Pós- Humano-por quê?**; REVISTA USP, São Paulo, n.74, p. 126-137, junho/agosto, 2007.

SHIBATA, Yoshio. A sociological history of salarymen and Japan's modernization. ProQuest Dissertations Publishing, City University of New York, 2007.

TETSUO - O Homem de Aço. Direção: Shinya Tsukamoto, (67 MIN.) Produção: Shinya Tsukamoto; Distribuidora: Kaijyu Theatres.1989.

MOSTRA UNIVERSITÁRIA ARTES EM CENA:
COEXISTÊNCIA ENTRE FORMATOS E ACONTECIMENTOS

Candice Didonet (UFPB)

A MUAC - Mostra Universitária Artes em Cena - principal ação do projeto de extensão “Fomento Cultural Artes em Cena” se desenvolve há seis anos no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba. Pensada como estímulo cultural, prioriza o protagonismo estudantil dos cursos de Dança e Teatro com a proposição de performances e ações pedagógicas geridas e tecidas com assuntos ligados a cada edição da mostra.

Além de reunir em programações semestrais distintas: criações em dança e teatro, performances artísticas, aulas performances, palestras com artistas e professores (as) convidados (as), o projeto apresenta no cerne de sua idealização a existência de momentos de trocas críticas entre os trabalhos. Os retornos críticos estimulam pensamentos intelectuais e sensíveis ligados ao campo de conhecimentos das Artes Cênicas. Além disso, as mostras artísticas apresentam ações continuamente realizadas, tornando-se espaços para o desenvolvimento de práticas pedagógicas nos universos profissionais da Dança e do Teatro. Assim, a pricipal ação política/poética do projeto é propor a autonomia estudantil ao estimular a produção cultural ligada à formação universitária.

Nota-se entre todas(os) estudantes, a proatividade a partir de processos coletivos e colaborativos. Amparados em metodologias de trabalho instauradas como laboratórios semanais para organização e gestão das atividades articuladas ao projeto de extensão, as/os/es estudantes relacionam atividades artísticas e educativas dirigidas a comunidade interna e externa à universidade. Tanto o projeto como um todo, quanto as mostras semestrais, se estabelecem como simuladores de atuação profissional aos graduandos(as). Além disso, amplia perspectivas oferecendo aprendizados práticos ao estimular o contato direto entre estudantes, artistas e professores (as) convidados (as) em âmbitos locais, regionais e nacionais.

As mostras artísticas universitárias proporcionam apresentações de performances, oficinas e rodas de conversas sobre processos de criação em Dança e Teatro. Em diferentes formatos a cada edição, aglutinam grupos e artistas independentes que são entendidos enquanto agentes culturais que contribuem com a formação profissional de jovens estudantes, professores (as) e pesquisadores (as). Outra ação importante é a possibilidade de que grupos e artistas convidados (as) exponham os modos de dar sustentabilidade aos seus trabalhos diante do mercado de trabalho cultural desrespeitado na situação política atual do Brasil. Todos os grupos se perguntam como continuar sobrevivendo como artistas nos dias de hoje.

O projeto de extensão **“Fomento Cultural Artes em Cena”** valoriza e incentiva o posicionamento profissional, sensível e político de jovens artistas professores (as) e pesquisadores (as). Ao fomentar, principalmente, o exercício para a criação de um festival artístico universitário cumpre um caráter formativo necessário e urgente no campo da produção cultural na cidade de João Pessoa, onde acontece. Com edições semestrais que apresentam diferentes formatos, estimula a percepção crítica e reflexiva, tanto do público em geral, quanto, estudantil. O projeto de extensão também alarga o exercício da criação artística em Dança e Artes Cênicas, da produção cultural e da difusão universitária local. Com o protagonismo estudantil em ações estruturadas em diferentes formatos de acontecimento, busca-se conjugar processos de ensino/aprendizagem relacionando criação artística e produção cultural entre os/as/es estudantes dos cursos de Teatro e Dança da Universidade Federal da Paraíba.

A hipótese que acompanha reflexões críticas entrelaçadas com as ações do projeto é de que os formatos de acontecimento das mostras universitárias precisam ser constantemente renovados levando em consideração as multitarefas dos campos profissionais da Dança e do Teatro. A existência da MUAC - Mostra Universitária Artes em Cena - aponta que os formatos de acontecimento do evento são constantemente renovados e a primeira hipótese lançada é que no campo profissional das artes cênicas existe a realização de multitarefas. As multitarefas colocadas pela pesquisadora Michelle Rolim (2017), são apresentadas em sua tese de

doutorado com entrevistas entre diversos (as) artistas, professores (as), produtores e curadores de diferentes festivais e mostras no Brasil. Para pensar a respeito da função de curadoria e organização de diferentes festivais e mostras de artes cênicas, estas referências criam diálogos com a pesquisa acadêmica ampliando debates acerca do tema. As multitarefas incluem as diversas funções que agentes dos campos das artes cênicas exercem e, que vão desde inserções como artistas, docentes e pesquisadores (as) até atuações como produtores (as), curadores (as) e gestores (as).

Ao pensar a respeito das multitarefas exercidas no campo das Artes Cênicas, se reforça a importância de diálogos que permitam trânsitos e estabelecimento de redes de fazeres: desde os formatos de organização, a programação, e as tarefas ligadas à gestão cultural como um todo. Visto que, ações em diálogo compõem atividades que vem sendo constantemente refletidas entre estudantes que as mostras abarcam, se nota a potência da relação entre processos artístico-educativos com gestão cultural e formação profissional. Neste sentido, criar diálogos constantes entre formatos, ações e vivências permite estabelecer novas compreensões e futuras possibilidades de conexões.

Os formatos de organização da MUAC – Mostra Universitária Artes em Cênicas - incluem multitarefas ligadas à gestão cultural divididas em momentos de inscrição, curadoria, divulgação, produção e pós-produção ressaltando a importância de diferentes formatos de acontecimento entre processos artísticos e educativos na formação universitária. Todas estas ações compõem atividades que vem sendo constantemente refletidas entre as/os estudantes aglutinados pelo projeto “**Fomento Cultural Artes em Cena”** amparado pelo edital da Pró-Reitoria de Extensão (PROBEX/UFPB) com uma apenas uma bolsa.

Implicações em fluxo: depoimentos sobre a Mostra Universítária Artes em Cena

Ao valorizar a formação e visibilidade dos campos profissionais de

Dança e Teatro, a mostra MUAC reúne junto da comunidade acadêmica estudantes de vários cursos, artistas, professores, funcionários, público e comunidade da cidade de João Pessoa. Alargando o exercício da criação artística, da produção e difusão cultural local com o protagonismo estudantil em ações estruturadas a partir de mostras universitárias, conjuga o desenvolvimento de processos de aprendizagem dentro da relação: criação artística/produção cultural. Estes processos se estabelecem entre estudantes dos cursos de Teatro e Dança, artistas locais e nacionais realizadas no campus I da Universidade Federal da Paraíba.

> No ano de 2014, fui apresentado ao projeto, que tinha como intuito agregar uma visão da arte atrelada a suas funções para além do estar em cena. Um lugar, que poucos artistas se interessam e/ou buscam conhecer e se envolver. A Mostra Universitária Artes em Cena (MUAC), que parte da ideia de dar visão a trabalhos dos estudantes/artistas dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Teatro e Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba, sejam eles de caráter mais "completo" ou em processo, permitiu que muitos estudantes do Departamento de Artes Cênicas do Campus I pudessem desenvolver suas práticas. Esse lugar do "mostrar", de Mostra, do estar em exposição à, não revela o que tem por trás, o que é preciso para que a exibição final seja apresentada tal qual ela venha a ser. Assim, refletindo sobre essas questões, me ponho no lugar de demonstrar também, a importância de um projeto como a MUAC. Um projeto que faz um diálogo direto do artista com a produção, com produzir sua arte e saber produzir/conduzir um evento de arte. Dessa forma, a MUAC passa a ocupar um lugar que integra tanto a oportunidade de apresentação de trabalhos artísticos, quanto de poder aprender a desenvolver um olhar atento para as demandas que um evento em arte necessita, ou seja, criando um espaço para esse indivíduo que nomeio aqui, de artista-estudante-produtor, uma realidade, que acredito eu, ser muito presente e cada vez mais necessária, no desenvolvimento dos artistas atuais. Durante esses seis anos, em que faço parte dessa construção da mostra, que se configura e se reconfigura a cada nova edição, tenho aprendido diversas funções como a de curador, design gráfico, mediador, entres outras, para citar como exemplos. Assim, a minha trajetória, enquanto artista da cena me permite transitar e entender melhor os mecanismos que ocorrem em um processo de construção de um edital artístico, como também a sua execução. O espaço para a conversa e a liberdade em criar e provocar os estudantes/artistas dos cursos durante as reuniões que antecedem a realização do projeto, também são de extrema importância para esse meu crescimento/entendimento, como também, para um olhar plural existente nas edições de cada MUAC. Por fim, só tenho a agradecer a cada processo que estive envolvido e como eles influenciaram a minha visão para o trabalho com a cena artística. (GOMES, 2020).[341]

[341] Depoimento enviado por e-mail.

O relato acima aponta o fluxo de memórias do artista Lucas Pereira Gomes[342] revelando a importância de traçar caminhos de conexão acrescentados em esferas de articulação entre formação acadêmica e artística. Entrelaçando este depoimento de vivências às reflexões que tangenciam a articulação entre estudantes e docentes percebem-se ligações entre práticas conectadas ao projeto de extensão **"Fomento Cultural Artes em Cena"** com trajetórias que estão contidas na graduação. A trajetória acadêmica, em ajuntamento de experiências que acompanham diferentes etapas de formação engloba diferentes aspectos de atuação dentro do campo das Artes Cênicas e, se revela, na articulação entre conhecimentos teóricos e práticos.

O trânsito entre estudantes de graduação dos cursos do Departamento de Artes Cênicas compõem a **MUAC – Mostra Universitária Artes em Cena** - produzida semestralmente na Universidade Federal da Paraíba. Sobre este aspecto do trânsito entre a equipe de trabalho estão também os processos vivenciados em componentes curriculares do curso que apontam o desenvolvimento de trabalhos artísticos a serem compartilhados. Como mencionado em depoimento enviado por e-mail pelas estudantes egressas Cristina Resende e Maeza Donnianni[343] os processos criativos produzidos durante o curso de Dança da UFPB dão a oportunidade do discente experienciar a dança em todas as suas dimensões: o que será proposto como problemática, os elementos que poderão ser utilizados na proposta artística, a espacialidade utilizada, a corporeidade, e se haverá interação ou não com a plateia.

---

[342] Luk's Gomez (nome artístico) é bailarino e pesquisador do corpo. Bacharel em Teatro pela Universidade Federal da Paraíba (2019) possui intercâmbio em Estudos Artísticos com atuação na área de Crítica Teatral, Escolas e Métodos da Encenação e Oficina de Artes I, classificação Dança/Teatro, pela Universidade de Coimbra – U.C. – Portugal (2015). Integrante do Grupo de Investigação e Improvisação em Dança – RADAR 1 (UFPB), coordenado pela Profª. Drª. Líria de Araújo Morais. Tem experiência na área de Artes Cênicas, atuando principalmente em dança, pesquisa artística, com interesse em estudos do corpo: consciência, imagem e estados corporais.

[343] Cristina da Conceição Resende é licenciada em Dança pela UFPB, pós graduanda em Metodologia do Ensino de Artes- UniBF, professora de Artes/Dança no município de Cabedelo – PB e professora do Projeto Canguru - Movimentando Pais e Filhos. Maeza Donnianni é artista dançante, licenciada em Dança pela UFPB e mestranda em Artes pela Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR.

> Paulatinamente, os profissionais de dança descobrem a importância da divulgação do saber construído em sua prática, não apenas ao apresentar as criações artísticas, mas ao aprender a discutir sobre elas. Os festivais de dança, além de servirem como mostra de coreografias, oferecem cursos (de fato, mais práticos que teóricos), palestras, debates, mesas-redondas, contribuindo com uma formação diferenciada do artista da dança. (STRAZZACAPPA, 2011, p. 56).

A relação entre as atividades contidas na formação universitária aponta para as conexões contidas entre criação artística e produção cultural. Ambas incluem os processos pedagógicos envolvidos na organização de uma mostra ou festival artístico considerados a partir dos formatos e ações que serão desenvolvidas a cada edição.

> A MUAC vem com um espaço de liberdade de criação e atuação. Os alunos artistas podem propor trabalhos criados dentro ou fora da academia e também ministrar oficinas, e de realizar trocas de saberes com artistas locais e de outras regiões. Como é um festival, o alcance do público é bem maior, e assim a experiência torna-se outra. O aluno que participa da MUAC pode contar com certificados de participação que contribuem para a formação do currículo do artista. Assim, de certa forma, o projeto pode preencher lacunas ligadas à profissionalização, que vão além do fazer artístico-culturais no campus, além do engajamento em atividades de produção. (FERNANDES, 2019, p. 12)

A atenção em tornar evidente a conexão entre formatos e ações que serão desenvolvidas a cada edição da mostra, possibilta o exercício de reflexão crítica que abarca as funções e multitarefas de realização do projeto. A autonomia e a liberdade de criação e atuação são princípios que guiam a equipe de trabalho. A cada nova equipe que se forma são estabelecidas as memórias de aprendizado que compõe os erros e acertos de cada etapa do projeto.

> A Mostra Universitária Artes em Cena, nossa querida MUAC, possibilita não apenas um espaço de apresentação de trabalhos, mas também um espaço de experimentações e trocas entre es artistes e artistes pesquisadores, além de aprendizagem para aqueles discentes que são parte da organização do projeto. Em 2019, quando entrei para a licenciatura em Teatro, tive o meu primeiro contato com a MUAC, na sua modalidade presencial, um pouco mais de um mês após o início das aulas. Não apresentei nenhum trabalho artístico nem ministrei oficinas, mas, pude

> aprender muito participando das oficinas, assistindo as performances apresentadas, vendo na prática resultados (ainda que temporários, pois um trabalho artístico, se encontra em constante movimento) de pesquisa e criação de discentes e docentes. Agora, em 2020, por conta do momento em que estamos, a XII Muac teve que ocupar, enquanto cena, esse "mundo" virtual, através das redes sociais, que até então, se limitava a um espaço de divulgação e registro do evento. Mais uma vez a MUAC se reinventa, trazendo a proposta de “Fotos-Cenas”, onde através da Arte, discute esse momento com sensibilidade e em diversas perspectivas, além de abrir espaços para um fazer, uma experimentação diferente, para es artistes. E dessa vez eu faço parte da equipe, além de participar como artista também, tendo minhas Fotos-Cenas expostas na galeria virtual da Mostra e tem sido um processo enriquecedor demais, falando de mim, mas também da própria MUAC, que reafirma mais uma vez a potência dela, na sua capacidade de adaptação, de (des)construção e expansão. (PRAZIN, 2020).

No depoimento acima enviada por e-mail pela artista e estudante Rute Prazin[344] que participa da equipe de organização do projeto, observamos a importância da troca de experimentações e aprendizagens relatadas na edição atual da mostra no primeiro semestre de 2020. Neste momento em o mundo é acometido por uma pandemia mundial, o projeto encontra estratégias para continuar sobrevivendo. Reiventar-se sem o momento mais significativo do projeto: as mostras presenciais, traz reflexões de ampliamentos da ideia de cena artística.

A primeira questão levantada é sobre quais artes da cena estamos falando e quais as possibilidades de acontecimento corporais dentro e fora de cada uma delas. Pensar no formato e nas ações que compuserem a XII edição da Mostra Universitária Artes em Cena trouxe a ideia de abordar a fotogafia como um modo de acontecimento performativo que foi nomeada como “Foto-Cenas”. Para além da concepção da fotografia como registro, quais seriam os mecanismos de relação estabelecidos entre os processos criativos e formatos de exibição das artes em cena?

---

[344] Rute Prazim (nome artístico) é artista do teatro e da performance e licencianda em Teatro na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Além do projeto de extensão XII MUAC (Mostra Universitária Artes em Cena), integra os projetos de extensão: Ciclo de Debates e Estudos em Artes Cênicas, Aula-Espetáculo e o Núcleo de Investigação Transdisciplinar Teatro, Cultura e Sociedade (CNPq/UFPB). Fez parte da equipe de organização do Festival Interartes #PORTÀDENTRO, que foi um evento virtual produzido por discentes do Departamento de Artes Cênicas. Começou no teatro em 2018, através do curso livre oferecido pela Fundação Espaço Cultural (FUNESC) e quando entrou para graduação de Licenciatura em Teatro (UFPB), em 2019, se aproximou também da performance arte.

> A XII MUAC, de alguma forma, dilata as possibilidades de atuação em artes cênicas, de forma que o dito como convencional já não é possível em função do contexto pandemônico. As fronteiras se expandem e são borradas dando espaço aos ambientes digitais. Olhando a exposição de Foto-Cenas percebo algumas proposições coletivas: (re)Existir em arte na contemporaneidade distante afirmando politicamente a capacidade resiliente de artista, estar com a corpa em perform(ação), construir o que pode ser pluralmente entendido como Foto-Cena com um processo curador aglutinador, e também, tentar chegar em outros públicos que até então não era possíveis, entendendo a condição da presencialidade do evento no Campus I da UFPB. Apesar das tentativas de ampliar e construir em coletivo a Mostra, percebo indiretamente um fomento aos abismos sociais, pois nem todes tem acesso às plataformas digitais que suportam o evento. É evidente que percebo essa questão de inacessibilidade social para junte com toda a equipe continuar na construção de próximas edições mais inclusivas. Enquanto isso, fico com (m)eu corpo poroso e reverberador por vivenciar uma edição da MUAC tão (re)obrada em meio a tensões sociosanitarias.

Entender que as artes em cena não estão dissociadas da vida, e que dentro do contexto da formação universitária a capacidade de reiventar se torna uma premissa para a continuidade no tempo. Como sugere o artista e estudante Ian Lima[345] em depoimento enviado por e-mail, a atuação em artes cênicas se expande no atual momento de pandemia vivenciada por estudantes e professores de todos os lugares do mundo. Porém, e por não estar dissociada da vida e do momento político esmagador para as artes e cultura do Brasil, é preciso atentar para as questões socias que permeiam o projeto, para que sua pluralidade seja exercitada em coletivo com todos os problemas que abarca e as questões que movem e transformam.

Políticas e poéticas em constante reinvenção

Ao pensar nas poéticas e políticas em constante reinvenção a cada edição da MUAC - Mostra Universitária Artes em Cena, é preciso lembrar os diferentes formatos que movem as ações do projeto como um todo. Traçando um fio de memória, que preserva sua existência desde o ano de 2014, se

[345] Ian Lima é artista do corpo e do chão. Licenciando em Dança pela UFPB explora aspectos da performance em espaços públicos e se interessa pela produção cultural. Tem experiência de atuação cultural pelo SESC-PE e FUNCULTURA. Atualmente faz parte da equipe de produção da Mostra Universitária Artes em Cênicas da UFPB, sendo o discente bolsista do evento.

observam as constantes relações entre os processos artístico-pedagógicos envolvidos em sua organização que são conduções que tangenciam sua gestões. Abrindo espaços para que os processos das gestões sejam acompanhados nas plataformas sociais[346] são criadas outras linhas de tempo através do registro das atividades e manutenção do projeto. As diferentes experiências vivenciadas por cada estudante do Departamento de Artes Cênicas são relacionadas a diferentes funções e multitarefas de atuações dentro do projeto.

> Conheci a MUAC em 2016, quando entrei na UFPB como discente do curso Licenciatura em Dança. Em 2019, entrei para a equipe organizadora e vem sendo uma experiência incrível pra mim. Eu não tinha experiência com organização de evento, curadoria, ou qualquer outra coisa que seja necessária para a realização de algo assim. E na MUAC, tenho contato com todas essas coisas e isso vem sendo bastante impulsionador para minha formação, em todos os sentidos. As vivências que a MUAC possibilita, seja como parte da equipe organizadora, artista participante ou como público, são surreais. Emanam sensibilidade, afeto e força para todes. A MUAC é necessária, é política, é potente. (KAREN, 2020)

No depoimento, enviado por e-mail, da artista estudante Kallynne Karen[347] percebemos a conexão da história e trajetória individual com o projeto. As multitarefas, a possibilidade de atuar em várias instâncias do projeto estabelecem um vínculo forte durante todo o período de graduação, vínculo este que ampara o caminho de aprendizagem durante toda a formação acadêmica.

Atualmente a equipe de trabalho do projeto "**Fomento Cultural Artes em Cena 2020**" é composta por: Ian Lima, Luk's Gomez, Rute Prazim, Kallyne Karen, Bruno Constantino, Felipe Espíndola, Sávio Rodrigues, Vinicius Filgueiras e Wanessa Santana. Estudantes dos cursos de licenciatura em Teatro, licenciatura em Dança e bacharelado em Teatro da Universidade Federal da Paraíba. O protagonismo estudantil em todas as etapas vivenciadas tem sido impulsionador para a renovação das equipes e continuidade das mostras ao longo do tempo.

---

[346] Para acessar as redes sociais do projeto ver: <https://www.facebook.com/artesemcenaufpb> e @MUAC_UFPB (Instagram).

[347] Kallyne Karen, graduanda em Licenciatura em Dança - UFPB, dançarina, professora de ritmos e pesquisadora de Swingueira na Paraíba.

O projeto, contemplado com apenas uma bolsa através do edital PROBEX da Pró reitoria de Extensão da Universidade Federal da Paraíba, já contou com muitas parecerias e artistas locais, professores de outras universidades federais do Brasil e inúmeras pessoas que colaboram fortalecendo a rede de trocas e afetos que compõe o projeto. Para costurar a memória, vale citar algumas destas pessoas, professores/as, artistas, gestores/as, grupos e coletivos que já passaram pela MUAC: Paralelo Cia de Dança, Joyce Barbosa, Boi da Loca, Sávio Férias, Ana Marinho, Stênio Soares, Joubert Arrais, Dani Rosante, Thiago Costa, Fernanda Ferreira, Laiz de Oyá, Priscila Cler, Gládis dos Santos, Ricardo Alvarenga, Rastros de Diógenes, Mirela Ferreira, Coletivo de Teatro Alfenin, Carol Ramirez, David Cabezas, Marta Sanchís Clemente, Isaura Tupiniquin, entre outras muito especiais. Além das/os professoras e artistas da casa, em especial: Bárbara Santos, Líria Morays, Nyka Barros, Everaldo Vasconcelos, Victor d'Olive, Valéria Vicente, Arthur Marques, Elthon Gomes e, por fim, Carolina Laranjeira e Juliana Ribeiro que idealizaram o projeto e o geriram até a quinta edição.

Todos estes nomes ecoam na trajetória de existência das mostras e tornaram possíveis os encontros e as relações de ensino-aprendizagem contidas nos gestos de acontecimentos do projeto. A influência e os rastros deixados por todas estas pessoas acompanham as trajetórias individuais e coletivas alimentando fazeres artístico-pedagógicos.

Um fato importante que aconteceu durante todo o ano de 2019 foi a concomitância da produção da **XI MUAC – Mostra Universitária Artes em Cena**, e do **XXIII ENEARTE – Encontro Nacional dos Estudantes de Artes do Brasil**, ambos realizados respectivamente em julho e outubro do ano de 2019. Os artistas, estudantes e participantes do projeto "Fomento Cultural Artes em Cena" puderam exercer funções e multitarefas em amplitude nacional com o ENEARTE por se tratar do encontro dos cursos universitários de artes de todo Brasil. Estes fatos aproximaram ainda mais a experiência de produzir eventos profissionalmente ampliando a experiência de gestão cultural.

A artista e estudante e bolsista do ano de 2019, Dendê Ma'at[348] esteve presente da concepção até a pós-produção como membro da comissão organizadora e na curadoria do **XXIII ENEARTE**, enquanto, os demais estudantes voluntários do projeto participaram como monitores do evento. A equipe de trabalho da MUAC manteve experiências coletivas, valorizadas com pluralidade na produção. Cada participante aprofundou na prática o que é ser um (a) artista-produtor (a) experimentando a relaidade de ser artista-produtor (a). Além desta edição em 2019, as edições da MUAC - Mostra Universitária Artes em Cena - do ano de 2018 podem ser considerados como as principais fontes de mudança para o crescimento e reconhecimento do projeto, tanto pelos professores e estudantes do Departamento de Artes Cênicas, quanto pelo próprio público da cidade de João Pessoa e do campus I da UFPB.

As escolhas de temas para as mostras tendem a dialogar com os assuntos vividos pelos próprios artistas enquanto indivíduos e cidadãos. Os temas abordados em 2018 foram pensados a partir das censuras e represálias que todas as Artes e os artistas estão sofrendo no momento atual de gestão política do Brasil. A **XI MUAC** abordou a abrangência do que se entende por "performance" sendo realizada ininterruptamente durante uma semana com atividades durante todos os dias. Os/as/es estudantes artistas e professores(as) artistas do Departamento de Artes Cênicas da UFPB se inscreveram através de edital *on-line* e o processo de curadoria foi efetuado em conjunto pelos participantes do projeto.

A XI edição, manteve o formato aliado às atividades realizadas ao longo de uma semana e, o Departamento de Artes Cênicas suspendeu as aulas formais para abraçar a aprendizagem através da MUAC, o que trouxe muita potência pelas vivências observadas em festivais de arte de todo Brasil. Além disso, houve a participação do artista performer Rastros de Diógenes do Rio de Janeiro, que não possui vínculo acadêmico, e da artista docente Daniela Rosante, da Universidade Federal de Tocantins. No processo de curadoria, chegaram inscrições de estudantes de outras graduações de Artes,

[348] Dendê Ma'at africana diaspórica em Parahyba, grafovivente, graduanda em Dança pela UFPB.

uma do curso de Música da UFPB e de duas do curso de Dança da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), que estabeleceram parceria com o projeto. Estas trocas se sucederam importantes e necessárias: entre os cursos de Artes da própria Universidade Federal da Paraíba, e de cursos de estados próximos. Assim, se experimentou e antecipou um pouco do que estava por vir no Encontro Nacional dos Estudantes de Arte, de magnitude nacional.

Seguindo os relatos da artista-estudante Dendê Ma'at, a culminância da XI MUAC foi a 'Festa Rendeira', que para além de comemorar o sucesso do acontecer da mostra, serviu como modo de sustentar os gastos para a realização da mesma contribuindo com o fazer do ENEARTE. O **XXIII ENEARTE** Parahyba, além de ser um evento nacional, contemplou cursos de artes visuais, música e cinema. Teve como tema a diversidade que o "coco" traz, como música, ritmo, dança, além de ser reforçado a resistência presente em seus fazeres. A abrangência de participação foi para também para artistas de ensino técnico e também para os independentes. Por se tratar de um encontro nacional, a estrutura de alojamento e alimentação teve que ser também pensada. E para isso, houve uma contribuição em valor de inscrição, alojamento e alimentação, paga pelos participantes de todo Brasil. No sentido de contemplar alunos de baixa renda, foi reservado um percentual de isenção em algumas dessas taxas e, para tornar possível a participação do máximo de estudantes.

A MUAC e o ENEARTE compuseram novas pontes e modos de existir, além de fortalecerem vínculos existentes construídos ao longo da existência destes dois projetos. Possibilitaram outros olhares para diferentes formas de fazeres artísticos e de produções culturais. Além de oportunizarem espaço para os artistas locais e de outros estados mostrarem a resistência presente em suas localidades, e para os estudantes artistas em uma magnitude nacional ministrarem oficinas, apresentarem criações coletivas ou individuais, em diversos formatos. Também o trabalho voltado para a produção cultural foi muito frutífero pois as programações envolveram seus próprios espetáculos e de artistas profissionais, demonstrações, espaços de crítica e de pesquisa teatral, performática e de dança.

Ainda segundo os depoimentos de Dendê Ma'at, a resistência artística ocorrida na XI edição MUAC e no XXIII ENEARTE fortaleceram redes entre produtores, artistas e a comunidade do entorno interno e externo da UFPB, da cidade de João Pessoa e de outros estados e universidades do Brasil. Além de dar mais visibilidade à MUAC, aos cursos de Dança e Teatro e ao próprio prédio de Artes Cênicas da UFPB onde cotidianamente os fazeres artístico-pedagógicos estão presentes. A festa 'Rendeira' e as festas realizadas durante o ENEARTE possibilitaram convidar artistas da cidade e dos diversos estados presentes durante o evento. Com isso, a Mostra Universitária Artes em Cena rompe mais uma vez as fronteiras do Campus I da UFPB e ganha vida em outros estados e nas ruas da cidade. Na poesia da artista e estudante Dendê Ma'at (2019) "a MUAC, de um filete de água na nascente, virou um grande rio, e em 2019 tornou-se mar. O desejo é permanecer aguando, regando e desaguando para nos tornarmos oceanos".

> A MUAC é resistência em meio as diversas crises e ataques que a arte sofre. É lugar não só de experimentação, mas também de pesquisa e preparação. É uma parte essencial dos cursos de artes cênicas na UFPB. Não há como haver uma formação para a vida artística e docente sem a Mostra presente para se compreender e experimentar as diversas formas de fazê-lo. (MA'AT, 2019)

Com todos estes preciosos depoimentos e no contexto atual em que as Artes e a Educação do Brasil como um todo são diaramente desrespeitadas e ameaçadas pelos governantes torna-se fundamental abrir espaços para aqueles que fazem todas as atividades mencionadas acontecerem: os/as/es estudantes. Na constante rotina de estudo e formação: passos, gestos e exercícios de fazeres relacionados aos processos de conhecimento, são es/as/os estudantes que vislumbram a importância de fazer, e por isso, devem ser reconhecidos dentro dos seus espaços como agentes transformadores da liberdade e autonomia universitária. Que seus protagonismos movam o cenário político opressor estabelecido no momento atual e que seus fazeres, cutuquem mais e mais a conscientização da importância da arte para as pessoas. Pois só ações como estas podem alimentar a resistência ao retrocesso desolador de desrespeito e censura artística vivenciados hoje.

Referências

FERNANDES, Alice Maria da Silva Fernandes. **Fomento Cultural Artes em Cena:** formação, continuidade e rotatividade. Monografia de graduação, bacharelado em Teatro, Departamento de Artes Cênicas/ Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, 2019.

STRAZZACAPPA, Marcia. **Entre a arte e a docência**. Campinas: Papirus, 2006.

STRAZZACAPPA, Marcia. A importância dos festivais na formação do artista. **Rev. online. Bibl. Joel Martins**, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 172-177, out, 2000.

MIRANDA, Orlando (org). **Educação pela arte**. Rio de Janeiro:Teatral, 2011.

ROLIM, Michele. **O que pensam os curadores de Artes Cênicas.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

PORRA:
MODOS DE (RE)CONHECER(SE) EM DANÇA

Lucas Valentim Rocha (UFBA)
Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (UFBA)
Marilza Oliveira da Silva (UFBA)
Thiago Santos de Assis (UFBA)

Abram-se os caminhos

No ajuste das palavras que introduzem este texto, alguns acionamentos insurgem e demarcam que o começo é anterior ao tempo de agora, reconhecendo que na genealogia das ideias vozes se ecoam, sobrepõem-se, criando campos de possibilidades que, ao se pretenderem inatuais, reconhecem em seus rastros os múltiplos que a constituem. É importante introduzir reforçando essa ideia de que sujeitos, na bricolagem de seus pensamentos, não chegam a ser o que se vem sendo a partir de um ponto nulo da existência. Há, como asseverou Foucault (1996), inúmeros de nós mesmos - porque também os somos no encontro com outros - quando se pretende empreender um discurso, neste caso, de motivação já prenunciada por nós no título, que acena para a intenção de comunicar que somos partes de um movimento que gesticula sobre um modo PORRA[349] de (re)conhecer(se) em Dança.

Com a licença pouco habitual do espaço acadêmico, para discursos que desjoguem o jogo (MACEDO, 2013) imposto pelos paradigmas dominantes (KUHN, 1991), em sua maioria hierárquicos e perversos na delimitação de quem está autorizado ou não a Dançar (que se leia este texto reconhecendo que nas urdiduras desta composição de palavras se tem a Dança), assumimos também, ainda de começo, o inacabamento como forma e por esta razão, de cunho político, deixamos o texto, desde aqui, aberto para que a noção do modo PORRA de (re)conhecer(se) se dê numa atitude de

[349] A opção em caixa alta na escrita visa performar o desejo de que o conjunto de sentidos aqui entrelaçados sejam um grito a cada repetição da palavra.

solidariedade cognitiva que expresse a autoria como alteria (ASSIS, 2018), um fazer junto.

É neste contexto plural, envolvidos pelo eco tantas vezes dissonantes, de vozes historicamente silenciadas, mas empoderadas, firmes e resistentes, que surge o Grupo de Pesquisa PORRA, como quem junta cacos dispersos e bastante estilhaçados. Cacos periféricos, marginalizados, excluídos. Cacos impedidos por estruturas rígidas e inacessíveis de entrar, de se deslocar e de participar. O Grupo de Pesquisa PORRA é um grito emancipatório, político e marginal.

Perguntamos: Quais Danças estão por aqui - sempre estiveram - e ainda são pouco vistas/percebidas e consideradas potências na construção de conhecimento da área?

Aqui estamos! E prosseguimos... Afinal, território conquistado não é espaço garantido! (ESPÍRITO SANTO, 2016). As epistemes PORRA são rastros que se alinhavam em encruzilhadas e, neste sentido, apesar de apontarem caminhos distintos, cruzam-se, contaminam-se e explodem em interseccionalidades (AKOTIRENE, 2018). Nessa direção, as bifurcações que seguem serão apresentadas por meio de episódios na tentativa de imbricar as histórias de vida dos autores com as suas escolhas e modos de ser/estar porra no mundo, na busca de compreender “como me tornei no que sou” e “como tenho eu as ideias que tenho” (JOSSO, 1988, p.41).

Bifurcação-episódio 1 - Modos de (RE)conhecer(se) em Experiências artístico e/ou educativas em Dança: corpos, sexualidades e gênero

Hoje parei para ver umas fotos antigas. É sempre bonito e estranho ao mesmo tempo, olhar para mim e perceber como fui. Menino, de pele clara, cabelo de franja, estudante de uma escola particular (com seu pai e sua mãe sempre negociando as parcelas atrasadas). Fazia natação, tinha notas boas (apesar de nunca ter sido um estudante “nota 10”). Parecia estar tudo certo!

Naquela época, eu não fazia ideia do que significava *privilégio*. Apesar de ter uma herança genética com pessoas negras na família, eu sempre fui lido como uma criança branca, branco que sou. Então, sempre transitei pelos espaços sem destoar tanto de certa “normalidade” pautada em critérios embranquecidos e heteronaturalizados. É, parecia estar tudo certo!

Ainda criança, as primeiras experiências de descoberta da sexualidade foram com outros meninos, em geral da mesma idade. Naquela época, tal descoberta tinha muito mais um tom de brincadeira do que propriamente sexual, mas já se desenhavam ali interesses e desejos de ficar com outros homens. Isso foi ficando mais evidente na adolescência, quando a maioria dos “amiguinhos” de antes já compreendiam e exerciam os comportamentos sociais indicados em uma sociedade pautada em uma heterossexualidade compulsória (COLLING; NOGUEIRA, 2014), e eu ainda desejava “brincar” com eles como antes. Hum... está tudo certo?

Certa vez, por volta dos sete ou oito anos de idade, eu fui junto com a turma do colégio para o teatro assistir a um espetáculo. Nessa ocasião, um estudante mais velho que já apresentava grande interesse pela Arte, foi convidado pela nossa professora para nos acompanhar. Eu sentei ao lado dele no ônibus e fomos conversando até o teatro. Esse encontro marca um momento importante na minha vida~~,~~ porque o tal estudante mais velho depois virou meu primeiro professor de Teatro e, hoje, é uma bixa maravilhosa que tenho a honra de chamar de amigo.

Ainda no decorrer da adolescência, eu vivia a crise de começar a descobrir a possibilidade de ficar com as meninas e experimentar alguns namoros, mas, ao mesmo tempo, alimentando desejos, escondidos, camuflados e reprimidos por outros meninos. Faltava interesse por jogar futebol, no entanto transbordava desejo por ver os jogadores com aqueles shorts e a melhor parte: a troca de roupa no vestiário. Mas, até olhar, era muito discreto. Os outros não podiam perceber, porque isso provocaria reconhecer que não estava tudo certo. Eu tinha medo disso acontecer.

Foi aí que decidi entrar para o Grupo de Teatro da escola. A primeira ação que participei–foi uma intervenção artística no horário do intervalo do Ensino Médio. Aquele frio na barriga, aquela adrenalina de estreia. Lá fui eu. Quando comecei a performance, fui na direção de um grupo de estudantes que estava sentado na escadaria, quando falei o texto previsto, um deles me olhou, e falou alto para todes escutarem: Hum... esse boi é uma vaca! Paralisei. Pela primeira vez, o meu segredo havia sido revelado em voz alta, e com direito a plateia. Eu sabia que estava tudo errado. Eu sabia que já se expressava em mim uma bixa. (VIDARTE, 2019).

Nesse momento, talvez como um gatilho, entendi o que significava desviar-se do padrão normativo em nossa sociedade. Naquele momento, quando todes riram da piada eu só tive uma reação: MUMMMMM!! Aceitar a “vaca” que habita em mim.

De lá para cá, muita coisa se passou. Não seria capaz de (re)compor as memórias todas que me fazem hoje um homem cis, branco, bixa, professor de uma universidade, dando aulas de Dança. Estar nesse lugar hoje, de produção de conhecimento, um espaço de (trans)formação social através de práticas de ensino, pesquisa e extensão, faz-me refletir sobre a importância de construir ambientes que não dialoguem com estruturas binárias de gênero.

O conceito de gênero chega até nós, inicialmente, por meio de escritoras norte americanas que integravam os movimentos feministas por volta dos anos 1970/1980. Tais estudos vêm contrapor a perspectiva unicamente biológica do corpo, que divide a espécie humana em dois gêneros: o masculino e o feminino, apoiada apenas na determinação do órgão sexual de nascimento. Ou seja, tem vagina é mulher, tem pênis é homem. Entretanto, ao reconhecer que somos seres biológico-culturais, instaura-se uma discussão que vai além do órgão sexual. Assim, a noção de identidade de gênero é uma construção cultural, que compreende diversos outros modos de ser para além da binaridade homem-mulher. Nesse sentido, há muitas contribuições dos estudos queer, dos movimentos intersexo, e de movimentos de pessoas que vivem com hiv/aids, que ampliaram às discussões sobre cisgeneridade e transgeneridade.

Aqui no ocidente, outro conceito que transita bem perto das noções de gênero é o de orientação sexual. O que causa bastante confusão em diversos contextos. A orientação sexual tem a ver com o tipo de pessoa pela qual se desperta o desejo. Ou seja, se a pessoa é gay, lésbica, bissexual, etc.

O espaço que propomos nesta bifurcação é para pensar as experiências artísticas e/ou educativas em Dança que dialoguem com questões de gênero e sexualidade. Como bixa, reafirmo o que nos diz (VIDARTE, 2019), não me sinto capaz, nem com direitos de falar por outras bixas, muito menos pelas pessoas trans, lésbicas e intersexs. São muitas as especificidades das lutas e das violências especificas sofridas por cada grupo LGBTQIA+. O que nos reúne é uma espécie de solidariedade entre as dissidências de gênero. A bifurcação não encerra nela mesma. Abre-se em novas rotas.

Bifurcação-episódio 2 - Modos de (RE)conhecer(se) em Experiências artístico e/ou educativas em Dança: corpos, periferias, movimentos de formação de si

Eis que chega mais um domingo, poderia ser rotineiro como outros tantos; poderia não ter retocado de sentidos a paisagem de mim mesmo; poderia não ter provocado esse movimento de irrupção que seguirei narrando. Poderia..., mas marcou! Fez-se episódio. Suspendeu o automatismo da ação. Forçou, num fluxo inatual, às reflexões que se seguem, cuja temporalidade se excedeu ao próprio domingo. Atravessou ao ponto que me desafia a esta tentativa de congelamento configurada como texto, mas atenta a força do episódio sabe que as palavras se registram aqui, contudo os sentidos se derretem e escorrem buscando novos fluxos. Continuidades. Era só para ser mais um domingo. Conquanto, convidou-me a um olhar no espelho, mas não àqueles que adornamos nossas casas. Outro tipo de espelho. Espelho feito de gente, movimento, atravessamentos e encruzilhadas. Um espelho que não se conformou com a primeira imagem refletida e, neste sentido, impôs um refazimento de mim. Prossigamos...

Para onde vamos? Esta foi à interpelação feita no mais profundo silêncio de quem quer escutar o seu próprio desejo. Para onde vamos? Repito para ficar evidente que estou perguntando a um ‘eu’ que se percebe enredado pela trama da alteridade e, por isso, aberto a formar-se. Não só naquele domingo, mas em outros dias, tenho tido a percepção de que sou/estou o acionamento dos múltiplos que me constituem. Aonde vamos? Esta pergunta faço aos pedaços de mim que emergem como memória retentiva e não me deixa fugir de minha história de vida e dos lugares que, por muito tempo, fizeram-me esquecer de se tratar de parte do meu lugar motriz para interpretar às relações no/pelo mundo.

Entre as infinitas possibilidades de transitar por Salvador-BA, minha cidade natal, naquele domingo, não titubeei na escolha, segui os rastros de minhas marcas imateriais e subjetivas, fui para a minha periferia, se é que um dia, realmente, deixei-a. Nesse quesito, um colega meu de doutorado~~,~~ que a essa altura já não me lembro mais o nome, e nem faço questão de lembrar, tem razão. Numa discussão, eu diria calorosa, engrenada por um texto acadêmico, ele disse: a pessoa sai da periferia, mas a periferia não sai dela. A opção por não usar as aspas não é acidental. É por considerar que aquela fala, intencionada a me violentar, não só pelos vetores de oposição que assumimos naquela querela (risos), mas para me fazer lembrar que eu fazia parte de um grupo pequeno de estudantes negros e oriundos da periferia na Pós-Graduação. Lembrando-me de onde eu tinha vindo para construir conhecimento em Dança. Peço desculpa ao leitor, leitora e leitore pela digressão[350], mas ela é uma importante interface ao episódio. Seguirei, então!

Ao chegar ao destino, bairro da Cidade Nova, lugar onde morei por grande parte de minha vida, sentei-me num bar da esquina; numa encruzilhada – aproveito para saudar o meu fiel mensageiro: Laroyê, Exu! Gratidão por na trama do invisível costurar fios que se tecem, criando coerências próprias – Era só para ser mais um domingo. Eu tinha ido tomar uma cerveja! Comecei a olhar para o entorno e vi muitas pessoas reunidas em

[350] A opção pelo termo se assenta no campo semântico da literatura na qual a digressão pode ser compreendida como uma porção textual que não é acidental e tampouco cria uma ruptura da coerência, na medida em que é fruto de relações de relevância tópica (ANDRADE, 2000).

volta de um carro de som, um paredão, na maioria jovens. O som era alto, não só em termos de decibéis, mas como vetor de força que atraía a minha atenção na perspectiva de que eu retocasse os sentidos sobre as relações entre o Corpo-que-Dança, a Periferia e os Movimentos de Formação de Si.

Fui desembaçando o olhar, decidi, rapidamente, por fazer uma observação participante (risos). Pedi a conta no bar da esquina e me juntei ao movimento. Devo confessar, mesmo obviamente, que enxerguei para além do que estou narrando, mas é uma escolha para este recorte me ater às relações sobre os corpos que vi dançar naquele domingo. Eram corpos diversos em suas condições de existência, embalados pela sinfonia do pagodão, moviam-se e, coletivamente, convidavam a mover. A diversidade dos corpos, no que se refere aos modos de dançar, não parecia uma questão marcada por tensionamentos bélicos; não havia, explicitamente, uma ditadura que instaurasse quem era o corpo autorizado a dançar. Os movimentos surgiam de forma fluida, desenhavam-se e (re)apareciam como padrão nos diferentes corpos sem tipificação de gênero e sexualidade, por exemplo. Cada corpo dava a sua assinatura aos movimentos que se repetiam enquanto o paredão se propunha como alternativa de estar juntes como coletivos. Para uma mesma música, muitas Danças. Mesmo que espacialmente desenhados os subgrupos, as fronteiras eram movediças, em torno do paredão corpos distintos criavam um tecido coletivo que, mesmo sem a intenção de se fazer processo educativo em Dança, configurava-se como uma ampla lição de que todo corpo é um corpo possível de dançar.

Numa didática do acolhimento, fui interpelado por um (des)conhecido: “E você não dança não?” Entendi aquele convite como uma abertura, era o próprio paredão, seus corpos, criando porosidades para que todes se sentissem à vontade, desprendidodes de um modo instruído de mover-se. Eu, com os meus pés calejados pela Dança, com a experiência de ter feito a travessia da Educação Básica ao Ensino Superior como Professor de Dança, fiquei intrigado com aquele convite e, enquanto me movimentava, vasculhando em mim aquela Dança, porque embora eu tenha a referência do pagode, tentei durante muitos anos esconder isso, - eu queria ser identificado como um corpo constituído por um repertório motor de técnicas hegemônicas,

negando, inclusive, essa importante interface da minha história- fui suspendendo os sentidos e aguçando o desejo de entender com mais profundidade as lógicas que se operam na relação entre Corpos, Danças e Periferias.

Nesses termos, extrapolei o próprio domingo. Segui com a questão durante toda a semana. Passei a frequentar, continuamente, o paredão. A assiduidade me fez observar que, em geral, o grupo de pessoas que colam nesse movimento tende a se repetir. Eles e elas se organizam em torno do paredão. Há um compromisso com os modos de mover cotidiano que vão se espetacularizar na trama de cada final de semana em volta do carro de som, fazendo do paredão o pano de fundo para um acontecimento artístico e/ou educativo. Mais que uma alternativa de estar juntes e driblar a ausência de outros aparelhos culturais no espaço da periferia, em termos do corpo-que-dança, a aposta é que o paredão é um espaço de formação não-formal em Dança, travestido de uma aparição informal e que por desenvolver um saber próprio, muito tem a dizer à Universidade e ao campo de conhecimento da Dança. Assim, situo esse lugar de interesse do PORRA como um modo de (RE)conhecer(se) em Dança.

Era só para ser um domingo e virou interesse de um grupo de pesquisa. Salve, a potência do episódio como fio condutor para aparição da epistemodiversidade. *(*BENINCÁ, ALMEIDA FILHO, COUTINHO, 2017*).*

Bifurcação-episódio 3 - Modos de (RE)conhecer(se) em Experiências artístico e/ou educativas em Dança: corpos, infâncias e deficiências

Cabendo-me a tarefa de apresentar a perspectiva PORRA sobre questões que envolvem a infância e a deficiência na Dança, busquei em minha própria história episódios que pudessem colaborar com esta escrita.

Eu passei a minha infância e adolescência em Santo Amaro, cidade pequena do Recôncavo baiano, a 73 quilômetros de Salvador. Nessa cidade, eu morei num bairro com chão de barro e onde eu brinquei de todas as

brincadeiras que as outras crianças brincavam ali: gude, melancia, mãe de todos, boneca, esconde esconde, bicicleta e pipa[351]. Vivências ligadas a um ideal restrito de infância, geralmente, associada à felicidade, brinquedo e corridas, mas, no meu caso, havia outro marcador que poderia causar estranhamento a essa narrativa construída socialmente para as crianças: eu sou uma pessoa com deficiência.

No primeiro ano de vida, eu contraí o vírus da poliomielite, o que me deixou como sequela a impossibilidade de andar com as duas pernas. Na época das brincadeiras, eu ainda não usava cadeira de rodas, portanto, eu vivia na rua andando/engatinhando pelo chão ou carregado pelas amigas e familiares. Pode parecer estranho eu dizer que brinquei de bicicleta se eu não andava, mas compreendi - desde pequeno - que essa experiência não era privilégio de quem conseguia pedalar. Minha mãe me sentava no coxim e saía me empurrando ou então eu ia de carona na garupa de minha irmã e isso também era brincar de bicicleta. Mesma coisa acontecia com a pipa: uma amiga me carregava enquanto eu segurava o cordão e saíamos correndo para o brinquedo voar. Ainda brincávamos de elástico. O que as outras pessoas faziam com os pés, eu fazia com as mãos enquanto cantava “ono 1, ono 2, ono 3, zig e zag, zig e zag, sai”. Eu conseguia chegar até o pescoço sem ser eliminado da brincadeira. Essa era a fase mais difícil do jogo para qualquer pessoa.

Embora saibamos dos diversos contextos de desigualdades das infâncias no nosso país, tais episódios ainda podem evocar a uma infância que paira no imaginário como certa para todas as pessoas, mas, ao mesmo tempo, contradizem o que se imagina sobre a deficiência, associada sempre à tristeza, doença, dor, limitação e impossibilidade.

Vivi, naquela época, sem pensar ou compreender essas questões que levanto aqui. Essa elaboração só me ocorreu muitos anos mais tarde. Naquele momento, eu apenas explorava as possibilidades de existir naquela

[351] Trata-se da nominação de algumas brincadeiras comuns na Bahia.

condição, da mesma maneira que minha irmã e as outras crianças - sem deficiência - experienciavam em suas especificidades.

Outra recordação, no entanto, me parece aproximar mais à compreensão sobre o que considero importante avaliar no comportamento de adultos e pessoas sem deficiência na relação com a infância e a deficiência. Nesse episódio eu chamo atenção para o tratamento com uma *criança com deficiência*.

Aos oito anos, eu fui obrigado a fazer uma cirurgia no Hospital Sarah Kubitschek, em Brasília. Naquela época, única cidade com esse centro de saúde referência em reabilitação no país. Minha família resolveu que eu deveria voltar a andar. Decidiram me cortar, me fazer doer, passar por um sofrimento em estar, durante um longo tempo, num lugar desconhecido com pessoas desconhecidas, tendo meu corpo agredido. No hospital, enfiaram ferros nos meus ossos, senti muitas dores durante o período de internação porque era um procedimento para alongamento e extensão dos meus músculos com pesos e apertos progressivos nas ferragens presas às minhas pernas. Era como se eu fosse um corpo-objeto manipulado sem sujeito, sem desejo, sem fala, sem pessoa.

Por eu ser criança, tudo isso foi feito sem me consultar, sem procurarem saber o que eu sentia em ter deficiência, se aquilo seria ruim para mim, se eu gostaria de ser outra coisa… essa compulsoriedade pelo corpo normal (McRouer, 2006), criada com interesses diversos, defendida pela medicina e compreendida como a única possibilidade de existência, violenta-nos e causa muito sofrimento. A minha deficiência, em si, nunca tinha me feito triste. Eu me identificava diferente assim como entendia que as pessoas também eram diferentes entre si.

Eis o ponto de aproximação que observo sobre os comportamentos em relação às crianças e pessoas com deficiência: o silenciamento, a subalternidade, invisibilização como atores sociais, sujeitos implicados na sua própria construção. Em contrapartida, estudos em diversos campos do saber

têm se debruçado a apresentar contribuições na compreensão da infância e deficiência.

Em relação à primeira, nos estudos da Sociologia, por exemplo, Manuel Jacinto Sarmento (2008) recorda que a infância como objeto sociológico e considerada como categoria social, apenas desenvolveu-se no final do século XX. Por muito tempo, as crianças foram consideradas como miniatura dos seres humanos, objeto de cuidado dos adultos. A infância vista como trânsito para se chegar à vida adulta e etapa para a preparação ao trabalho. Sarmento (2008, p. 3-4) acredita que “esta imagem dominante da infância remete às crianças para um estatuto pré-social: as crianças são “invisíveis” porque não são consideradas como seres sociais de pleno direito. Não existem porque não estão lá: no discurso social”.

Da mesma maneira, a deficiência é compreendida também pela Teoria Crip (McRouer, 2006) em sua construção histórico-cultural. Assim como referido sobre a infância, a noção de normalidade criada em contraponto à deficiência está vinculada a interesses de uma produtividade para fins econômicos e políticos, estabelecendo distinções entre corpo “normal e anormal”, “capaz e incapaz”. A produção do “corpo capaz”, segundo McRouer (2006), está ligada ao sistema de trabalho, assim como vimos também na construção da infância, definindo o que sejam pessoas saudáveis, capazes por seus esforços físicos. É um corpo coletivamente almejado, definido a priori como normal, construído e naturalizado como o modelo a ser alcançado. Por outro lado, para afirmarem sua produtividade, produzem a noção de deficiência como contraditório a este “corpo capaz”, identificando-a como patologia, estranheza e incapacidade (CARMO, 2020).

Esse apelo pela capacidade do corpo para satisfazer a uma determinada produtividade, parece-me muito próxima de como o campo da Dança também estabelece, historicamente, padrões e delimitações de espaços a serem ocupados ou não por determinadas pessoas. A isso venho chamando, na minha pesquisa de doutorado em Difusão de Conhecimento, de bipedia compulsória, ligada ao entendimento da normalidade – construída,

assim como a noção de deficiência, historicamente sobre privilégios e parâmetros que sustentam diversos interesses.

Sabemos que às pessoas com deficiência, assim como às crianças, em diversas áreas e também na Dança, ainda são reservados espaços restritos e de pouco acesso ao que identificam como “inclusão” e “diversidade”. A meu ver, a Dança vem corroborando e reforçando as exclusões que precisam ser questionadas, não apenas pelos sujeitos que sofrem a discriminações, mas, sobretudo, pelos próprios agentes dessas violências estruturadas no ideal de um corpo hegemônico, histórico para o que também se construiu como Dança, mas que não é a Dança em si. Assim como se construiu uma noção de infância e de deficiência sem ser, necessariamente, elas mesmas.

Isso que chamo de corpo hegemônico está relacionado ao corpo adulto, masculino, branco, heterossexual, cis e bípede como um núcleo legitimado que detém o poder e o conhecimento, a partir do qual “toda a construção de mundo, e tudo que não se relaciona com isso está submetido às regras da exceção”. (CARMO, 2019, p. 81).

Portanto, considero importante refletirmos o que seria um modo PORRA de (re)conhecer a Dança produzida por/para/com crianças e pessoas com deficiência na interface com todas as nossas linhas de pesquisa, pois a infância e a deficiência são experiências que perpassam todos os corpos. Assim, quais os trânsitos de saber que podemos estabelecer? De que, e para quais infâncias estaremos falando? Como desierarquizar os modos de se fazer dança no âmbito do ensino, das metodologias, da criação, da crítica e da curadoria? Como desconstruir o que este campo do conhecimento estabeleceu como ideal de capacidade e normalidade a favor de um determinado corpo e em detrimento de outros? Considero que estes são desafios que enfrentaremos para compreender os modos de ser PORRA na desconstrução dos padrões impostos historicamente.

Bifurcação-episódio 4 - Modos de (RE)conhecer(se) em Experiências artístico e/ou educativas em Dança: Dança Negras e Ancestralidade

Nas águas do mar de Itaparica, corpo onda, corpo meu, não tardou atravessar oceano. No vai e vem da correnteza, abraçou o rio que caminhava ao seu encontro, despediu-se das águas em estado de maré, trazendo na mão o Abebé. Foi ali que viu, a ancestralidade mostrou, a força da Deusa do amor. Caminhando, em meio às batalhas da vida, às vezes caindo, mas sempre levantando, invisível não vão me fazer.

Foi no eco da voz do trovão, que me fiz forte, me fiz rocha. Aprendi que justiça também é resposta, nos olhos a ira do fogo, nas mãos o poder do Oxê. É preciso seguir, não me permito parar, em meio a tanto conflito, uma voz calma sussurrou em meu ouvido, é preciso serenar. Conduziu-me com ternura, sua palavra traz paz e me cura. Liberta-me da tristeza e da dor, fundamento da criação, o Senhor do Opaxorô.

Inicio este texto saudando a ancestralidade africana criando este oriki que faz referência ao meu encontro com Thiago Assis[352] - Abebé, Edu Oliveira[353] - Oxê e Lucas Valentim[354] - Opaxorô. Não sei exatamente o fundamento da ordem, mas o giro que dei em sentindo anti-horário assim determinou: água, fogo e ar, possivelmente para anunciar a resposta do vento, na expressão de Oyá e da memória ancestral. Diante desta revelação, cabe aqui destacar que nos modos de ser PORRA, me dedicarei, principalmente, às **Experiências Artístico e/ou Educativas em Danças Negras e Ancestralidade**.

Deste modo, não poderia dar continuidade à construção deste texto, sem antes trazer às questões que me moveram, diante das encruzilhadas da vida, para o caminho da arte, da Dança; da minha ancestralidade.

Nasci na ilha de Itaparica, localizada na Bahia de Todos os Santos, trazendo no tronco da minha árvore existencial, avós indígenas e avôs negros.

[352] Thiago Santos de Assis. Professor Dr. da Escola de Dança da UFBA.
[353] Carlos Eduardo Oliveira do Carmo. Professor Ms. da Escola de Dança da UFBA.
[354] Lucas Valentim Rocha. Professor Dr. da Escola de Dança da UFBA.

Digo destes, pois foi o que tive oportunidade de saber, já que a convivência com quase todos foi impossibilitada pela partida precoce para o Orum. Exceto minha avó materna, com quem convivi por muitos anos, podendo, recorrentemente, retornar à ilha e também escutar as histórias que ela sabia ou lembrava sobre nossas vidas. A cada retorno, mais um fato me era revelado, e num destes, não por minha avó, mas, pela curiosidade em saber sobre a história do meu lugar, aprendi sobre uma mulher.

Foi assim que conheci a história de Maria Felipa de Oliveira, itaparicana, descendente de africanos sudaneses, marisqueira, capoeirista e importante combatente no enfrentamento travado contra os portugueses. Mulher de fundamental importância na batalha de Itaparica e consequentemente nas lutas pela independência da Bahia, se apresentou para mim como o espelho que refletia a força da mulher negra e indígena, no sentido da resistência que garantiu a sobrevivência de muitas de nós; como minha avó, minha mãe, irmãs e todas as mulheres que sofreram e sofrem socialmente o efeito perverso da colonização e, no entanto, continuam na batalha pela alteridade, empatia e solidariedade, resistindo e insurgindo. Eu, pela Arte, pela Dança, pela minha ancestralidade e em meio a tantas adversidades, continuo.

Assim, dou mais um passo para refletir sobre a necessidade e urgência de investigações e proposições epistêmicas referentes às Danças Negras, que se configuram como território de resistência e insurgência pela luta, resgate e manutenção da cultura de matriz africana e seus valores, tão violentados, invisibilizados e oprimidos ao longo da história dos negros na diáspora, em consonância com temas que apontem esta realidade. Compreendo a ancestralidade como princípio fundamental da cosmovisão africana no Brasil e fundamento essencial, condutor do candomblé e das narrativas dos mitos, que se manifestam no corpo, na vida, na Dança, e suas relações com a experiência humana.

A ancestralidade a que me refiro, estende-se às experiências dos africanos no Brasil e seu legado cultural como símbolo de luta e resistência.

> Aqui, Ancestralidade é então, mais que um conceito ou categoria de pensamento; ela se traduz numa experiência de forma cultural que, por ser experiência, é já uma ética, uma vez que confere sentido às atitudes que se desdobram de seu útero cósmico até tornarem-se criaturas nascidas no ventre-terra deste continente metafórico que produziu sua experiência histórica, e desse continente histórico que produziu suas metonímias em territórios de além-mar sem duplicar, mas mantendo uma relação trans-histórica e trans-simbólica com os territórios para onde a sorte espalhou seus filhos. Para além do conceito de ancestralidade, ela tornou-se uma categoria capaz de dialogar com a experiência africana em solo brasileiro. (OLIVEIRA,2012, p.39).

É urgente reivindicar pela via artística e pedagógica, o diálogo com o campo da educação das relações étnico-raciais no Brasil e a aplicabilidade da lei 10.639/2003[355], essencial para o processo de formação identitária, de pertencimento e de libertação, com interesse em pesquisas que apresentem questões concernentes à história da comunidade negra no Brasil, seu patrimônio artístico-cultural, e que promovam reflexões para articular proposições a partir das poéticas das Danças negras na diáspora e suas mediações com a tradição e contemporaneidade.

Assim, nesta bifurcação, privilegiam-se estudos orientados para a construção de conhecimento com eixo no racismo, antirracismo, genocídio negro, feminismo negro, sexismo, interseccionalidade, branquitude, afetividade negra, e suas implicações no âmbito da Dança, difundindo a produção intelectual de mulheres, homens, lésbicas, gays e trans negres. estabelecendo relações de natureza interseccional com as demais linhas de pesquisa do Grupo PORRA.

Importante destacar a relevância de agregar proposições voltadas às políticas afirmativas que contemplem o setor da Dança e fomentem a difusão do processo de formação e produção nessa área de conhecimento, incluindo também, estratégias de mediação e metodologias de ensino direcionadas para os estudos do corpo, processos de criação e análise crítica, que reconheçam os saberes /fazeres das Danças Negras, além de considerar a multirreferencialidade como caminho.

---

[355] Estabelece a obrigatoriedade do ensino de "história e cultura afro-brasileira" dentro da Educação Básica

Por essa via, objetivamos descolonizar o conhecimento, fomentando a leitura de autoras/es negras/os/es, para que não continuemos contando as histórias das Danças Negras e suas relações com o processo histórico da população negra no Brasil a partir da perspectiva da branquitude e, por conseguinte, promover a aparição de discursos que se revertam em ações em prol da coletividade.

Saudação final

Porra é expressão cotidiana. Nas ruas, comunidades, corredores das instituições, conversas informais lá está: porra!. Porra escorre pelo vocabulário de pessoas pobres, ricas, das ditas “famílias de classe média”, do homem preto, da mulher branca, do LGBTQI+ e até na Língua de Sinais. Porra é interjeição, é sujeito, é substantivo feminino, pode ser até destino: vá pra porra!. Mas, apesar de seu constante uso, em diversos contextos, porra é palavra chula, e não deve ser falada na frente de crianças ou em contextos formais, quiçá em textos acadêmicos: “Porra” [sic]. O Grupo de Pesquisa PORRA compreende a necessidade de criar modos de fazer-transitar, no contexto acadêmico pesquisas, criações artísticas, soluções pedagógicas e epistemologias não cartesianas com um jeito PORRA de conhecer em Dança.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**; tradução Christina Baum. -1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

AKOTIRENE,Carla. **O que é interseccionalidade?** São Paulo: Ed. Letramento, 2018.

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ANDRADE, Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira. **A digressão como estratégia discursiva na produção de textos orais e escritos**. In: PRETI, Dino. (Org.). Fala e escrita em questão. São Paulo: Humanitas, 2000, p. 99-128.

ASSIS, Thiago Santos de. **Professoralidade em Dança no Contexto Universitário:** tessitura de uma rede de experiências, 171 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, 2018.

BENINCÁ, Dirceu; ALMEIDA FILHO, Naomar; COUTINHO, Denise. **Universidade Popular e democratização de saberes**: o caso da Universidade Federal do Sul da Bahia. Eccos Revista Científica (Online), v. 1, p.39-55, 2017.

BERTH, Joice. **Empoderamento.** São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BURNHAM, Teresinha Fróes. **Análise cognitiva e espaços multirreferenciais de aprendizagem:** currículo, educação à distância e gestão/difusão do conhecimento. Salvador: EDUFBA, 2012.

CARMO, C. E. O. do. **Fissuras pós-abissais em espaços demarcados pela bipedia compulsória na dança.** EPHEMERA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFOP), Ouro Preto, v. 3, n. 5, p. 40-61, 2020.

_____ **Desnudando um corpo perturbador: a "bipedia compulsória" e o fetiche pela deficiência na Dança.** Revista Tabuleiro de Letras (PPGEL/UNEB), vol. 13, n. 2, p. 75-89. Salvador, 2019.

COLLING, L.; NOGUEIRA, G. **Relacionados mas diferentes:** sobre os conceitos de homofobia, heterossexualidade compulsória e heteronormatividade. In. RODRIGUES A.; DALLAPICULA, C.; FERREIRA. S. R. da S. (org.) Transposições: lugares e fronteiras em sexualidade e educação. Vitória: EDUFES, 2014, p.171-183.

COLLING, Leandro. **Dissidências sexuais e de gênero.** Salvador: EDUFBA, 2016.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e classe**; tradução Heci Regina Candiani. - 1ª ed. - São Paulo: Boitempo, 2016.

ESPÍRITO SANTO, Jacson do. **Instâncias de Representação da Dança em Salvador:** espaços de colaboração e políticas públicas. Salvador, 2018. 228 f. : il Orientadora: Profa. Dra. Rita Ferreira de Aquino. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em Dança) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, 2018.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

JOSSO, Marie-Christine. Da formação do sujeito... ao sujeito da formação. In: NÓVOA, António e FINGER, Matthias (Orgs). **O método (auto)biográfico e a formação**. Trad. Maria Nóvoa. Lisboa: Pentaedro, Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, 1988, p.35-50 (Cadernos de Formação).

KILOMBA, Grada. **Memorias da plantação** – episódios de racismo cotidiano; tradução Jess Oliveira. - 1ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KUHN, T. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Atos de currículo:** uma incessante atividade etnometódica e fonte de análise de práticas curriculares. Currículo sem Fronteiras, v. 13, p. 12-435, 2013.

McROUER, R. Crip Theory: **Cultural Signs of Queerness and Disability**. New York: New York University Press, 2006.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: Processo de um racismo mascarado. - 3ed. - São Paulo: Perspectivas, 2016.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade como filosofia africana:** Educação e cultura afro-brasileira. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. Nº 18, maio-out/2012, p 28.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás.** São Paulo:2008.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno Manual antirracista**. São Paulo: Companhia da Letras, 2019.

SARMENTO, Manuel Jacinto. **Sociologia da Infância: Correntes e Confluências**, in Sarmento, Manuel Jacinto e Gouvêa, Maria Cristina Soares de (org.). Estudos da Infância: educação e práticas sociais. Petrópolis. Vozes (17-39), 2008.

VIDARTE, Paco. **Ética bixa:** proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. Tradução Maria Selenir Nunes dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2019.

AUTO(R²)ETRATO:
TERRITORIALIDADES DE AÇÕES CORPOGRÁFICAS

Wesdey de Alencar Freitas (IFCE)

Introdução

Ao nos debruçarmos na história, com um olhar crítico e analítico, observamos um contexto de dominação/colonização de perspectiva unilateral, sistematizada em um padrão de heteronormatividade, patriarcal e branca, configurando assim um regime de poder que se internaliza e naturaliza, materializando o que entendemos como lugares de privilégio e subalternizações. É a partir desse olhar que vemos uma necessidade de refletir sobre o lugar de fala como um possível modo de subverter a lógica opressora que tentam diminuir ou mesmo paralisar as lutas contra o fascismo, racismo, sexismo, LGBTQIA+fobia, entre outras lutas das classes subalternizadas e marginalizadas socialmente. Auto(r²)etrato emerge dessa necessidade com o objetivo de pensar o corpo masculino contemporâneo sob a perspectiva do lugar de fala (RIBEIRO, 2017) da homoarte (GARCIA, 2012 e 2015) a partir de ações estético-poéticas em seus aspectos performativos e discursivos.

Mediante a essas questões de sobrevivência, nos utilizamos do pensamento do lugar de fala como ideologia que nos conduz a confrontar com o silenciamento institucional e com o rompimento das hierarquias de poder (RIBEIRO, 2017). Em outros termos, falamos da abertura de possíveis espaços de visibilidade que permitam que essa população marginalizada e subalternizada, antes rejeitada e diminuída, consiga relatar, expor, lutar pela e com a sua existência. Falamos de espaços de partilha de experiências próprias, sem a necessidade de delegar para outros a construção de suas narrativas, desse modo, nos fazendo contar a nossa própria história, sem censuras, intervenções de preconceitos velados e/ou edições de interesse político, subvertendo os padrões em que as experiências são narradas dentro de uma normatização hierarquizada e não humanizada.

Nesse ponto nos perguntamos: Qual o lugar da homoarte neste processo de afirmação do sujeito? E trazendo uma parte da responsabilidade para mim[356] como cidadão-artista-professor-homossexual-pesquisador, que estratégias e ações posso fazer para assumir o meu lugar de fala? Entendo que pelo fazer artístico temos um "palanque" permissível de exposição e discussão de urgências sociais, por meio de uma arte ativista, compreendendo a sua diferenciação da arte política em que: "Embora artistas 'políticos' e 'ativistas' sejam, frequentemente, as mesmas pessoas, a arte política tende a ser socialmente *preocupada*, enquanto a arte "ativista" tende a ser socialmente *envolvida*". (LIPPARD,1984, p. 349 *apud* MESQUITA, 2008, p. 15).

Dentro desse contexto, coloco-me em uma posição de envolvimento, a partir de um interesse e urgência em levar aos meus trabalhos artísticos as discussões/reflexões no que dizem respeito ás questões ligadas a comunidade LGBTQIA+, entendendo o meu lugar de fala e as minhas experiências pessoais enquanto homem cis[357] gay.

Dentro de todo esse contexto, encontro no universo da homocultura, os estudos em homoarte que me influenciam enquanto potencialidade estética e poética, compreendendo as especificidades que circundam essa linguagem, se posso assim dizer. Então, abordamos a homoarte considerando o nosso ambiente artístico para a criação, pensando nos entrecruzamentos dos "diferentes vetores abordados: arte, estética, imagem, cultura, homoerotismo, *performance* e poética". (GARCIA, 2012, p. 134).

Estamos falando de um entendimento da homoarte que dá voz aos silenciados, aqueles que, por fazerem parte da comunidade LGBTQIA+ sofrem retaliações diversas, e que por meio da arte resistem e lutam para serem considerados cidadãos com voz ativa, na contramão da construção social de estereótipos que os definem como sodomitas, uranistas, pederastas,

[356] Como se trata de uma pesquisa em arte, sem deixar de mencionar aspectos sobre arte, as colocações em primeira pessoa do singular se alternam com a primeira do plural uma vez que se trata de algo pensado de forma coletiva e colaborativamente.
[357] Cisgênero é o termo que se utiliza para o individuo que se identifica com o seu "gênero de nascença" em todos os seus aspectos.

bichas, pragas, erros genéticos, condenados ao inferno, aidéticos, profanos e etc., compondo a assertiva de relacionar o homoerotismo com a demonização. Falamos de uma arte de ativismo que se sustenta nas palavras de Marlise Matos, ao afirmar que:

> As transperformances culturais e identitárias de gênero delimitam várias fronteiras dos territórios da corporalidade, da sexualidade, das emoções, etc. (...) como qualquer outra batalha por conquista de territórios – as apropriações (e desapropriações) das fronteiras na cultura -, corporalidade e sexualidade estão imersas na luta de poder: a dimensão performática de gênero é constitutivamente política na medida em que se organiza através de práticas sociais generalizadas. (MATOS, 2002, p. 147-148).

Nessa perspectiva de territórios, pensamos ainda nas delimitações que há para cada espaço e suas particularidades, quanto ao modo de existir e resistir, habitar/desabitar, apropriar-se/desapropriar-se. Entendemos que as fronteiras existem para que saibamos de onde, para onde, para quem e o que estamos falando e/ou intervindo. No entanto, não podemos associá-las como delimitações que nos fecham/isolam em espaços de apagamento civilizatório. Tudo isso está nos aspectos relacionais do eu, do outro, do espaço e toda a sua experiência que se entrelaçam a partir do princípio do pertencimento.

Retomando a fala de Marlise, buscamos em nossas práticas criativas um diálogo construtivo e reflexivo com o intuito de conquistar espaços/territórios de resistência e militância. E no que concerne a esta pesquisa, pensamos estes espaços que construímos (ou estamos construindo) como prática reflexiva em homoarte, que reinventa a própria existência, ativando nossos corpos engajados, libertando vozes marginalizadas e silenciadas, potencializando e atualizando as lutas, causas, movimentos que vieram antes (historicamente) e abrindo novos espaços para os que ainda virão, estabelecendo assim todo um processo criativo em rede.

Sob esta perspectiva de um pensamento contemporâneo em homoarte, relacional, Auto(r²)etrato procura investir em ações que se destinam a corpos engajados (envolvidos), que partem de suas singularidades para se tornar coletivo no âmbito social, econômico e político. Trazemos a homoarte, compreendendo que “interessa conceber radicalmente a noção de

homocultura como teoria política e social, no desdobramento de substratos conceituais, críticos e metodológicos, na expectativa de fundamentar uma linha de pensamento contemporâneo" (GARCIA, 2015). Nesse caso, a homoarte se dá para falar sobre o existir e sobre ser humano nestes tempos difíceis em que vivemos, dizer dos afetos, sentimentos, medos, coragem... Aqui não se separa a arte dessas questões e discussões.

Dentro do universo da homocultura, do qual a homoarte faz parte, as relações com a sociedade e seus históricos temporais se dão o tempo todo, nomeando novas terminologias, de acordo com a especificidade do contexto e de que lugar está se falando, tais como arte homossexual, homoerótico, homoafetividade, homotexto, entre outras variantes com o prefixo enquanto radical "homo".

Aqui se trata mais dos conceitos atrelados à homoarte, considerando o nosso ambiente artístico para a criação, pensando nos entrecruzamentos dos "diferentes vetores abordados: arte, estética, imagem, cultura, homoerotismo, *performance* e poética" (GARCIA, 2012, p. 134). Para este autor, há três premissas que auxiliam o processo formativo do conceito da homoarte: do contexto ao objeto; da realização ao público e do realizador ao produto.

Assim, as estratégias para construção de territorialidades surgem das ações do corpo (dos sujeitos e do espaço), empregando uma relação tranversalizada por meio de ações cênicas performativas, enquanto estratégias interventivas para existir e resistir.

Ações corpográficas em construção de territorialidades

Originando-se no campo relacional, pensamos num corpo-imagem que ultrapassa suas delimitações espaciais, expandindo a sua materialidade por meio do que emana dele, que é como uma extensão: "a voz, a respiração, o odor, as fezes, sangue menstrual, urina, sêmen, são ainda partes do corpo-imagem mesmo quando separados do corpo no espaço". (SCHILDER, 1950, p. 213).

Ainda, devemos considerar as extensões objetificadas do corpo-imagem como bengalas, chapéu, roupas, entre outros objetos que de alguma forma se conectam ao corpo, ao que se entende por *transcorporalidades,* por assim dizer, isto é, uma noção de corpo que ultrapassa as fronteiras de imagem, que não se limita a uma representação comum, fechada, mas que se abrem para variantes possíveis como as próteses, silicones e intervenções que modificam e expandem as "(trans/de)formações da imagem corporal". (GARCIA, 2015).

Nos referimos a essa imagem ao refletir a potencialidade do corpo em estado de arte, onde o indivíduo (que nessa pesquisa chamaremos de performer) não cria uma representação para/em uma situação, mas sim dispondo o seu corpo (experiência, memórias e emoções) como um processo de construção e reconstrução da imagem do corpo, amplificando as possibilidades em processos criativos, assimilando-se ao que Eleonora Fabião denomina como corpo performativo, onde:

> Um corpo performativo porque flexibiliza a noção de indivíduo ao evidenciar que o corpo não é separável do mundo, que corpo e mundo são multidões de relações. Um corpo performativo porque desestabiliza a noção dura de identidade que passa a ser compreendida como conjunto de atos (inclusive atos de fala) – "identidade" como ato performativo e, assim sendo, em permanente formação e deformação. (FABIÃO, 2010, p. 26).

Assim, procuramos os corpos em estado de urgência, que não busca a representação ou ficção, mas uma experiência do corpo do performer na construção da ação. Um corpo político e vivo que está para uma comunicação efetiva do performer (dançarino/ator) com o público. Dentro desses aspectos relacionais, nos dispomos em um entrelaçamento de politicidade e do corpo performativo, originando então o que se denomina como uma corpografia (JACQUES; BRITTO, 2008), compreendendo que a relação do sujeito com o espaço (cidade) gera uma ideia de pertencimento. Desse modo compreendemos que "a cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação, descrevendo em sua corporalidade". (JACQUES; BRITTO, 2008, p. 3).

E nesse processo relacional, onde se atravessam narrativas (sujeito e espaço) que começa a se promover o que chamamos de territorialidade. Com

isso, entendemos que esse processo expandido origina um processo criativo não na representação, mas na subjetivação que estreita os laços, tornando o processo fluido, misturando sujeito e espaço como escritores de uma "dramaturgia" possível.

Aqui, precisamos retomar o que tanto falamos sobre a construção de espaços, de "palanques", de lugares de fala para uma sociedade silenciada, entendendo ser como uma resposta consciente das subalternizações com que a cidade delimita os pequenos guetos e as zonas de privilégio:

> A cidade e seus regimes corpóreo-espaciais não são aleatoriamente construídos, por mais internalizados e naturalizados que estejam, eles são/foram arquitetados a partir do desejo capitalista-colonizador-eurocêntrico-burguês-branco-macho-capacitista-cisgênero-heterossexual de materializar privilégios e subalternizações. No espaço urbano, preexiste uma paisagem do possível para cada região, você sabe ("mesmo sem saber") que corpo/sujeito irá encontrar em cada lugar. (FREITAS, 2019, p. 11).

Mediante essas reflexões sobre a influência da cidade (espaço) enquanto também escritor de narrativas, podemos entender que os padrões normatizados da sociedade geram múltiplas subdivisões e categorizações sociais, potencializando estereótipos e segregações violentas e até criminosas contra os sujeitos - o que compreende uma texturologia (CERTEAU, 2008, p. 171) mais próxima da experiência real: "Mas 'embaixo' (down), a partir dos limites onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. (...) cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um "texto" urbano que escrevem sem poder lê-lo".

É nesse momento que retomo a questão: Como cidadão-artísta-professor-homossexual-pesquisador, que estratégias e ações posso fazer para assumir o meu lugar de fala? Para essa pesquisa, interessa pensar a rua, a cidade como palco, assim as performances urbanas surgem como uma forma de ação estratégica para intervir e provocar um enfrentamento político social e histórico, frente ao poder "capitalista-colonizador-eurocêntrico-burguês-branco-macho-capacitista-cisgênero-heterossexual", como mencionado anteriormente por Freitas (2019, p. 11).

Desse modo, evocamos uma construção de novas territorialidades como lugar de apropriação e construção de identidades, podendo ser uma expressão individual ou coletiva quanto às proporções de pertencimento. Com isso, nascem narrativas possíveis de uma construção dramatúrgica que são reverberadas em nossos corpos performativos (FABIÃO, 2010) que ganham espaço como voz atuante, como ser que constitui uma identidade de formação e deformação, uma corporeidade política e engajada.

Do ponto de vista desse pertencimento territorial e dessa performatividade corporal, as palavras de Guattari e Rolnik nos ajudam a entender que:

> O território pode ser um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ela é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (GUATTARI, ROLNIK, 2007, p. 388).

Aqui, reforçamos o entendimento de que o território também evoca suas narrativas próprias, sendo agente participante da ação criativa, onde os afetos, similaridades e diferenciações se confluem de modo em que algum momento se interligam em um ponto comum, no caso, no sujeito pesquisador que está disponível a relacionar-se com essas construções de sentido.

Ressaltamos a importância de não estabelecer a visão de território como cenário ou pano de fundo, mas como elemento constituinte que ganha corpo no processo, considerando a experiência corporal COM a cidade ao invés de estabelecê-la NA cidade. Usamos os termos COM e NA em caixa alta, a fim de entender uma filosofia de ocupação do território. Ao usar NA predispõe-se a ideia do colonizador que vai explorar o território, praticamente impondo seus ideias e objetivos em um patamar de superioridade. Já com o termo COM, compreende-se uma posição de igualdade, de estar junto, de fazer com o outro, alinhados, numa relação de troca, “desierarquizando” os sujeitos e seus valores preconcebidos de importância, mas condicionando um lugar de construção social e coletiva.

Assim o emprego do termo territorialidade nos conduz a entendê-lo acima da perspectiva de demarcação geográfica, mas que este fenômeno de apropriação evidencia lugares de demarcação, de diferenças hierárquicas, de separação social, de ações que tanto podem reafirmar lugares de privilégios e poder, como podem revelar lugares de marginalização ou resistência. Aqui, me refiro aos poderes sociais e uso e abusos que podem ser resultados de uma má interpretação ou uso da noção de pertencimento e apropriação. E é nesse trânsito de interesses e modificações que a participação dos sujeitos como elemento de construção de um espaço se tornam em um lugar praticado.

> O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida a ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas as proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem, portanto, nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”. Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos - um escrito. (CERTEAU, 2008, p. 202).

É como uma rede de conexões que se interligam, se emaranham, tornando-se como um só corpo, onde o espaço se dá como lugar praticado por meio da existência, habitação e ativação do pertencimento. Na medida em que ele se torna praticado, ele também está sujeito a uma grande camada de diversificação e mudanças, frente às dinâmicas e pluralidades que habitam e existem nesses lugares. A vida, os relatos, os jogos de relações determinam um novo olhar para o espaço, não sendo mais uma fronteira geográfica, mas um lugar praticado, preenchido de afetos e experiências que operam e regem as relações conectivas possíveis em que “o corpo experimenta a cidade, a cidade vive por meio do corpo, dos sujeitos, a cidade é cidade-corpo.” (HISSA, 2013, p.53).

E então com o intermédio desses corpos performativos, em estado de arte e entrelaçados de politicidade, construímos ações corpográficas em um processo rizomático de atravessamento do sujeito e a cidade, originando uma texturologia (CERTEAU, 2008, p. 171), da prática cotidiana, cuja escrita pelo

corpo-imagem possa remeter (se isto é possível) a “uma experiência ‘antropológica’, poética e mítica do espaço” (p. 172), presente nas modificações de irrupções urbanas e nas relações que se constroem a cada dia pelos/com os habitantes, transeuntes ou *voyeurs* na temporalidade da pluralidade transeunte.

AUTO(R²)ETRATO: Uma poética para existir e resistir

A vida é poesia e prosa e nossos corpos são com um grande livro cheio de narrativas objetivas e subjetivas. Nossas vozes merecem e precisam ser ouvidas e é na arte que encontramos uma poética para existir e resistir. Ela é a nossa força expressiva para narrarmos não mais do que a história de cada um enquanto sujeito social, cultural e político, mas sobretudo para darmos voz e lugar de fala aos ditos “subalternos”, marginalizados e oprimidos, silenciados naquilo que são, onde estão e o que querem.

Na intenção de criar o projeto de trabalho Auto(r²)etrato pensamos em experimentar um processo de redes de conexão de narrativas visuais diversas, explorando a multiplicidade de visualidades na “fusão” que se estabelece do corpo físico com o corpo máquina, entendendo a recriação de ações corpográficas para o audiovisual, considerando os aspectos de inacabamento da obra e de ser “um processo, em que as outras linguagens e seus reflexos coparticipam da experiência artística sem um estatuto hierárquico” (MELLO, 2008, p. 139), assim instituindo o que se entende por contaminação do vídeo.

Quando pensamos nesse trabalho/produção, ressaltamos as potencialidades do espaço urbano, público, como lugar estratégico para intervenções no sentido de borrar fronteiras delimitadoras de territórios, utilizando-se de uma experiment(AÇÃO) envolvendo a homoarte como campo estético e poético dentro de um processo de agregação, criação e intervenção social.

Quanto aos aspectos metodológicos, escolhemos o termo

perforgrafia[358] (*perfo* = *performance* e grafia = cartografia) tendo a performance como linguagem e a cartografia como metodologia, a partir do desejo pelo impulso, pela naturalidade das ações e ainda pela permissão de que o corpo expresse seu máximo poder de escrita-relato e imagem poética (corpo-imagem). O pensamento da perforgrafia unifica pontos característicos: práticas políticas; interesse no processo criativo; relação constante com o corpo e com a cidade; mergulho no fluxo cotidiano de corpo inteiro, construindo territórios de sociabilidade.

E é neste universo da experimentação, do que não é senso comum na arte contemporânea, que tratamos aqui da *performance* em suas infinitas definições como arte-ação, isso para aproximar as relações entre "arte do teatro", "arte da dança" e "arte da performance", preservando o sentido de práticas comunicativas, sociais, culturais e artísticas.

Guardadas as especificidades desses campos da arte, interessa aqui os espaços "entre", as bordas e contaminações como terrenos possíveis por meio de diálogos e vivências, acionando espaços/tempos da memória, da sensorialidade e da cinestesia, de que a *performance* pode ser agenciadora. De acordo com Renato Cohen (2011):

> (...) a *performance* é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. A partir dessa definição, podemos entender a *performance* como uma função do espaço e do tempo P = f (s,t); para caracterizar uma *performance*, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local. (2011, p. 28).

Em outras palavras, a *performance* se dá como situação cênica, em tempo e espaço real, enfim, como prática cênica que se realiza numa proposição de tempo presente e de impacto visual: "poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira, enquanto origem, e da segunda, enquanto

[358] Termo utilizado nas pesquisas do Coletivo Parabelo. CORPOCIDADE 3 - 3° Encontro Cidade&Cultura (Procultura – CAPES/MinC) + Experiências Metodológicas (Pronem – FAPESB/CNPq). Disponível em:https://corpocidade3.wordpress.com/oficinas/perforgrafia-performance-como-cartografia-performer-como-cartografo/. Acesso em maio 2020.

finalidade". (COHEN, 2011, p. 30).

E com tudo isso também ressalvamos entender a cartografia como um processo metodológico muito eficaz nos processos de criação em artes, considerando que na cartografia a potência de escolha e a atribuição de subjetividades não se limitam apenas à representação do objeto, mas sim à permanência num estado de transitoriedade, de (re)criação e (re)invenção:

> (...) não considero minhas "cartografias esquizo-analíticas" como doutrinas cientificas (...) o importante nesse caso não é o resultado final, mas o fato de o método cartográfico multicomponencial coexistir com o processo de subjetivação e de ser assim tornada possível uma reapropriação, uma autopoiese, dos meios de produção de subjetividade. (GUATTARI, 1992, p. 24).

Compreendemos então, que o método cartográfico se torna funcional para a realização desta pesquisa, no sentido de uma metodologia fluida, dinâmica e rizomática, na medida em que há atravessamentos entre coleta, análise e discussão, ou seja, as coisas acontecem ao mesmo tempo em razão de um trabalho de decisão consciente e política. Com ela não estamos sujeitos a etapas obrigatórias e os desvios, inerentes à prática, podem ser potencializados, naquilo que o ambiente e o outro propõem que antes não estavam nos planos, mas tornam-se geradores e impulsionadores de possibilidades mais fortes.

Munidos de todos esses processos que nos orientam como metodologias e escolhas estéticas para essa pesquisa, seguimos entendendo que a prática da homoarte no espaço urbano, pela perforgrafia, torna visível o que passa despercebido na texturologia da cidade, pensamos na urgência de dar visibilidade aos praticantes ordinários de "embaixo" (down) da cidade (CERTEAU, 2008), de gritar poeticamente (ou não), tornar público de imediato, ser visto pelos habitantes e/ou transeuntes, "levar a uma teoria das práticas cotidianas, do espaço vivido e de uma inquietante familiaridade da cidade" (p. 175).

Assim traçando fios que podem construir ações performativas de luta, contagiante em suas diversas possibilidades de representação, de imagem-sensação e de discurso - lugar de fala, pensamos em agir no âmbito de um

corpo político e performativo[359], que acontece no espaço urbano a fim de assumir um posicionamento de enfrentamento à hierarquia social que se estabelece dentro dos padrões socioculturais estabelecidos em seus contextos. Trata-se de intervir na lógica neoliberal[360], oportunizando o lugar de fala aos subalternizados (grupos sociais tais como: negros, LGBTQIA+, indígenas, femininos).

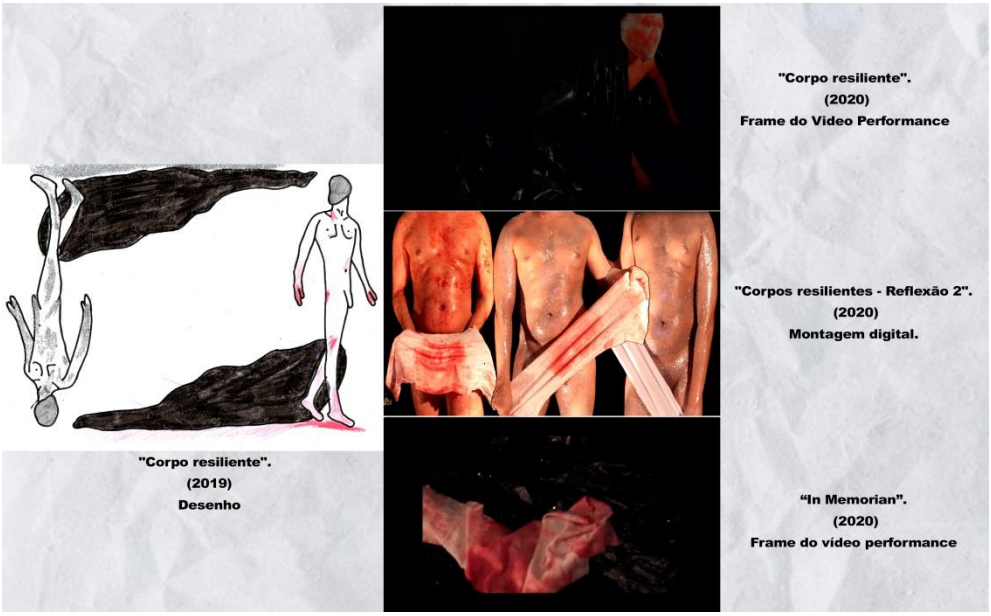
Dentro desse contexto, produzimos alguns trabalhos que, para o andamento da pesquisa, precisaram se adequar às necessidades de isolamento social imposto pelo COVID-19[361], fazendo valer-se da memória e da relação com a cidade e suas questões que nos eram urgentes. “Corpo resiliente” (Figura 1) é um desses trabalhos, cuja série emerge a partir de um desenho de caderno de artista e que se desdobra em videoperformances, uma tríade atravessada pela contaminação dos vídeos entre si, sem uma ordem aparente, entrecruzados e “desierarquizados”, de acordo com a imagem a seguir:

[359] Expressão associada ao gênero da performance, se entrelaçando com os atuais campos de experimentação contemporânea, principalmente nas escolhas estéticas e poéticas que negam o genero dramático (antidramático), onde busca-se trazer todos os sentidos para uma situação presencial.

[360] No Dicionário Houaiss da língua portuguesa, neoliberalismo significa “doutrina, desenvolvida a partir da década de 1970, que defende a absoluta liberdade de mercado e uma restrição à intervenção estatal sobre a economia, só devendo esta ocorrer em setores imprescindíveis e ainda assim num grau mínimo”.

[361] COVID-19 é uma doença infeciosa causada pelo coronavírus da síndrome respiratória aguda grave 2 (SARS-CoV-2), caracterizada pela Organização Mundia de Saúde como pandemia, atualmente em pleno curso.

Figura 2 - Wesdey Alencar Montagem digital. Processo de criação de video performances. (2019/2020)



Fonte: arquivo pessoal do autor

As camadas visuais e discursivas que se entrelaçam em “Corpo resiliente” entendem que o corpo reage em relação ao mundo circundante como parte do mesmo em uma relação de atravessamentos que constroem narrativas possíveis.

Nesse trabalho prático reflexivo chamamos atenção para a homofobia direta ou subjetiva, enquanto violências físicas e/ou psicológicas, ainda memorando nomes de homens gays que foram assassinados no estado do Ceará nos anos de 2019 e 2020, considerando que são os casos que se tem registros até aproximadamente o mês de abril de 2020.

Em "Corpo resiliente" remetemos à ideia de simultaneidade, correlata à imagem do *yin-yang*, de um corpo que habita e é habitado pelo bem e pelo mal, o medo e a festa/prazer, as lágrimas de dor e de felicidade, os desejos de sonhar, festejar, gozar e o desejo de poder viver. Um corpo resiliente que une as forças para sobreviver. É nessa atmosfera que desejamos falar sobre corpos gays, cujas ações corpográficas compõem todo o trabalho desenvolvido em Auto(r²)etrato, de que "Corpo resiliente" é um exemplo.

O que interessa é pensamos o lugar da homoarte nessas construções de novas territorialidades: sejam pelos desdobramentos e deslocamentos das produções originadas em casa; seja pela composição em territórios desconhecidos (como as criações em mídia); seja pela construção de novas

possibilidades territoriais de impulsão da temática pelas mídias e alcance em centros acadêmicos.

Considerações finais

É preciso lutar contra essa engrenagem política, social e cultural opressora. Minha existência é política, minha arte é política, minha pesquisa é política, minha nudez é um ato político, ações do meu fazer e existir são atos políticos, até porque passa pela tomada de consciência de quem sou enquanto indivíduo que pensa em qual é o seu papel na sociedade.

Contudo, os trabalhos que compõem a pesquisa “Auto(r²)etrato” estão ligados ao que se convencionou chamar “arte com novos meios”, o que nos leva a pensar que se tratam de corpos poéticos engajados em processos intermidiáticos. É uma obra em progresso, dadas as suas circunstâncias transmidiáticas de criação que vai se expandindo em rede colaborativa de produções ligadas a questões de gênero, diversidade e justiça social, no âmbito da homoarte objetivando-se em ampliar os territórios de ações corpográficas enquanto espaços de reflexão e ação poética de existir e resistir.

Referências Bibliográficas

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo Performativo**. In: BARDAWIL, Andrea (Org.). Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza - CE: Cia de Artes Andanças, 2010.

_____. **Programa performativo: o corpo em experiência**. Revista do Lume. Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais. Unicamp. N. 04. Dez. 2013. http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256

FREITAS, Eduardo. **Imaginários Urbanos: Performan[CE] entre o público e o privado**. 1. ed. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2019. v. 260. 104p .

GARCIA, Wilton. **Arte Homoerótica no Brasil: Estudos contemporâneos.** In Gênero. Niterói, v.12, n.2, p. 131-163, 1 sem. 2012. Disponível em:

file:///C:/Users/show/Downloads/419-1321-1-PB.pdf. Acesso em 20 de janeiro de 2017.

_____. **(Re) versos sobre cinema e corpo: a homocultura**. *Bagoas*, Rio Grande do Norte. v.9, n. 12, p. 43-59. 2015.

GUATARRI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de ANA LÚCIA DE Oliveira e Lúcia Cláudia. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUATTARI, F. ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 8º ed. Petrópolis, rj: Vozes, 2007.

HISSA, Cássio E. Viana; NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. Cidade-corpo. Revista UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 54-77, jan./jun. 2013.

JACQUES, PB. BRITTO, FD. **Corpografias urbanas: as memórias das cidades nos corpos**. Semin Hist Cid Urban. 2008.

MATOS, Marlise. **Reinvenções do vínculo amoroso: Identidade e cultura de gênero na modernidade tardia**. Belo Horizonte: EdUFMG, 2002.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva** (1990-2000). 2008. Dissertação de mestrado (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Doi: 10.11606/D.8.2008.tde-03122008-163436.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento: Justificando, 2017.

SCHILDER, Paul. **The Image and Appearance of the Human Body**. New York: International University Press, 1950, p. 213.

PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO, RAÇA E SEXUALIDADE NA CENA BALLROOM CARIOCA

Bruno Reis (UERJ)

Introdução

Os bailes onde ocorrem competições de *voguing* e outras modalidades de performance são uma tecnologia trans e preta de preservação de vidas e sobrevivência coletiva. Uma tecnologia *queer*, americana, nascida no Harlem, nos anos 1970, e que aqui no Brasil se transforma em uma prática preta, bicha, travestí, boyceta, um modo de produção de comunidade, de partilha de multiplicação de prosperidade.

Trata-se de um fenômeno estético fora do circuito das artes liberais, quer dizer, do aparato social e político do que se costuma chamar de “artes da cena”.

É uma cena que, no Rio de Janeiro, acontece em bares (o Desvio, no centro da cidade, produziu recebeu algumas no ano de 2019), *boites*, centros culturais (com destaque para o Centro Coreográfico e a residência artística da *House of Cazul* que já dura três anos no local), em Universidades (sei ao menos de duas *balls* que se realizaram no campus do Fundão da UFRJ), em praças públicas (no caso da *Love Ball*, em novembro de 2019, no Galpão do Engenhão, no bairro Engenho de Dentro) e outros espaços culturais.

O intuito deste artigo é abordar a forma como a *ballroom* produz uma comunidade que explora possibilidades de performar o gênero e a sexualidade fora da cis-hétero normatividade. O jogo de competição em suas diversas categorias dentro de uma *ball* tornam possíveis, com certa margem de segurança, subversões das identidades de gênero, raça e classe dominantes no tecido social.

Estou escrevendo esse trabalho durante um período de distanciamento e isolamento social obrigatório. Existe uma pandemia nesse momento, um vírus novo, chamado covid-19, parte de um grupo de vírus chamados coronavírus, mas cuja variação, surgida no ano passado, não era conhecida

ainda pela comunidade científica e tem provocado uma gripe forte que, em cerca de 20% dos casos, acaba se transformando em uma grave pneumonia.

Nos últimos seis meses nenhuma *ball* pôde ser realizada pessoalmente, mas ela continuam acontecendo no formato online, especialmente através da plataforma *Instagram*[362].

Durante esses dias de reclusão tenho pensado sobre meus e minhas ancestrais bichas e travestis, pessoas que não cheguei a conhecer mas enfrentaram a epidemia do HIV nos anos 1980 e 1990, das quais as memórias tenho tão pouco acesso. Quando chamo de ancestrais, imagino um parentesco não-heterossexual, não mediado por uma família centrado no casal heterossexual, mas criado por uma rede de parentesco como afinidade, aqueles com os quais poderia contar com a experiência, receber conhecimentos, cuidar e ser cuidado por, pois teriam o que me ensinar.

Quando iniciei esta pesquisa o fiz pensando a aproximação do meu próprio corpo com as práticas da cena *ballroom*. Aos poucos, porém, fui entendendo também que junto com as aproximações de vivência enquanto homem gay ou bicha mais ou menos binária, reconhecendo-me, até hoje ao menos, enquanto sujeito cisgênero, existem também diferenças e tensões importantes de serem marcadas enquanto pesquisador de classe média e branco, em relação a uma cultura baseada notadamente em uma experiência majoritariamente negra, trans ou gênero não conforme.

Tenho tentado pensar nessas questões e na impossibilidade de pensar gênero e sexualidade sem os atravessamentos de raça e classe que necessariamente as compõem, tanto nos EUA assim como mais especificamente no Brasil.

Nas *balls* (ou bailes) da cena *ballroom*, os participantes competem em inúmeras categorias, algumas propriamente dançadas, como as inúmeras modalidades do *voguing* e suas sub-categorias *old, new way* e *vogue femme*, mas também de categorias de performance como *realness*, *runway*, *face*, *sex siren*, entre outras.

---

[362] Em tempos pandêmicos e com a realização de inúmeras balls online que contam com participantes de todo o país e até de fora dele, as observações dessa pesquisa começam a ser feitas também a partir desse território virtual, o que pode vir a ser objeto de novas pesquisas.

Todas as categorias incluem paródias e reinvenções de gestos identificados originalmente como universo da moda e da alta costura. Universo, por sua vez, que costuma ser protagonizado e pensado para representar sujeitos brancos, ricos e/ou de classes média, cisgêneros e heteronormativos. As práticas do *voguing*, entre outras modalidades da cena, subvertem esses gestos e configurações corporais desse universo ligado a um regime de gênero, classe e raça extremamente excludentes ao se reapropriar desses gestos e poses e transformá-los em novas partituras performáticas.

Segundo Marlon Bailey (2011), antropólogo responsável por um importante trabalho etnográfico sobre a comunidade *ballroom* de Detroit no início dos anos 2000, essa exploração autoconsciente das marcações sociais não são simplesmente uma brincadeira ou uma forma estética apartada da realidade social destes sujeitos, se é que tal coisa pode existir. A técnica de dominar essas performatividades de gênero, classe e raça tidas como dominantes ou normativas têm a origem, antes de tudo, em formas cotidianas de sobrevivência dessas populações marginalizadas.

Membros da cultura *ballroom* remodelam suas performatividades de forma a tornarem-se notáveis, reconhecíveis, dentro da cena *ballroom* mas “desmarcados”, não reconhecíveis enquanto dissidentes, no mundo exterior. Essa é uma estratégia muitas vezes necessária para evitar discriminação e violência no espaço urbano.

Um amigo negro e gay do Rio de Janeiro, que frequenta a cena *ballroom* da cidade, me contou uma vez que adapta seus movimentos para ser lido como mais feminino quando passa por uma viatura de polícia, de modo a ter menor possibilidade de ser lido como “potencial criminoso” diante da leitura racista que liga masculinidade negra à contravenção, enquanto, ao andar em uma rua deserta, com medo de sofrer violência homofóbica, acaba adotando um andar mais legível enquanto masculino.

As práticas corporais da cultura *ballroom*, porém, podem ser entendidas, então, tanto como treinamento performativo para sobreviver em uma sociedade homo-lesbo-transfóbica e racista, quanto como um espaço de experimentação de expressões de gênero e sexualidade.

Liminaridades da cena *ballroom*

Nas *ball*s, ou bailes, em livre tradução, os *voguers* competem em diversas categorias, como as já citadas *vogue femme, old way* (caminho antigo), *new way* (novo caminho), *runway* (desfile), *hands performance* (performance das mãos), *face* (rosto/carão), entre outras. Todas as categorias incluem paródias e reinvenções de gestos que ligadas a marcações de gênero, classe e raça.

O *voguing* foi criado nos bailes do Harlem, entre o final da década de 1970 e início dos 1980, a partir da imitação de poses de revistas de moda tornadas dança, e todas as demais categorias também remetem ao universo da moda, que é majoritariamente cisgênero, branco e voltado para as elites econômicas. Uma comunidade preta e latina, dissidente de gênero e sexualidade não estava, naquela época e mesmo hoje, incluída dentro dessas representações do que é glamouroso e *fashion*. A *ballroom* é uma forma de exercício e subversão dessa fantasia de consumo. Uma intrusão em um espelho que não reflete essas minorias.

Quando pensamos em obras de arte ou atividades culturais de modo geral, é comum a noção de que estas seriam uma espécie de intervalo na vida cotidiana, um lugar à parte de outras dinâmicas sociais. Victor Turner (2012), precursor de certa corrente dentro dos estudos da performance ligados fundamentalmente à antropologia, se interessava por esses momentos em que se suspendem papéis sociais, os quais ele chama de “teatro da vida cotidiana”.

Um fenômeno que ele chama de *communitas* poderia emergir nesses momentos de suspensão do cotidiano, quando os diferentes sujeitos sociais podem se perceber como parte de um mesmo tecido, um mesmo “cosmos”. A experiência do *communitas* seria proporcionada pela emergência de um campo liminar, normalmente dentro de práticas rituais que criam um espaço “fora” da vida cotidiana e inaugura uma temporalidade e espacialidade que possuiriam suas próprias características.

Esse rompimento temporário das relações habituais em determinada sociedade, seria característico de sociedades agrárias, ou ao menos de configurações pré-industriais. Atualmente, segundo Turner, restariam

fenômenos residuais dessa emergência liminar, o qual o antropólogo chama de liminóides. Turner afirma que acontece nesse processo uma

> [...] liberação das capacidades humanas de cognição, afeto, volição, criatividade etc., dos constrangimentos normativos incumbidos de ocupar uma sequência no *status* social, desempenhando uma multiplicidade de papéis sociais e sendo conscientemente membro de alguns grupos, como família, linhagem, clã, nação etc, ou de afiliação com algumas categorias de persuasão social como classe, casta, divisão sexual ou idade. (TUNER, 2012, p. 240).

No caso da *ballroom*, porém, acredito que não se trata simplesmente de uma suspensão da estrutura social como seria o caso do fenômeno liminal, nem exatamente um fenômeno tão pontual como parece ser sua compreensão do que seria o liminóide.

Aqueles corpos que se reúnem através da prática performativa do jogo/competição na *ballroom* de fato reconfiguram relações sociais porque o dentro e fora do ritual não possuem uma diferença absoluta, vide a existência das *houses* que levam para além do evento da *ball* as reconfigurações sociais que participação na cultura *ballroom* é capaz de promover.

Apesar disso, existem dentro desse processo algumas semelhanças com o conceito de estado liminar de Turner. Ao entrar na *ballroom*, uma pessoa não apenas pode ganhar o nome de uma *house* ou casa, como antes de tudo, tende a perder seu sobrenome. A estrutura das casas, inclusive, é um aspecto essencial dentro da cultura *ballroom*. Como sintetiza Bailey,

> A cultura ballroom contemporânea, às vezes chamada de "*house/ball community*", é uma rede e comunidade de mulheres e homens [cis], mulheres [e homens] trans, lésbicas, gays, bissexuais, héteros e *queers*. Os membros *queers* negros e latinos dessa comunidade usam a performance para criar um terreno discursivo alternativo e uma estrutura de parentesco que criticam e revisam noções dominantes de gênero, sexualidade, família e comunidade. A cultura ballroom consiste em duas inextricáveis dimensões: *houses* e *balls*. Houses são estruturas familiares que são configuradas socialmente em vez de "biologicamente". Apesar de em alguns casos as *houses* servirem de fato como lares onde seus membros vivem e congregam, de forma geral, as *houses* são ligações sociais que servem como suporte para os diversos membros da comunidade *ballroom.* (BAILEY, 2011, p. 367, tradução nossa).

Dentro da cena, ninguém é chamado pelo seu sobrenome original, mesmo quando não é filiado a nenhuma casa. Nesse último caso, é chamado

de 007, uma referência à James Bond e seu status de “agente solitário”. Esse estado liminar, porém, não chega a ser um desfazimento das outras relações, nem um período específico, ele é uma faceta da vida dessas pessoas que continua fora do espaço da *ball* nas relações com os outros praticantes. A pista de dança é um espaço de intensificação dessas relações, mas não o único momento em que elas são ativadas.

Na cena *ballroom* há tanto uma dissolução das estruturas às quais o indivíduo está atrelado, como aquela de “família, linhagem, nação”, como também a restruturação em novas famílias e linhagens, e uma certa idéia de transnacionalidade.

Existe uma divisão interessante entre *kiki houses e houses mainstream*. As primeiras são aquelas que se referem à *houses* pequenas e cujos membros nunca chegaram a ganhar uma categoria em uma *ball mainstream,* ou seja, aquelas que têm a participação de *houses mainstream*. No Brasil, dado à eclosão recente da cena *ballroom* (que vem se articulando, no Rio de Janeiro, a partir de 2014 com a fundação das duas primeiras *kiki houses* cariocas, House of Cazul e House of Kínisi), existem por enquanto apenas *kiki houses*.

Os membros dessas *kiki houses,* porém, seja aqui no Brasil ou no resto do mundo, podem pertencer ao mesmo tempo a uma casa mainstream, coisa que é muito comum. Quando membros da cena ballroom internacional visitam o nosso país, o que tem sido cada vez mais frequente, eles costumam “adotar” voguers brasileiros que se destacam em seus workshops ou nos eventos em que são convidados como jurados. Assim, cria-se uma relação de dupla família e produz uma articulação transnacional entre grupos locais e outros estrangeiros. Houses grandes como *Ninja, Xtravaganza e Revlon*, entre muitas outras, possuem o que se chama de *chapters* (capítulos) estrangeiros, que são essas filiações em outros países de sua própria casa.

A cena *ballroom*, portanto, consegue produzir grupos comunitários de várias formas diferentes, sem esquecer da integração também dos *voguers* 007, assim como da plateia que vai assistir as competições e costuma ser assídua. É ela que grita, aplaude, repete os nomes das *houses* em apoio a seus competidores favoritos, parte essencial do acontecimento das *balls*.

Se Turner (2012) faz uma diferença entre rituais, que produzem transformações permanentes nos sujeitos que deles participam, o que chama de “ritos de passagem”, e “brincadeiras”, que teriam um caráter de modificação apenas temporária desses sujeitos, acredito que essa dicotomia não se aplica completamente à cena *ballroom*.

Uma *ball* é de certa forma um ritual, com suas regras e momentos bem delimitados, mas é ao mesmo tempo um jogo. Um jogo dançado coletivamente, uma competição que de certa forma inaugura um espaço singular, extracotidiano, mas as relações que se estabelecem ali, vazam para fora desse acontecimento. Uma fronteira dentro/fora não faz tanto sentido, apesar de existir começo e fim da *ball*, a cena (no sentido de conjunto de práticas e praticantes) é mantida por todo um cotidiano de relações e afetos. Além disso, como mencionei no caso da *Love Ball*, nem sempre os eventos acontecem em casas noturnas ou espaços fechados, o que proporciona uma interação com outros sujeitos que não aqueles já engajados naquelas relações.

Jogo-cena: uma performatividade coletiva

É interessante contrapor os estudos da performance de Turner (2012) e Schechner (2006) focados nas práticas rituais e/ou fora do cotidiano, aos estudos da performatividade em uma autora como Judith Butler (2013). A filósofa americana propõe um entendimento de performatividade que se volta para o cotidiano, e afirma ser a performatividade uma das principais características do que temos chamado de gênero.

Butler teve sua contribuição seminal para o feminismo e os estudos de gênero por afirmar que este último não é uma essência ou uma natureza interior, mas pelo contrário, uma espécie de “prática incorporada” através de próprios gestos, atos repetidos que produziriam “a superfície do corpo”. Em vez da expressão de uma interioridade, o gênero estaria muito mais ligado a uma construção constante dos limites do corpo. E quando falo em limites penso em amplos sentidos: o lugar que o corpo ocupa no espaço, mas também a própria constituição do corpo enquanto espaço, topografia, em suas

inúmeras camadas: pele, roupas, gestos, movimentos. Tudo isso ocupa o espaço e é moldado por uma série de ações e de discursos (que também são ações, como preconiza a própria teoria dos atos de fala de John Austin (1990), a qual informa a teoria de Butler (2013). Essa perfomatividade, vale sempre frisar, não meramente individual, porque tais gestos e ações repetidos sempre são citações: criados anteriormente e infinitamente iterado socialmente.

Em seu **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**, Butler (2013) tenta vislumbrar as possibilidades que esse caráter performativo da identidade pode vir a abrir espaço para a subversão da organização estanque do gênero em nossa sociedade (no caso dela, a americana, mas cujas formulações parecem reverberar aqui).

> Que performance inverterá a distinção interno/externo e obrigará a repensar radicalmente as pressuposições psicológicas da identidade de gênero e da sexualidade? Que performance obrigará a reconsiderar o lugar e a estabilidade do masculino e do feminino? E que tipo de performance de gênero representará e revelará o caráter performativo do próprio gênero, de movo a desestabilizar as categorias naturalizadas de identidades e desejo? (BUTLER, 2013, p. 240).

Quando a filósofa pensa sobre essas subversões ela aponta especificamente para exemplos como o da arte *drag*. A cultura *ballroom* possui diversos pontos de encontro com essa forma de arte, visto que foi Crystal Labeija, uma *drag queen* negra americana, que fundou o que viria a ser a cena *ballroom* ao se negar a continuar participar de *drag pageants*, concursos de beleza *drags* inspirados nos concursos de beleza de mulheres cis, eventos populares desde o começo do século passado em Nova York, mas nos quais artistas negras eram sempre preteridas. Ao fundar seu próprio concurso de arte *drag* voltado para *queens* negras em 1962, acabou abrindo espaço para todo um novo universo de sociabilidade e inventividade performativa para pessoas negras LGBTQIA+, especialmente mulheres trans negras e latinas. Foi dentro desses bailes que foi possível o surgimento de diversas outras categorias que não apenas aquelas de beleza, como é o caso do *voguing, face, hands performance* e runway, já citados anteriormente.

Outra grande diferença dessa nova cena é que seus participantes começaram a se organizar em “casas”, como já foi mencionado por Bailey (2011), tendo sido a *House of Labeija* a primeira na história. Isso modificou as relações dentro destes concursos e diminuiu a diferença entre um dentro e fora da *ball*, visto que as casas representavam laços familiares entre estes participantes que muitas vezes não tinham apoio de suas famílias originais por causa de suas identidades de gênero e sexualidade não normativas.

Além disso, esses concursos, as chamadas *balls*, passaram a ter lugar em *boites* e clubes noturnos, não apenas em teatros, como costumava ser comum nos *drag pageants*. Acredito que esse é outro aspecto importante para entender a diversidade de encontros que esses eventos foram proporcionando ao longo do tempo, e como eles ajudaram a sedimentar toda uma cultura que se reúne em volta da vida noturna.

Em nosso país, e especificamente no Rio de Janeiro, onde tive mais contato com a cena, a cultura *ballroom* chegou inicialmente através da internet, de vídeos postados no *YouTube* de uma das modalidades de competição das *balls*, que é o *voguing*. Fora isso, alguns então praticantes de danças urbanas, dentre os quais os fundadores das duas primeiras *houses* cariocas, Kínisi e Cazul, relatam terem sido apresentados a movimentos dessa dança em *workshops* que misturavam outras modalidades como o *wacking,* o que muitas vezes era chamado de *gay style*. O *voguing* chega, ao menos no Rio de Janeiro, antes de sua complexa rede de relações que é a cultura *ballroom,* mas a história desse desenvolvimento poderá ser alvo de um outro artigo e demais desenvolvimentos desta pesquisa[363].

Refazendo comunidades performativas no Sul do Sul do mundo

Como afirmamos no início deste artigo, as categorias da *ballroom* não transitam apenas na performatividade de gênero, mas também, ao emular códigos do mundo da moda, também representa marcas de classe social e

363 Para mais informações sobre a história do *voguing* no Rio de Janeiro e região metropolitana, consultar a monografia de Lucas Pípolos, Etnografia da cultura vogue no Rio de Janeiro (2017-2019) (2019, no prelo).

raça, coisas que, tanto na sociedade americana, como na nossa, sempre andam juntas.

A noção de performatividade de Butler (2012) é também um desdobramento do conceito de performatividade de ao menos dois teóricos anteriores, Derrida (1991) e Austin (1990), que desenvolveram uma certa noção de performatividade da escrita. Se Austin originalmente pensava dentro de uma concepção da semântica e da linguística, Derrida desenvolveu um conceito ampliado que tenta pensar a escrita dentro de sua estrutura "material" de funcionamento. Para Derrida, escrita tem a ver, mais do que com significação, com a noção de marca. A principal característica da escrita para ele é o fato dela ser uma inscrição, uma marca que tem a possibilidade de ser eternamente repetida e/ou citada. Se o significado tem a ver, necessariamente, com o contexto da emissão de um enunciado, a escrita teria a possibilidade de se reconfigurar ao variar infinitamente o seu contexto, quer dizer, refazer mesmo o que seria o seu contexto. A escrita teria a capacidade de refazer seu centro, de derivar seu significado e de produzir seus próprios contextos, ao contrário de estar submetida necessariamente a ele.

> Todo signo, linguístico ou não linguístico, pode ser citado, posto entre aspas; por isso ele pode romper com todo contexto dado, engendrar ao infinito novos contextos, de modo absolutamente não saturável. Isso supõe não que a marca valha fora do contexto mas, ao contrário, que só existem contextos sem nenhum centro absoluto de ancoragem. (DERRIDA, 1990, p.20).

Se gestos e movimentos forem entendidos como signos não linguísticos, eles teriam, portanto, uma capacidade de citação e recontextualização constante, o que me parece muito próximo à noção de subversão de Butler e isso é o que acredito acontecer em várias categorias da *ballroom,* onde códigos sociais de identidades supostamente fixas vão sendo transformados esteticamente em dança e movimento.

No *voguing*, entre outras modalidades de competição, o que evidencia o caráter performativo dessas marcas de gênero, raça e classe do "teatro da vida cotidiana", é justamente o fato dele ser uma modalidade de dança e/ou performance que pode ser treinada, repetida.

Os signos não linguísticos, nesse caso, são o movimento do corpo, seu modo de se portar nos espaços sociais, o modo como se movimenta e como ornamenta sua superfície ou como produz incisões na sua própria carne. São signos e escritas não linguísticas feitas de carne, ossos, ligamentos e músculo, pele e seus anexos: saltos, roupas, maquiagem, acessórios. Ou minoxidil, testosterona, perlutam e diversas outras injeções químicas no corpo[364].

Como afirma Schechner, “fazer arte envolve treinamento e ensaio, isso é claro. Mas a vida ordinária também envolve anos de treinamento e prática” (2006, p. 28). Essa afirmação me parece afinar com o entendimento de Butler da performatividade do gênero: uma identidade sempre em fabricação, um treino e experimentação constante, mas também um sistema compulsório, “com consequências claramente punitivas”. Segundo a autora, “os gêneros distintos são parte do que “humaniza” os indivíduos na cultura contemporânea: de fato, habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero” (2013, p. 241). A autora chama de “estilos da carne” as diferentes performances de gênero que possuem inteligibilidade em cultural em determinada época ou lugar. Não seriam somente um, portanto, mas também muito longe de uma instância de plena liberdade (seja lá o que possa ser isso).

Um bom exemplo dessa variabilidade do gênero e de suas diferentes inteligibilidades está nas inúmeras subcategorias do que é chamado de *vogue femme.* Derivação do estilo *voguing* dito original, o *old way,* que imita poses de capa de revista e sustenta linhas retas de mãos e braços ao redor do corpo, o *vogue femme*, por sua vez, possui os braços desenham curvas no ar, o chamado *duckwalk*, um andar agachado, é feito com rebolado do quadril. Os pulsos, em vez de formar ângulos de noventa graus com as mãos, adquirem formas mais arredondas. Essa teria sido uma derivação do “caminho antigo” inventada por mulher trans que começaram a caminhar na categoria.

Mas a história não termina aí: hoje em uma *ball* podem competir dançando *vogue femme*, tanto homens gays cis, pessoas não binárias ou mulheres trans, mas cada uma em uma categoria. Os homens cis dançam na

[364] Ver a discussão de Paul B. Preciado sobre o que ele chama de “era farmacopornográfica”, em Testo Junkie, entre outros escritos.

categoria *butch queen*, uma referência à uma performance de gênero mais caricata, um homem imitando uma mulher (hoje já existem problematizações sobre isso[365]), enquanto pessoas não binárias começaram a ter no Brasil uma categoria própria, e mulheres trans e mulheres cis em geral podem competir na categoria *female figure*, ou seja, figura feminina, uma forma de abarcar inúmeras identidades possíveis dentro do signo do feminino. Transitar entre essas categorias é possível e depende do próprio entendimento de cada vogueiro sobre sua própria identidade e como se relaciona com a categoria.

É interessante um certo paradoxo do conceito de gênero de Butler. Ele é, ao mesmo tempo, algo que se produz e varia no decorrer do tempo, mas é também justamente sua repetição que ritualiza e legitima a sua existência e formas mais ou menos estabilizadas ou inteligíveis de sua compreensão.

> Como em outros dramas sociais, a ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. (BUTLER, 2013, p. 242).

Butler compara o gênero a uma performance cênica, e o que o *voguing* e as categorias da *ballroom* fazem é justamente levar essa performatividade para o palco/pista de dança. Essa aproximação, porém, não é um acaso: a própria filósofa cita a performance *drag* no já citado **Problemas de Gênero**, como único exemplo concreto que dá acerca que chama de *práticas de subversão da identidade*, e como já afirmamos, o *drag* tem muita proximidade com a *cena ballroom,* apesar de serem hoje práticas específicas. Em **Corpos que Importam**, por sua vez, Butler (2013) cita diretamente o documentário **Paris is Burning** (1991), de Jennie Livingston, que documenta a cena *ballroom* de Nova York no final dos anos 1980 e foi responsável pelo primeiro grande *boom* de visibilidade sobre o tema. Apesar disso, acaba focando mais na questão da travestilidadede algumas personagens e deixa passar as categorias de dança e performance apresentados no filme.

Uma categoria que tem sido bastante discutida no Brasil é a chamada

[365] É difícil dizer o que não é problematizado e discutido dentro de rodas de conversa que acontecem antes das competições ou em fóruns virtuais mantidos pela comunidade, e essa é provavelmente uma das características mais importantes da cena: estar sempre em reconstrução e com abertura crítica para constante revisão.

realness, em que se julga a capacidade de emular com precisão alguma característica de uma certa alteridade, como por exemplo “executivo”, “estudante unviersitário”, “garota rica’’, exemplos presentes no filme de Livingston. Dentro dessas categorias era comum algumas que exaltavam uma certa ideia de passabilidade de mulher trans como mulheres cis, o que é considerado hoje uma prática que reforça certos preconceitos transfóbicos. A *ballroom* americana tem mais de cinquenta anos de existência e tem seus próprios processos de crítica e revisão, mas ao chegar no Brasil na década de 2010, ela tem, me parece, muito rapidamente se reconfigurando com algumas preocupações do nosso próprio tempo e lugar.

Conclusão: para fora da festa e de volta a ela

Uma coleção de gestos, círculos de gente, estilos da carne, uma profusão de barulhos e quedas, zumbidos, tampas de garrafa que caem no chão, cabeças que giram, sangue no álcool, saltos que quebram. A *ballroom* é uma coletânea de camadas de corpo, individual e coletivo, em constante transformação. A *ball* acaba e vira uma improvisação coletiva, um *catfight*[366], espera-se o ônibus para voltar pra casa, divide-se o *uber*. O que tudo isso produz de marca que rompe a dicotomia entre festa e vida cotidiana?

O que mais me chama atenção é como esta cena produz um estudo contínuo, rigoroso e ao mesmo tempo experimental, sobre o conjunto de gestos que produzem um corpo individual (sempre generificado, como diz Butler (2011) e um corpo coletivo. Uma coletividade que é re-acionada e encenada a cada noite e em cada gesto dentro e fora da pista de dança.

Os gestos, sejam eles quais forem, possuem uma potência para além de seus contextos ditos originais, parafraseando Derrida (1991) sobre a escrita; marcas podem ser sempre deslocadas e tornados outra coisa, e é assim que uma família heterossexual e pode virar uma comunidade LGBTQIA+, e que coerções e normas sobre como se comportar de maneira “adequada” a seu gênero e sexualidade podem virar brincadeira e dança. Atos

[366] “Briga de gatos”, um improviso em que voguers escolhem seus próprios oponentes, em vez de seguir uma estrutura de classificação por ordem de batalhas.

performativos, não por se darem em uma cena/pista, mas por revelarem a performance do dia a dia, aquela que produz o gênero e tantas outras marcas que o corpo carrega.

Austin (1990) afirma que um ato performativo não pode ser verdadeiro ou falso, mas sim bem-sucedido ou fracassado. Derrida (1991), por sua vez, sustenta que essa falha não é exatamente um problema porque possibilidade de falhar é justamente o que alimenta a repetição e transformação da escrita. Se a escrita continua funcionando independente de seu fracasso, o corpo em ato não possui sempre a mesma liberdade.

Butler fala do gênero como uma espécie de espetáculo em que a plateia e os próprios atores acreditam na substancialidade daquilo que se encena, quer dizer, do gênero como uma certa fixidez ou essência mesmo do sujeito, como se a pessoa fosse “o seu gênero”. Essa plateia, porém, não é apenas passiva, ela exige ser convencida.

> Se o gênero é instituído mediante atos internamente descontínuos, então a aparência de substância é precisamente isso, uma identidade construida, uma realização performativa em que a platéia social mundana, incluindo os próprios atores, passa a acreditar, exercendo-a sob a forma de uma crença. (BUTLER, 2013, p. 243).

Produzir esse efeito de continuidade, essa coerência interna de movimento, atos, gestos descontínuos, seja na pista de dança ou na dita vida real, exige prática, treino e esforço. Dentro de uma batalha, fracassar nessa empreitada e talvez levar um *chopp* não possui maiores consequências. Com frequência os competidores se abraçam no final, a plateia ovaciona também quem acabou de perder. O jogo, pode sempre ser reencenado, há sempre uma nova *ball* e uma próxima batalha.

Nesse caso a derrota tem poucas consequências: é um ambiente seguro, de jogo, sem danos maiores na vida dita real e em que os participantes mantêm vínculos para além da competição. Fora da pista de dança, porém, o que é considerado falha, tem consequências muito mais graves. A validação exterior dessas performatividades na dita “vida real” é muitas vezes a diferença entre sofrer ou não inúmeras formas de violência. A performatividade, porém, não é capaz de tudo, ela tem limites materiais, mas

através de uma certa política de alianças e produção coletiva ela tem a capacidade de alargar e subverter relações sociais e práticas de existência.

Referências

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer:** palavras e ação. Porto Alegre; Artes Médicas, 1990.

BAILEY, Marlon M. Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture. **Feminist Studies**. June 2011.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**. On the Discursive Limits of "Sex". New York: Routledge, [1993], 2011.

BUTLER, Judith. O parentesco é sempre tido como heterossexual?. **Cadernos Pagu** [online]. 2003, n.21, pp.219-260. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644619.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DAWSEY, John C. Victor Turner e a Antropologia da Experiência. Em **Cadernos de Campo.** n.13 (2005). Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Victor_Turner_e_a_Antropologia_da_Experi%C3%AAncia.pdf

DAWSEY, John C. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas**.** Revista Campos**, v. 7, p. 17-25, 2006. Disponível em:** https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/7322

DERRIDA, Jacques. Assinatura Evento Contexto. **Margens da filosofia**. Campinas: Papirus, 1991a. p. 349-373].

SCHECHNER, Richard. 2006. “O que é performance?, em **Performance studies: an introduccion**, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

TURNER, Victor. Liminal ao liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um em saio de simbologia comparativa. **Mediações.** Londrina, v. 17 n. 2, p. 214-257, Jul./Dez. 2012.

A PERFORMANCE E OS PERFORMERS COM CORPOS DIFERENCIADOS

Felipe Henrique Monteiro Oliveira (USP)

A performance é uma arte que tem como uma de suas características estéticas principais a presença de diferentes tipos de corpos em cena, inclusive os corpos diferenciados[367]. Ao exibir de forma não estigmatizadora os performers com corpos diferenciados em cena, a performance acaba oferecendo aos artistas, possibilidades de almejarem e exercerem com responsabilidade a autonomia e o exercício da liberdade criativa.

Assim sendo a performance se diferencia de certas categorias das artes da cena que cultuam corpos considerados perfeitos e portadores de habilidades virtuosas, a exemplo do balé clássico. Nesse espírito, eliminam-se os corpos diferenciados ou lançam mão dos mesmos apenas com a intenção de conseguir financiamento público e privado para as suas produções ou provocar reações relacionadas aos sentimentos de compaixão, quando não de constrangimento, nos espectadores.

Na contramão dessas cenas que promovem o processo de estigmatização e que negligenciam o reconhecimento artístico dos seres humanos com corpos diferenciados, a performance, ao permitir uma abertura participativa e artística para todos os tipos de corpos, acolhe não apenas a deficiência enquanto característica corporal dos performers, como proclama, em alto e bom som, a emergente e necessária reafirmação da diferença em cena.

A performance se (re)define por meio da sua estética da incompletude, do inconformismo, do contextual, do situacional, do sugestivo, da pluralidade, das singularidades, das diferenças, das especificidades e da fluidez. Ressalto que os corpos diferenciados em cena confirmam e reafirmam a emergente necessidade de romper e resistir às estratégias dominantes que os excluem ou os segregam do fazer artístico. Para isto, a performance produz um tipo de agenciamento estético baseado em um humanismo emancipador, igualitário e

[367] O termo corpos diferenciados foi cunhado por Felipe Monteiro (2013) e Nara Salles para designar as pessoas com deficiência.

libertário que acolhe particularidades e alternativas que asseguram os direitos humanos e artísticos de todos que estavam marginalizados e que agora são trazidos para exercerem responsavelmente a criação ética e estética da arte contemporânea.

Diante de tais disposições, a performance vem produzindo ingerências sobre a relevante participação dos performers com corpos diferenciados na cena. E isso é possível porque a performance introduz em seus participantes as mais variadas indagações e inquietudes acerca da passividade e dos modos de viver e ser na realidade, daí a insistência desta arte contracultural que possui um caráter humanista, ter de insurgir e expurgar qualquer tipo de ato relacionado ao processo estigmatizador na arte.

A performance não coloca em cena os artistas com corpos diferenciados com o objetivo de se configurar como uma arte que possa ser considerada como uma estética da benevolência. Sua responsabilidade para com estes indivíduos, não se reduz à exposição e discussão de processos estigmatizantes, mas a crítica e erradicação deles.

Da mesma forma, cabe ao performer com corpo diferenciado não aceitar e não querer permanecer condescendente com o papel de vítima. A vitimização dos corpos diferenciados não permite a transgressão deles para patamares em que não há qualquer tipo de estigmatização e de vivência às bordas da realidade. O performer com corpo diferenciado deve se insurgir contra qualquer tipo de estigma que foi lhe imputado, portanto, não deve sequer se considerar como um ser humano inferior aos demais devido a sua diferenciação corporal e seus modos de ser e viver. Ao ser reconhecido como um artista, ele toma para si a plenitude do papel de não mais ser um receptáculo das vontades alheias e de uma realidade aquém da sua existência.

Através dos processos criativos e das apresentações de sua arte, o performer com corpo diferenciado vai aprendendo a desenvolver, em suas performances, o impulso da resistência às expectativas normativas e conquistando o reconhecimento de sua arte por seus pares e pelo público, se distanciando assim das execráveis práticas cênicas que incitavam a colocá-lo como um ser abjeto digno de sentimentos espúrios que levam em conta somente a sua deficiência em cena.

A palavra resistência é de fundamental necessidade para a performance, pois oferece subsídios artivistas para o performer refletir sobre as ações e o seu entorno. A resistência artivista não se configura apenas como sendo um tipo de oposição para determinada situação, é antes de tudo uma ação reflexiva, de cunho crítico que permite o performer se conscientizar de si mesmo enquanto assume a insurgência de subverter as clausuras, a partir de suas experiências pensadas e vividas no decorrer da elaboração de sua própria história.

Neste contexto, a performance comunga com os ideais do artivismo, uma vez que a maioria dos performers e seus fazeres performáticos não se filia a política partidária, mas se engaja politicamente em diferentes propósitos. O artivismo ainda é um termo recente e não possui uma etimologia fechada, mas isto é uma característica própria da palavra citada que não ambiciona se restringir e ser explicada a partir de convenções, pois prioriza permanecer em processos em andamento. O artivismo se mistura com as ideias da contracultura e com a indagação de que o performer é um artista insurgente, ou seja, artivista, haja vista que se insurge na arte e na vida contra tudo e todos que preconizam discursos e práticas totalitárias que excluem e produzem os estigmas nas pessoas com corpos diferenciados.

Para Diana Taylor (2011; 2012), o performer ao compreender a política como performance pode usar a arte para fazer política, podendo direcionar a sua performance para as discussões e práticas relativas aos estratos público e privado objetivando as realizações que mudam os diferentes contextos da realidade, ou seja, a arte se torna artivista.

O performer assume o papel de artivista quando se dispõe de forma crítica e não alienada se insurgir contra os sistemas de poder totalitários que colocam os indivíduos longe das próprias decisões sobre os modos de viver e ser na realidade em que vivem. O artivismo passa a existir através atos contestatórios e insurgentes que visam transgredir e questionar diferentes temáticas que se relacionam e desestabilizam, dependendo de quem as performam, deliberadamente os gêneros, identidades, sexualidades, diversidades, econômicas, religiosas, ambientais, sociais, culturais, estéticas, políticas, corporais. Além das diferentes abordagens apontadas, o artivismo

se instaura no presente estudo em relação aos corpos diferenciados em performance.

Entretanto o processo de libertação das normas impostas às pessoas com corpos diferenciados é complexo, pois é sabido que estes sujeitos em seus cotidianos quase sempre são privados de liberdade. Tal privação pode ser fruto de diferentes vieses, desde o receio que este indivíduo tem de ser considerado inferior perante a sociedade, até a proibição que a pessoa com corpo diferenciado sofre por não conseguir realizar seus objetivos, porque as famílias têm medo de não serem contempladas com os benefícios sociais oferecidos pelo governo.

A dinâmica de limitação, e em alguns casos até o cerceamento da liberdade das pessoas com corpos diferenciados, não se restringe somente nas relações entre os seres humanos na sociedade. No contexto da arte, infelizmente, ainda hoje em dia é possível se deparar com as cenas em que os artistas com corpos diferenciados são explorados para exibir de forma enfática apenas suas deficiências ou limitações, logrando, assim, a falsa consideração de que estão realizando processos artísticos legítimos e que por isso são merecedores de ganhar o *status* de artista.

A exploração sofrida pelos artistas com corpos diferenciados, às vezes, é fruto de uma relação de ingênua atração e irrestrita submissão ao indivíduo que oportuniza a participação deles em experiências artísticas, mesmo estas se constituindo como ações que reproduzem o processo de exclusão em que vivem e da instauração dos estigmas recorrentes de suas deficiências.

O artista com corpo diferenciado ao aceitar se subordinar aos outros se livra de suas ambições e se torna um receptáculo que apenas segue as diretrizes exigidas. Esta subordinação serve somente para acentuar a exclusão, pois situa o indivíduo com corpo diferenciado apenas como um receptor e repetidor de ensinamentos que não estimulam a sua criatividade, as suas tomadas de decisão sobre a própria existência e as suas relações com os outros no mundo. Assim, o artista com corpo diferenciado não assume o papel de protagonista e torna-se figurante de sua existência.

De tanto viverem experiências que prescrevem a errônea certeza, de que devido as suas deficiências, os artistas com corpos diferenciados não são capazes de realizar determinadas ações semelhantes às dos que não têm

nenhuma restrição corpóreo-mental, os indivíduos introjetam em si mesmos a débil ideia de que não sabendo agir sozinhos devem aceitar e realizar as imposições impostas pelos outros, ficando assim relegados a permanecerem estigmatizados e tendo sua liberdade criativa e autonomia artística intimidadas.

A performance não coaduna com os processos de criação e manifestações cênicas de cunho assistencialistas, protecionistas e/ou pseudo-inclusivas. Embora sejam pertencentes à mesma genealogia que é o processo de produção e desenvolvimento dos estigmas instaurados nas pessoas com corpos diferenciados, explicito algumas peculiaridades dos tipos de cena que refuto:

- Assistencialista: o artista com corpo diferenciado é integrado ao processo criativo e é exibido na cena, no entanto não se pretende erradicar os contextos que estigmatizam este ser humano, pois o que de fato acontece é uma assistência passageira e circunstancial oferecida ao indivíduo naquele momento e não a motivação pelas mudanças nos modos de ser e fazer arte com o performer com corpo diferenciado;

- Protecionista: são colocadas barreiras atitudinais que pretendem dar subsídios ao artista com corpo diferenciado para que não sofra qualquer tipo de preconceito diante da sua presença física em cena. A cena protecionista se configura como uma falácia que coloca o ser humano com corpo diferenciado em uma espécie de redoma, sob o pretexto de protegê-lo das ameaças. Todavia, a proteção oferecida é na verdade um dispositivo estigmatizador que acentua as ideias e os afazeres artísticos tradicionais, acentua a subordinação do artista com corpo diferenciado perante aos seus agenciadores protecionistas e suas diretrizes;

- Pseudo-inclusiva: é fundamental traçar a diferença entre a integração e a inclusão, pois a primeira coloca o indivíduo na dinâmica tempo-espacial, enquanto que a segunda, além de conter as características da integração, promove o ato de tomar

> para si a autonomia artística. Percebe-se que a cena pseudo-inclusiva se apropria das estratégias inclusivas, mas que na verdade propõe a integração que falsifica a possibilidade do artista com corpo diferenciado adquirir autonomia e plenitude artística.

Ao meu ver, nesses tipos de obra de arte, direta ou indiretamente, os sujeitos podem colocar seus corpos diferenciados em cena, mas continuam sendo conduzidos como se fossem meros fantoches daqueles que desejam prescrever o que e como deve ser feito na arte. É evidente que nestes processos de criação, os artistas com corpos diferenciados estão subjugados a permanecer seguindo passivamente as diretrizes dos que estão em posição superior de poder.

Estando acostumados a viver como se fossem inferiores perante aos outros que são considerados normais pela sociedade, as pessoas com corpos diferenciados carregam consigo o medo de se insurgir aos processos de subordinação artística praticada por seus pares. No decorrer do tempo, os artistas com corpos diferenciados podem até perceber as situações nas quais estão inseridos e desejarem adquirir a tão sonhada autonomia artística, no entanto na medida em que vão adquirindo uma conscientização crítica sobre os contextos nos quais vivem, passam a temer qualquer tentativa de romper ou de não.

O porquê da subordinação e da quase idolatria aos padrões hegemônicos das práticas artísticas, geralmente ocorre devido a falta de confiança em si mesmo que o artista com corpo diferenciado tem; do medo em romper com os laços afetivos e artísticos nos quais está envolvido. Pode-se até ter a centelha da busca de sua independência e potência artística, mas de tanto ser submetido a processos de doutrinação, o sujeito é alijado de sua inclusão na arte e na realidade e, por conseguinte, da problematização de sua condição.

É lógico que agir de forma insubordinada contra tudo e todos que o coloca em situações de prevaricação existencial e artística, exige do artista com corpo diferenciado perceber e refletir sobre os mecanismos

estigmatizantes da realidade em que está inserido para em seguida se tornar um gerador de insurgências em seus modos de ser, viver e fazer arte.

Desta forma, a tentativa de romper com qualquer tipo de subordinação não se enquadra a um puro ativismo, pois cabe ao indivíduo com corpo diferenciado tomar as rédeas da sua existência e se convencer que é capaz de vivenciar a humanidade e fazer arte também, provocando assim determinantes mudanças na realidade e nos paradigmas estéticos.

Por isto, é imprescindível que o artista com corpo diferenciado abandone a dependência artística, outrora exercida servilmente e se insurja de forma lúcida contra as amarras que por ventura podem ocorrer. A insurgência não deve ser entendida como uma revolução desenfreada, mas como uma ação contracultural permeada pelo engajamento de se alcançar o ímpeto das transformações na cultura.

Este ímpeto da transformação na cultura não deve ser compreendido como o obsoleto convencimento de que todos estão livres e ativos para ser e agir como se quer. Para ocorrer as mudanças paradigmáticas almejadas é fundamental a exigência de que todos têm a obrigação de serem totalmente responsáveis por aquilo que fazem, e esta regra não foge à performance.

Não é de se estranhar que tais processos artísticos exerçam algumas ações estigmatizantes, as quais considero produtoras de um “humanitarismo enfadonho”, ou seja, não há a promoção de nenhuma mudança na arte nem no mundo, uma vez que pretendem continuar com a subordinação, a passividade e a acomodação, e não a transformação pessoal e pública, dos seres humanos com corpos diferenciados que a partir disso tendem a agir como corpos dóceis.

Não obstante, o artista com corpo diferenciado ao contestar as relações de poder e os mecanismos disciplinares e normativos implantados na arte, pode alcançar independência e emancipação artística, ao gerar resistência e ruptura aos contextos que o transformavam em corpo dócil.

A tarefa de contestar a passividade existencial e artística em que vivia, demanda do artista com corpo diferenciado seguir por caminhos transgressivos, subjetivos e insurgentes que o levarão às linguagens artísticas nas quais sua autenticidade será encorajada e sua diferença corporal em cena não mais sofrerá uma abordagem estigmatizante.

Contrariando as manifestações cênicas assistencialistas, protecionistas e/ou pseudo-inclusivas e seus processos criativos, a performance estimula seus artistas a pensarem e a responderem as problemáticas ocorridas e as que ainda estão vigentes, uma vez que tem a intenção de desmistificar a realidade para assim poder reforçar os movimentos de mudanças que têm como base as ideias contraculturais, exercidas pelos performers.

Tendo como uma de suas finalidades a garantia da autonomia e liberdade artística, a performance recusa qualquer tipo de adaptação e acomodação ao que está acontecendo no mundo contemporâneo. A performance não pretende se filiar à política partidária, uma vez que seus ativismos não impõem discursos e práticas fundamentalistas que visam alienar o indivíduo da realidade e até mesmo da produção artística. Estimula em seus praticantes e no público, experiências artísticas que, de certa forma, se transformam em atos reflexivos acerca do exercício integral da cidadania e da visibilidade cultural, dentre eles os corpos diferenciados, na sociedade e na arte.

Ao se mesclar diretamente com as demandas da realidade, a performance se apresenta, para o performer com corpo diferenciado, como uma estética comprometida com a experiência de (re)afirmação e exaltação do eu, uma vez que amplia o diálogo entre o atuante e o público da experiência cênica.

Na performance, o principal aporte criativo é o corpo do performer. O performer com corpo diferenciado traz para a cena a sua história privada e também a história pública, uma vez que através da sua arte autobiográfica, o artista expõe a si mesmo e ao coletivo os interstícios e os papéis simbólicos que todos realizam na vida cotidiana.

Sendo assim, percebe-se que a performance se configura como uma arte que favorece as relações intersubjetivas entre os seus participantes, bem como se constitui pela dinâmica física na qual o artista é ao mesmo tempo criador, criatura e criação do acontecimento artístico.

Diferente do teatro tradicional, e outras artes da cena, em que existe a criação do tempo e espaço ficcionais, a performance acontece na relação espaço-temporal durante a experiência compartilhada. É no aqui e agora da performance, em que a vida e a arte estão imbricadas; em que o performer a

partir da autoconsciência e da autorreflexão começa a questionar e a intervir no foro íntimo e no mundo, pois repudia fundamentalmente qualquer tipo de objetificação do humano e através da experiência artística explicita que o âmbito pessoal é político.

Embora não se comprometendo intencionalmente com os problemas da sociedade, a performance dá aval para que os performers com corpos diferenciados coloquem em cena os questionamentos sociais e culturais que se convergem para a produção e a instauração dos estigmas, visto que a corporeidade humana carrega consigo a construção simbólica e imaginária exercida pelo povo.

A performance é uma linguagem artística eleita pelas minorias políticas, muito próximas dos movimentos de contracultura. As pessoas inseridas nestes movimentos buscam a igualdade social, sexual, política, econômica e cultural, por meio da reafirmação de suas diferenças existenciais.

O corpo diferenciado em cena provoca a desconstrução dos estereótipos corporais e com isto desfaz os significados simbólicos e ideológicos pertencentes aos padrões de corpo e beleza sancionados e vigentes pela cultura normatizada da sociedade capitalista, aos quais os artistas e os espectadores estão acostumados.

Neste contexto, Albright argumenta que quando o artista que tem algum tipo de deficiência está em cena, os espectadores não terão apenas uma apreciação estética do que estão vendo em cena, também estão observando a deficiência do artista, suas limitações e as representações do corpo diferenciado na cultura.

Na atualidade, os corpos não são mais considerados perfeitos e belos por ser resultado do desejo divino. Nos dias atuais, o corpo é facilmente agenciado e manipulado para perpetuar os aspectos de beleza, juventude e vigor. No entanto, os modelos de perfeição corporal são difundidos incessantemente pelos mecanismos da indústria cultural que através de seus meios de comunicação em massa propagam e produzem discursos e imagens que apelam, a todo custo, para o processo de homogeneização do corpo.

O corpo pode ser transformado em objeto e ser construído, segundo os padrões midiáticos que propagam o ideário do culto ao corpo normatizado e a conquista individual de se transmutar nos tipos e nas aparências que são

almejadas. Assim, o corpo que não segue a tendência em se transformar nos padrões publicizados e impostos pela métrica capitalista é relegado a permanecer excluído do cotidiano. Diante de tantos cosméticos e de técnicas que criam com precisão cirúrgica o tipo de corpo padrão, o corpo que não se adequa à perfeição ou à beleza vigente do mercado midiático e capitalista, como é o caso do corpo diferenciado, se torna inadequado ao convívio social e estético.

A fabricação de si mesmo é tributária da exaltação e da criação da aparência e da perfeição corporal, contudo os estereótipos corporais criados pela ininterrupta escala de produção da indústria cultural e sustentados pelos processos de propaganda e marketing são rechaçados pela simples presença física do performer com corpo diferenciado em performance. O performer com corpo diferenciado em cena quebra o espelho corporal e qualquer tipo de semelhança física entre si e os espectadores, além de desconstruir e reconstruir insurgentemente as estruturas tradicionais que constituem as artes cênicas.

Na performance, os performers saem das trevas do desinteresse sobre as minorias políticas e defendem o levante performático provocado por artistas que não seguem a normatividade e que particularizam seus próprios corpos/eus em prol das mudanças nos modos de ser e viver, bem como na produção e recepção artística.

Sem distinguir a relação e a importância cênica dos corpos dos performers e dos espectadores, a performance estabelece uma relação do corpo do artista totalmente diferente das que foram estabelecidas pela arte tradicional. O corpo diferenciado do performer é entendido como sujeito e objeto dos processos criativos. Na cena, o tempo vivido é igual, tanto na apresentação artística, quanto na vida cotidiana do indivíduo. Também o espaço não é tornado segregado ou separado das outras pessoas, pois o que importa é o encontro corporal entre os participantes durante a performance.

A performance tem o interesse e engajamento de envolver o corpo do artista em suas particularidades sexuais, raciais, de gênero e outras a partir da solicitação e ruptura das estruturas mais profundas que retêm e censuram as manifestações corporais explícitas, se distanciando assim dos aspectos da apreensão/apreciação dos modelos artísticos formais.

Longe de querer ser considerada uma arte filantrópica ou inclusiva, a performance vem constituindo-se como uma estética da potência e resistência que estabelece a valorização e o reconhecimento da diferença. Em cena os performers são aceitos e reconhecidos em seus ofícios, não somente por sua deficiência, limitações e superações dela advindas, pois a diferença deve ser a chave que roda a ignição política dos modos de ser e viver dos indivíduos na sociedade contemporânea.

Não cabe à performance ser benemérita ou humanitária, pois o seu humanitarismo é realizado em seus permanentes entrecruzamentos com a vida, posto que não se isenta de questionar as problemáticas culturais e de outras circunstâncias em que está inserida. Mesmo não sendo uma arte definitivamente política, a performance executa seus artivismos através das problemáticas latentes de seus feitores, entre eles os performers com corpos diferenciados.

Portanto, os corpos diferenciados em cena ressaltam a urgência de serem reconhecidos simplesmente como seres humanos, visto que as deficiências fazem parte das suas vidas e suas diferenciações corporais são as marcas existenciais que esses artistas enfatizam e carregam consigo em suas trajetórias na vida e na arte. Nesse sentido, reafirmo como é imprescindível refutar os processos criativos e as cenas da deficiência que prescrevem e perpetuam os estigmas para, assim, insurgentemente bradar a cena da diferença.

Referências

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. **Corpos diferenciados:** a criação da performance "Kahlo em mim eu e(m) Kahlo". Maceió: EDUFAL, 2013.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asuntos Impresos, 2012.

TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela A. (edits.). **Estudios avanzados de performance**. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011.

ÍNDICE REMISSIVO

ancestralidade, 13, 30, 34, 86, 443, 519, 539, 609, 612, 617, 619, 623, 704, 880, 881, 882, 885
apagamento, 158, 299, 304, 609, 622, 676, 689, 888
artivismo, 400, 918
autonomia, 34, 55, 62, 77, 109, 134, 195, 199, 200, 205, 247, 258, 284, 372, 377, 380, 390, 406, 474, 498, 499, 501, 505, 508, 532, 561, 565, 586, 652, 653, 659, 682, 689, 691, 711, 713, 726, 802, 817, 854, 859, 866, 916, 920, 921, 923
biopoder, 23, 26, 247, 283, 290, 401, 797
biopolítica, 12, 27, 247, 281, 315, 351, 354, 507, 532, 540, 551, 751, 765, 797, 829
branquitude, 11, 13, 23, 30, 115, 118, 120, 122, 127, 128, 209, 212, 214, 222, 231, 237, 623, 626, 631, 632, 882, 883
capacitismo, 33
capital, 17, 23, 25, 115, 116, 120, 123, 126, 154, 188, 216, 223, 231, 242, 289, 302, 389, 507, 525, 567, 614, 618, 662, 706, 708, 714, 722, 796, 799, 826
capitalismo, 23, 26, 31, 90, 91, 95, 115, 116, 118, 128, 234, 244, 290, 292, 295, 301, 406, 407, 464, 475, 516, 706, 712, 713, 715, 716, 721, 722, 723, 724, 731, 750, 751, 753, 759, 794, 840
cartografia, 228, 229, 239, 356, 369, 370, 404, 463, 470, 609, 612, 614, 620, 663, 669, 745, 895, 896
coautoria, 33, 799, 806, 807
colaboração, 10, 31, 45, 48, 132, 142, 145, 153, 154, 155, 159, 172, 173, 190, 261, 314, 459, 474, 480, 482, 712, 718, 719, 720, 724, 726, 728, 732, 735, 796, 799, 805, 807, 884
colaborativo, 10, 23, 65, 70, 72, 76, 141, 257, 360, 471, 474, 718, 719, 720, 724, 728, 733, 798
colonialismo, 13, 26, 30, 91, 130, 227, 233, 234, 235, 239, 407, 516, 567, 834
comunidade, 33, 82, 118, 125, 138, 142, 152, 156, 204, 206, 227, 240, 253, 271, 278, 280, 376, 377, 378, 387, 477, 492, 613, 615, 623, 624, 625, 632, 655, 679, 710, 716, 720, 727, 731, 732, 735, 736, 739, 742, 746, 791, 854, 857, 866, 882, 887, 901, 902, 903, 904, 905, 912, 913, 940
contato improvisação, 41, 42
contracoreografia, 223, 560, 569, 570
coreologia, 12, 491
coreotopologia, 12, 488, 496, 934
corpo-cidade, 609
corpos coletivos, 29, 595, 596, 598, 599, 601, 602, 603, 604, 605
covid-19, 513, 901
crítica, 16, 53, 78, 80, 81, 92, 95, 116, 124, 127, 164, 166, 176, 219, 223, 229, 230, 244, 247, 255, 283, 294, 299, 322, 327, 336, 337, 338, 368, 373, 375, 377, 387, 391, 400, 467, 468, 478, 481, 482, 495, 547, 578, 592, 598, 623, 630, 662, 670, 673, 705, 723, 731, 764, 773, 774, 798, 830, 838, 855, 859, 865, 879, 882, 912, 913, 917, 918, 921, 933, 934
cuidado de si, 12, 500, 501, 509, 512
decolonialidade, 13, 30, 608
deep web, 32, 748, 753, 760
deficiência, 31, 33, 34, 35, 399, 875, 876, 877, 878, 879, 884, 916, 917, 924, 926
democracia, 25, 135, 137, 138, 142, 144, 145, 212, 288, 290, 546, 650, 672, 687, 688, 721, 722, 726, 791
desmonte, 24, 140, 236, 237
diversidade, 31, 65, 91, 118, 132, 137, 140, 151, 196, 204, 235, 239, 244, 265, 268, 270, 271, 272, 277, 309, 330, 332, 336, 373, 386, 408, 413, 437, 609, 624, 626, 632, 633,

649, 650, 651, 659, 663, 694, 721, 791, 798, 865, 874, 879, 899, 909
dualismo, 249, 298, 299, 301, 303, 542
economia, 47, 51, 125, 156, 288, 336, 475, 564, 568, 711, 712, 722, 723, 733, 734, 759, 834, 897
educação, 29, 34, 49, 51, 74, 105, 117, 126, 130, 131, 133, 146, 189, 207, 220, 238, 338, 431, 447, 452, 457, 462, 499, 577, 647, 649, 651, 652, 653, 663, 675, 676, 680, 683, 719, 882, 884, 885, 942
educação somática, 29, 49, 51, 189
encruzilhada, 153, 401, 540, 646, 802, 873
estética, 10, 12, 20, 24, 26, 27, 29, 245, 248, 249, 258, 270, 273, 274, 276, 278, 279, 312, 332, 336, 351, 360, 363, 379, 380, 383, 517, 534, 535, 536, 558, 579, 580, 590, 591, 686, 687, 691, 705, 724, 729, 736, 739, 740, 743, 782, 803, 805, 813, 819, 820, 821, 824, 830, 831, 842, 887, 889, 903, 916, 917, 923, 924, 926
ética, 109, 172, 195, 248, 290, 309, 323, 348, 383, 386, 413, 424, 463, 464, 534, 705, 716, 739, 755, 770, 823, 830, 832, 882, 917
experiência, 20, 22, 23, 32, 39, 46, 47, 49, 50, 56, 65, 78, 81, 82, 84, 86, 89, 93, 94, 96, 98, 101, 102, 107, 112, 113, 115, 118, 132, 155, 157, 190, 194, 197, 199, 202, 203, 206, 207, 214, 215, 224, 234, 236, 249, 253, 255, 261, 284, 286, 287, 288, 312, 321, 326, 329, 347, 348, 356, 357, 358, 359, 362, 363, 366, 368, 373, 376, 378, 383, 385, 387, 389, 403, 404, 408, 415, 417, 418, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 428, 431, 446, 450, 451, 452, 457, 458, 463, 464, 481, 483, 487, 488, 489, 491, 493, 494, 495, 496, 498, 505, 506, 508, 519, 523, 524, 527, 529, 534, 536, 537, 540, 564, 579, 580, 590, 611, 613, 614, 615, 616, 618, 622, 624, 626, 627, 630, 632, 641, 645, 646, 659, 662, 664, 666, 668, 670, 672, 675, 677, 678, 679, 681, 685, 687, 688, 689, 690, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 741, 745, 765, 766, 768, 771, 772, 773, 774, 776, 778, 788, 810, 815, 820, 824, 826, 831, 858, 859, 861, 862, 863, 874, 876, 881, 882, 888, 890, 891, 892, 894, 899, 902, 904, 912, 923
Feldenkrais, 675, 676, 679, 680, 681, 682, 683, 689, 690
feminismo, 56, 113, 209, 295, 333, 337, 399, 401, 408, 515, 527, 647, 733, 882, 907, 908, 915
formação, 33, 51, 69, 70, 80, 85, 95, 117, 125, 126, 128, 132, 136, 143, 146, 147, 148, 150, 152, 196, 208, 212, 217, 233, 242, 253, 263, 264, 265, 266, 275, 285, 292, 336, 373, 375, 377, 380, 386, 388, 398, 419, 432, 450, 477, 499, 549, 593, 595, 600, 602, 604, 609, 663, 666, 689, 727, 729, 732, 787, 824, 835, 836, 854, 855, 856, 858, 859, 861, 862, 866, 867, 871, 872, 875, 882, 884, 890, 892, 934, 935
fracasso, 33, 772, 796, 797, 798, 799, 800, 802, 803, 805, 806, 807, 914
gênero, 10, 14, 22, 23, 33, 53, 54, 55, 56, 59, 61, 63, 67, 68, 74, 99, 106, 108, 119, 122, 148, 188, 214, 248, 280, 294, 295, 299, 307, 322, 333, 335, 339, 382, 392, 393, 399, 401, 403, 408, 415, 437, 498, 515, 516, 520, 564, 565, 566, 574, 577, 583, 585, 594, 630, 647, 649, 703, 723, 756, 758, 774, 798, 829, 844, 846, 852, 869, 871, 872, 874, 884, 887, 888, 897, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 925
gestação, 523, 544, 939
heteronormatividade, 298, 886
hierarquia, 89, 119, 128, 236, 257, 410, 741, 803, 897
homoarte, 31, 886, 887, 888, 889, 894, 896, 898, 899
identidade, 56, 127, 147, 150, 227, 229, 237, 253, 281, 293, 305, 490, 506, 574, 647, 725, 755, 765, 772,

795, 806, 817, 824, 848, 871, 890, 892, 908, 911, 912, 914, 915
improvisação, 11, 12, 22, 23, 28, 29, 39, 41, 42, 47, 48, 51, 65, 70, 71, 75, 77, 78, 79, 80, 82, 191, 192, 193, 194, 195, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 255, 257, 263, 264, 265, 268, 273, 378, 404, 410, 412, 413, 417, 418, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 435, 441, 459, 496, 506, 580, 658, 681, 727, 728, 730, 731, 734, 784, 785, 786, 787, 793, 794, 913, 934, 935, 939
isolamento, 18, 24, 31, 150, 156, 284, 309, 323, 441, 464, 491, 507, 546, 547, 548, 549, 610, 622, 631, 655, 693, 696, 700, 702, 707, 711, 731, 780, 897, 901
jogo, 10, 23, 58, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 80, 82, 121, 170, 194, 204, 244, 249, 255, 263, 319, 361, 390, 427, 445, 448, 480, 481, 488, 489, 496, 505, 521, 599, 601, 604, 624, 628, 687, 713, 725, 749, 775, 784, 786, 787, 832, 835, 840, 849, 868, 876, 901, 905, 907, 914
LGBTQIA+, 31, 33, 34, 278, 650, 872, 887, 897, 908, 913
lideranças, 14, 25, 32, 210, 599, 610, 611, 613, 650, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793
lugar de fala, 19, 31, 147, 220, 231, 234, 237, 238, 333, 334, 339, 398, 468, 886, 887, 891, 894, 896, 900
micropolítica, 12, 14, 33, 449, 451, 462, 463, 464, 465, 508, 742, 795, 825, 827, 829, 941
multidão, 21, 110, 341, 396, 595, 598, 601, 603, 722, 821
necropolítica, 233, 243, 247, 248, 250, 252, 759
negritude, 34, 154, 209, 212, 339
nudez, 10, 23, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 313, 314, 315, 316, 317, 320, 321, 522, 561, 899
padrões hegemônicos, 33, 276, 842, 843, 921
performance, 10, 12, 13, 14, 18, 22, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 39, 40, 41, 42, 44, 46, 50, 51, 67, 72, 103, 111, 162, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 174, 176, 177, 193, 205, 213, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 231, 233, 237, 238, 244, 246, 251, 264, 296, 310, 313, 314, 315, 316, 319, 320, 323, 324, 325, 328, 331, 333, 337, 338, 356, 392, 395, 396, 397, 398, 453, 455, 467, 468, 472, 476, 479, 521, 522, 529, 534, 537, 538, 539, 540, 542, 543, 545, 547, 569, 573, 593, 594, 596, 598, 600, 601, 603, 604, 606, 607, 632, 637, 640, 643, 644, 648, 655, 656, 657, 658, 661, 675, 676, 679, 680, 682, 688, 689, 701, 711, 736, 755, 758, 785, 805, 837, 860, 861, 864, 871, 887, 889, 895, 897, 901, 902, 904, 905, 907, 908, 910, 912, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 922, 923, 924, 925, 926, 934, 935, 940, 941
performatividade, 10, 162, 165, 167, 168, 176, 177, 229, 231, 236, 280, 329, 354, 503, 513, 593, 604, 605, 630, 643, 647, 655, 795, 892, 907, 909, 910, 911, 912, 914
poder, 17, 22, 23, 31, 32, 37, 53, 54, 57, 58, 64, 69, 87, 89, 92, 99, 100, 104, 105, 111, 118, 120, 123, 127, 131, 132, 134, 136, 145, 150, 157, 177, 182, 187, 209, 215, 222, 224, 231, 233, 235, 239, 247, 248, 249, 283, 285, 288, 290, 291, 292, 294, 301, 302, 306, 312, 319, 321, 322, 323, 324, 334, 344, 350, 352, 377, 390, 391, 394, 398, 408, 418, 429, 430, 434, 444, 447, 463, 496, 501, 504, 507, 509, 513, 515, 517, 520, 525, 530, 532, 533, 534, 537, 538, 539, 546, 549, 551, 563, 566, 567, 568, 572, 575, 579, 585, 586, 609, 615, 616, 622, 624, 626, 630, 640, 646, 662, 664, 667, 687, 688, 701, 705, 716, 726, 735, 736, 741, 757, 759, 760, 765, 768, 780, 791, 795, 797, 798, 800, 807, 808, 812, 820, 824, 825, 829, 836, 857, 879,

880, 886, 888, 891, 893, 895, 898, 918, 921, 922, 923
política, 11, 12, 16, 17, 18, 23, 26, 27, 28, 29, 35, 36, 39, 56, 89, 99, 102, 103, 105, 122, 128, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 152, 155, 156, 159, 171, 189, 203, 204, 207, 224, 230, 235, 237, 239, 247, 248, 249, 267, 274, 281, 283, 286, 288, 289, 290, 292, 294, 295, 296, 305, 310, 313, 314, 315, 316, 319, 322, 324, 325, 329, 330, 333, 334, 337, 342, 347, 374, 377, 383, 385, 387, 389, 390, 391, 393, 394, 395, 397, 398, 400, 401, 408, 414, 431, 433, 463, 464, 467, 468, 470, 475, 477, 503, 529, 531, 544, 546, 551, 552, 561, 567, 568, 573, 595, 596, 602, 603, 606, 607, 609, 610, 617, 621, 623, 624, 632, 634, 636, 640, 643, 646, 647, 649, 650, 656, 657, 672, 679, 687, 688, 691, 706, 709, 710, 712, 713, 716, 721, 722, 726, 728, 731, 736, 739, 740, 741, 742, 743, 745, 746, 780, 791, 795, 803, 814, 830, 831, 833, 854, 855, 862, 864, 887, 888, 889, 892, 896, 899, 915, 918, 923, 924, 926, 938
políticas culturais, 23, 130, 131, 132, 139, 141, 142, 154, 674
políticas públicas, 28, 117, 124, 130, 131, 133, 136, 137, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 152, 154, 155, 157, 159, 279, 403, 404, 627, 719, 736, 884
preparação corporal, 12, 22, 29, 44, 48, 49, 580, 933
processo de criação, 30, 52, 67, 68, 69, 71, 73, 79, 92, 107, 181, 183, 186, 189, 208, 213, 215, 253, 261, 270, 279, 314, 316, 357, 359, 368, 375, 379, 388, 403, 457, 458, 467, 540, 578, 646, 648, 657, 658, 682, 785, 790, 792, 799, 809, 815, 816, 819, 821, 823, 831
programa performativo, 25, 99, 100, 102, 103, 104, 106, 110, 113, 222, 223, 225, 226, 233, 675, 676, 679, 689
raça, 14, 33, 188, 248, 294, 322, 333, 391, 393, 399, 408, 415, 520, 565, 796, 901, 902, 903, 904, 910
rede, 81, 91, 128, 272, 314, 320, 322, 334, 335, 373, 437, 438, 455, 457, 461, 462, 474, 502, 524, 540, 547, 592, 600, 718, 720, 724, 726, 732, 733, 736, 752, 766, 772, 787, 799, 805, 809, 820, 826, 836, 863, 884, 888, 893, 899, 902, 905, 909, 936, 939
sexualidade, 14, 23, 56, 108, 109, 119, 307, 319, 322, 408, 551, 560, 561, 562, 564, 565, 576, 590, 649, 774, 828, 844, 870, 872, 874, 884, 888, 901, 902, 903, 904, 905, 908, 909, 913, 942
subjetividades, 95, 99, 260, 336, 357, 375, 390, 408, 463, 464, 478, 508, 599, 623, 631, 668, 741, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 811, 896
terror, 14, 33, 563, 749, 757, 758, 759, 837, 839, 846, 847, 848, 849, 850, 852, 934

AUTORES
& AUTORAS

Adriana Bittencourt Machado - Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica PUC/SP. Licenciatura em Dança e Especialização em Coreografia UFBA. Pesquisadora e Vice-coordenadora do PPGDANÇA e pesquisadora do DMMDC.
E-mail: adrianab@ufba.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9119-444X

Adriana Banana - Doutoranda na pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas/CAC da ECA/USP, com bolsa CAPES. Bacharel em Filosofia (UFMG)/PROEX, Mestre em Dança (UFBA)/CAPES e com especialização pelo Programa APartes/CAPES pela residência na Trisha Brown Dance Co (2001). Diretora e fundadora do FID - Fórum InterNacional de Dança (1996) e do grupo Ur=H0r (1997). Coreógrafa, dançarina e curadora.
E-Mail: adrianapm@usp.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6746-1771

Adriana Pavlova - É jornalista, crítica de dança do jornal O Globo, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da ECO-UFRJ (2015) e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Em 2020, ganhou bolsa de capacitação Capes-Print na Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, e foi pesquisadora residente no Le Centquatre-Paris.
E-mail: adripavlova@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3559-2291

Ágatha Simas Souza - mulher negra, periférica da cidade baixa de Salvador-Bahia, Dançarina, Pedagoga- UNEB, Licenciada em Dança, Doutoranda e Mestra em Artes Cênicas (PPGAC- UFBA), formada pelo Curso Técnico em Dança da FUNCEB e hoje, está como professora de Danças Afro brasileiras da instituição. Idealizadora e diretora do NoixColetivo, ex integrante do Balé Folclórico da Bahia. Idealizadora da modalidade de preparação corporal para dançar: Body Heat.
E-mail: agathasimas87@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1237-999X

Aline Bernardi - É artista da dança, educadora e pesquisadora das Artes do Corpo. Mestranda em Dança pelo PPGDAN/UFRJ e Bolsista CAPES. Pós-Graduada no Programa PCA/FAV [2019]. Aperfeiçoamento em Performance pelo F.I.A. do c.e.m., de Lisboa [2015]. Graduada em Licenciatura Plena em Dança na FAV [2012]. Formação Téc. em Dança Contemporânea pela EAV [2008]. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa e Extensão Universitária C.Li.P.E.S (UFBA, IFBA, UNEB, UEFS, LNCC e CIMANTEC).
E-mail: contato.alinebernardi@gmail.com
ORCID**:** https://orcid.org/0000-0002-7782-0694

Aline Soares de Lucena - É artista dançante, improvisadora, curiosa, pirata e insistente. Transita poeticamente no Grupo X de Improvisação em Dança, Corponectivos em Danças e no Grupo PORRA.
E-mail: aslucena.io@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6330-240X

Ana Edwiges Silva Bento - Mestranda em Dança vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Dança – PPGDANÇA – da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Graduada em Psicologia pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR). Graduanda em Dança pela Universidade Federal da Bahia.
E-mail: anaedwigesbento@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0740-2809

André Duarte Paes (UEA) - Artista-Docente da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, curso de Dança; Diretor, pesquisador e coreógrafo da Entrecorpus Companhia de Dança; Natural de Manaus-AM.
E-mail: duarte-andre@hotmail.com / apaes@uea.edu.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5083-5071

Andreia Yonashiro - Atua em criações coreográficas. Suas investigações atuais focam contrastam velhas e novas definições de coreografia, considerando a antropologia brasileira recente e a coreotopologia. Atua na plataforma cerco coreográfico. Se formou em dança na Unicamp e é atualmente mestranda no Programa de Pós-graduação em Dança na UFRJ.
E-mail: andreia_yonashiro@hotmail.com
ORCID**:** https://orcid.org/0000-0002-6768-2056

Angélica Maria Alves - Graduanda no curso de Licenciatura em Dança – UFAL, bailarina e professora de dança.
E-mail: amaangelmaria@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1606-723X

Artur Braúna de Moura (UFBA) - É mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDAN-UFBA). Graduado em interpretação teatral, desenvolve há 5 anos um trabalho artístico que investiga as possibilidades de intersecções entre a dança o teatro e o terror.
E-mail: arturmoura@outlook.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0398-8873

Bárbara Conceição Santos da Silva - Artista-docente e pesquisadora é professora do Departamento de Artes Cênicas da UFPB e doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC/ UNIRIO. Interessa-se pelos estudos do corpo, improvisação, composição em tempo real, abordagens somáticas, performance e práticas integrativas. Integra os grupos de pesquisa NEPcênico/ UFPB; GIPE-Corpo/UFBA e Práticas Performativas Contemporâneas/ UNIRIO.
E-mail: barbaracss4.9@gmail.com
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-2081-6539

Bruno Reis (UERJ) - É artista-pesquisador das artes do corpo, com trabalhos nas áreas da performance, dança e cinema. É membro do grupo de pesquisa em crítica de dança Labcrítica, e é colaborador no site homônimo. É mestre em Ciências da Arte pela Universidade Federal Fluminense (2016), e atualmente doutorando em Artes na Universidade Estadual do Rio de Janeiro.
E-mail: breislima@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4374-4304

Caíque Silva Melo – Mestrando no PPGDança/UFBA. Graduando no curso de Bacharelado e Licenciado em Dança pela Escola de Dança da UFBA. Técnico em Dança/FUNCEB. Um dos Fathers da HouseofTremme. Atua profissionalmente como dançarino, coreógrafo, professor, produtor e pesquisador na área da Dança.
E-mail: caique-melo@live.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9159-9631

Camila Simonin - É artista-pesquisadora e diretora teatral. Atualmente, é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Dança na UFRJ. Além disso, é aluna no Curso de Pós-Graduação em Sistema Laban Bartenieff na Faculdade Angel Vianna, sob coordenação de Regina Miranda e Ana Bevilaqua. Possui ainda formação nas técnicas Suzuki e Viewpoints pela SITI Company, companhia dirigida por Anne Bogart, em Nova York.
E-mail: camilasimonin@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7218-6906

Candice Didonet (UFPB) - Artista e pesquisadora do corpo. Docente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba onde, atualmente, coordena o curso de licenciatura em Dança e o projeto de extensão Fomento Cultural Artes em Cena. Possui especialização e mestrado em Dança pela Universidade Federal da Bahia e bacharelado em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC-SP.
E-mail: didonet@ccta.ufpb.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5955-919X

Carla Andrea Silva Lima (UFMG) - Professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas, atuando na Pós-graduação em Artes e no Curso de Graduação em Dança da EBA/UFMG.

Coordenadora do Litura: Grupo de pesquisa e criação nas artes da cena, atuando principalmente nos seguintes temas: arte e psicanálise; processos de criação e formação do ator e do bailarino; arte, subjetividade e poéticas da corporeidade.
E-mail: carlaandrealima@eba.ufmg.br.
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0398-6787

Carlos Eduardo do Carmo (UFBA) - Artista e Professor da Escola de Dança da UFBA. Mestre em Dança (PPGDANCA/UFBA). Doutorando em Difusão do Conhecimento (DMMDC). Diretor do Grupo X de Improvisação em Dança e do Coletivo Carrinho de Mão. Colider do Grupo de Pesquisa PORRA.
E-mail: eduimpro@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3483-2684

Carmem Lúcia Meira Arce - É Professora do Curso de Dança; Coordenadora do Curso de Licenciatura em Dança UEA; Ex-Diretora da Escola Superior de Artes e Turismo-UEA; professora das disciplinas Estética e História da Arte; Teoria e Análise do Movimento. Pesquisadora de processos de criação artística pelo *LaboCorpo–Residência Coreográfica*-UEA.
E-mail: carce@uea.edu.br
ORCID**:** https://orcid.org/0000-0002-3211-6943

Caroline Ozório - É artista da cena e educadora do movimento. Bacharela em Educação Física pela UFJF. Graduanda em Teoria da Dança e Mestranda em Dança, pela UFRJ. Integra Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo (CNPQ/UFRJ) e Coletivo Cosmogônico (Rio de Janeiro). Criadora da prática de acompanhamento individual e coletiva em Saúde e Movimento “Corpo Vivo”.
E-mail: contato@carolineozorio.com
ORCID**:** https://orcid.org/0000-0001-5808-0830

Carolina Nóbrega Silva (UFRJ) - É cofundadora e integrante do grupo de dança contemporânea e performance Coletivo Cartográfico (2011) e do grupo transdisciplinar arte-ativista Grupo do Trecho (2007). Realizou inúmeras pesquisas solo e em parceria com diferentes artistas, no Brasil, no México e na Holanda. Atualmente cursa o Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ, sob a orientação do Dr. Felipe Kremer Ribeiro.
E-mail: no.carolina.si@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5439-9526

Conrado Falbo - É artista transdisciplinar, professor e pesquisador trabalhando com movimento (incluindo voz e desenho) sob a perspectiva da improvisação. Mestre e Doutor em Teoria da Literatura pelo PPGL/UFPE. Artista ocupante do Coletivo Lugar Comum (PE). Desde 2012 dedica-se à prática do Movimento Autêntico sob orientação de Soraya Jorge, introdutora da técnica no Brasil.
E-mail: conradofalbo@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8532-9571

Daniela Bemfica Guimarães - Professora efetiva da Escola de Dança da UFBA. Coordenadora de Ações Artístico-Acadêmicas da Escola de Dança da UFBA (2020). Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/ UFBA (2012/2017). Docente Permanente do PPGDANÇA/UFBA e PRODAN. Líder do Grupo de Pesquisa CORPOLUMEN. Diretora do GDC: Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (2017/2018), com “Trilogia do sonhar”.
E-mail: bemfica.daniela@ufba.br / artecose@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7937-9292

Daniela Gatti - Artista da cena, pesquisadora e professora na área da dança contemporânea junto ao Departamento de Artes Corporais – UNICAMP. No Programa de Pós-graduação em Artes da Cena - UNICAMP coordena o grupo de pesquisa (CNPQ) Processos Criativos em Redes de Saberes envolvendo pesquisadores da área da dança, música e tecnologia.
E-mail: gatti.daniela22@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7937-9292

Deisi Margarida - É artista do corpo. Atualmente, é mestranda em Dança no PPGDAN/UFRJ, Professora de Dança e Performance da Faculdade Celso Lisboa (RJ) e diretora, coreógrafa e intérprete do Grupo SATS junto ao bailarino Rodrigo Gondim. Formou-se em História da Arte (EBA/UFRJ) e Atriz na Escola de Teatro Martins Penna.
E-mail: deisi.cartola@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3864-5747

Ercy Souza - Artista e pesquisador em Artes, graduação em Direito pela Universidade da Amazônia (2007). Pós-Graduado pela Universidade Federal do Pará - UFPA - como Especialista em Estudos Contemporâneos sobre o Corpo (2011) e como Mestre em Artes (2014), doutorando do mesmo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA (início - 2016.2), membro fundador da Companhia Moderno de Dança. Pesquisa sob orientação da Professora Doutora Ana Flávia Mendes.
E-mail: ercysouza@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5809-0465

Felipe Henrique Monteiro Oliveira (USP) - Fundador do Centro Internacional de Pesquisas Artísticas e Acadêmicas sobre Antonin Artaud. Performer. Pós-doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP, sob a supervisão da Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes, com bolsa pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia.
E-mail: fhmoal@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3759-9139

Felipe Kremer Ribeiro (UFRJ) - É curador independente, artista multidisciplinar, professor do DAC/UFRJ – núcleo de dança e cinema, e professor do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ. É doutor pelo PPGARTES/UERJ e mestre em Cinema Studies pela NYU. Atualmente é professor visitante na Roehampton onde desenvolve sua série de videoperformances Ações de Revirada.
E-mail: felipe.ribeiro@eefd.ufrj.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0199-0953

Fernanda Ströher Barbosa - É artista-pesquisadora doutoranda em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Maria. Graduanda em Dança pela mesma instituição e integrante do Grupo de Pesquisa Performances: Arte e Cultura (UFSM), vinculado ao CNPQ, assim como do LAPARC - Laboratório de Performance, Arte e Cultura, vinculado ao PPGART UFSM e ao curso de Dança Bacharelado UFSM.
E-mail: fernandastb@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3105-1703

Flavia Pinheiro Meireles - Docente do CEFET-RJ, doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ), mestra em Artes Visuais (UFRJ) e licenciada em dança pela FAV (RJ). Professora visitante no Angewandte Theaterwissenchaft (2018/2019) e pesquidora associada à rede Queer Studies, Decolonial Feminisms and Cultural Transformations (QDFCT) na Justus-Liebeg Universität (Giessen/Alemanha).
E-mail: flavia.meireles@cefet-rj.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7284-4056

Flora Lyra da Silva Bulcão - É bacharel e licenciada em Artes Visuais pela UERJ e mestranda em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan/UFRJ).
E-mail: florabulcao@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3687-8611

Gilsamara Moura (UFBA) - Artista da dança, curadora e consultora de projetos culturais. Pós-doutora em Dança e Política pela Université Côte D'Azur. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com pesquisa sobre Políticas Públicas em Dança. Professora Permanente dos Programas de Pós-Graduação em Dança (PPGDança), do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e do PRODAN, na UFBA.
E-mail: gilsamaramoura@gmail.com

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7674-7627

Gisela Reis Biancalana - É professora do Curso de Dança e membro do PPGART, UFSM. Mestre e Doutora em Artes pela UNICAMP. Coordena o Laboratório de Pesquisas em Arte e cultura e é líder do grupo de pesquisas Performances: arte e cultura, vinculado ao CNPQ. Em 2014-2015 realizou pós-doutoramento na De Montfort University, UK investigando procedimentos colaborativos. Organizadora da trilogia Discursos do Corpo na Arte.
E-mail: giselabiancalana@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7153-0197

Helena Bastos - Maria Helena Franco de Araujo Bastos Diretora do Grupo Musicanoar, fundado em 1992. Bailarina e coreógrafa. Professora na graduação e pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas/CAC da ECA/USP. Líder do Grupo de Pesquisa LADCOR. Credenciada no PPGAC da ECA/USP. Chefe de Departamento (2011- 2014) e Coordenadora de Curso (2017-2019). Atual Vice-Diretora do Teatro da USP-TUSP e Vice-Presidente da Comissão de Graduação, compõe a Comissão de Direitos Humanos, ambas da ECA/USP - SP.
E-mail: helenahelbastos@gmail.com
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-4025-1168

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque - Professora Adjunta no Departamento de Ciências Humanas e Letras da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens. Doutora em Comunicação e Semiótica – PUCSP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa NEC- Núcleo de Estudos do Corpo.
E-mail: iara.linhares@uesb.edu.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1540-0405

Iara Costa - É investigadora da dança, atualmente é estudante do mestrado acadêmico em dança e da licenciatura em dança, ambos na UFBA.
E-mail: iara.costamelo@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5438-6223

Ireno Júnior - Doutorando em Dança do Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA. Mestre em Dança/UFBA. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança/UFBA. Artista da dança independente. Coordena junto de Samuel Alvís a plataforma de criações Danças que temos feito. Bolsista FAPESB de Doutorado.
E-mail: irenogomes@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9162-3542

Jacson do Espírito Santo - Artista da Dança, Educador, Gestor e Produtor Cultural. Doutorando em Dança e Mestre em Dança (UFBA), Especialista em Gestão Cultural (UFBA/FUNDAJ/MINC), Licenciado em Dança e Bacharel Interdisciplinar em Artes (UFBA). Na FUNCEB, foi Coordenador de Dança, e atualmente responde pela Direção do Centro de Formação em Artes (CFA), unidade responsável pela Escola de Dança da FUNCEB.
E-mail: jksantus@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2103-3974

Jeyssi Luiza Nascimento Santos - Graduanda no curso de Licenciatura em Dança – UFAL, bailarina.
E-mail: jeyssiluiza12@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6009-5924

Joice de Matos Barbosa (UFAL) - Professora Adjunta do *Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Arte* (ICHCA) da *Universidade Federal de Alagoas* (UFAL). É Pós-doutora em Artes Cênicas pela UFRN, Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, Mestre em Direito Econômico pela UFPB e Mestre em Dança pela UFBA. Atua junto ao Coletivo Paralelo (@coletivo_paralelo), na cidade de João Pessoa/PB.
E-mail: joyce.barbosa@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4771-7960

José Arnaldo Pereira - é Performer/Artista. Técnico em Artes Dramáticas (Itego Basileu França - GO). Psicólogo (PUC-GO). Licenciado em Dança (UFG). Especializando em Educação Sistêmica. Mestrando no PPG Interdisciplinar em Performances Culturais (UFG) tendo bolsa CAPES, com orientação do Prof. Dr. Rafael Guarato. Com inúmeros formações e apresentações, na área cultural. Colaborador na Associação Espaço Vida +Amor. Pesquisa os campos expandidos e dramaturgias decoloniais.
E-mail: josearnaldopereira@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6211-1158

Kamilla Mesquita Oliveira - Doutora em Artes da Cena – UNICAMP, bailarina e docente em Dança na UFAL.
E-mail: kamillamoliveira@yahoo.com.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5958-3082

Kidauane Regina Alves (UNIFESP) - Bacharela em Serviço Social pela Universidade Federal de São Paulo, estudante do curso Técnico em Dança pela Escola Técnica Estadual de São Paulo e dançarina-pesquisadora no Núcleo Indisciplinar de Dança da UNIFESP – Baixada Santista.
E-mail: kidauanealves@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4114-644X

Laura Alazraki - Professora de Dança pela Universidade Provincial de Córdoba, Argentina e Especialista em Estudos contemporâneos da dança pela Universidade Federal da Bahía, Brasil. Dançarina, professora e pesquisadora. Forma parte dos projetos de pesquisa: Filosofía, danza y política: (des)anudamientos de la escena; e La perspectiva de género en la formación de profesorxs de la UPC (Universidad Provincial de Córdoba). Dirige o grupo de dança Entrelazares e faz parte do grupo ativista F.A.C (Feministas en Asamblea Córdoba) e do coletivo feminista de capoeira angola chamada de mulher do grupo Nzinga de capoeira angola.
E-mail: laualazraki@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0324-0566

Lenira Peral Rengel - É professora Escola de Dança-UFBA. Coordenadora PPGDança (2019-2021). Grupo de Pesquisa Corponectivos em Danças. Graduação-Teatro-USP. Mestrado Artes-UNICAMP. Doutorado Comunicação e Semiótica-PUCSP. Pesquisa modos de cognição situada no contexto do ensino/aprendizagem de Dança, intentando procedimentos emancipatórios.
E-mail: lenira@rengel.pro.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7081-4577

Liana Gesteira Costa (UFBA) - doutoranda em Dança pela UFBA, integrante do grupo de pesquisa Ágora: modos de ser na Dança (UFBA). Mestra em Dança pela UFBA, especialista em Dança pela Faculdade Angel Vianna, graduada em Comunicação pela UNICAP. É artista do Coletivo Lugar Comum, e pesquisadora colaboradora do Acervo RecorDança e da revista eletrônica Quarta Parede.
E-mail: lianagesteira@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7731-437X

Lídia Larangeira - É artista da dança, pesquisadora e professora dos cursos de graduação em Bacharelado, Licenciatura e Bacharelado em Teoria da Dança da UFRJ. Doutora em Artes pela UERJ (2019). Coordenadora do Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança, do DAC/ UFRJ. Criadora do solo “Brinquedos para esquecer ou práticas de levante”.
E-mail: llarangeira@yahoo.com.br.
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5859-951X

Lígia Tourinho - É Artista do movimento e coreógrafa. Professora Associada do Departamento de Arte Corporal e Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo (CNPQ/UFRJ).

Doutora e Mestre em Artes (UNICAMP). Bacharela em Artes Cênicas (UNICAMP). Analista do Movimento Laban/Bartenieff (CMA/LIMS/NYC).
E-mail: ligiatourinho@eefd.ufrj.br
ORCID: http://orcid.org/0000-0001-6098-2593

Lisette Schwerter Vera - É Licenciada em Artes com mención em Danza, professora especializada em danza Universidad de Chile. Mestra em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Desenvolve o trabalho de pesquisa e criação nas áreas da improvisação em dança e nas danças tradicionais e populares. Atualmente dirige o Ballet Folclórico da Universidad Austral de Chile.
E-mail: lisette.schwerter@uach.cl
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0402-5892

Lucas Valentim Rocha (UFBA) - Artista e Professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/UFBA (2016-2019). Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA (2012-2013). Licenciado em Dança/UFBA (2017-2011). Líder do Grupo de Pesquisa PORRA: Modos de (Re)conhecer(se) em Dança.
E-mail: lucas.valentim0@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1513-9182

Maíra Tukui Di Natale Guimarães Ribeiro - É mãe de dois, artista-pesquisadora da biopotência do corpo em movimento. Professora de Dança e circo, trabalha na rede pública de Salvador. Licenciada e especialista em Dança pela escola de Dança da UFBA. Mestranda no PPGDança/UFBA, onde investe na pesquisa sobre Dança e empoderamento feminino, principalmente na gestação e no parto.
E-mail: maira.di@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7731-7052

Marcela Gomes Aragão - Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Dança (PPG-DANÇA) e Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (2019), ambas pela Universidade Federal da Bahia. Graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Pernambuco (2015). Atua como artista e pesquisadora na COLETIVA.
E-mail: marcelagaragao@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6289-7923

Márcia Virgínia Mignac da Silva – Professora Adjunta da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Docente dos Cursos de Graduação, Especialização e Pós-Graduação (PPGDANÇA/PRODAN). Mestre em Dança/Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia Doutora em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
E-mail: m.mignac@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4583-9219

Mariana Barbosa Pimentel (UNL) - Artista da dança, gestora e produtora cultural. Mestre em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias pela Universidade Nova de Lisboa, especialista em Bens Culturais: Cultura, Economia e Gestão pela Fundação Getúlio Vargas (FGV – RJ) e licenciada pela Escola Superior de Dança de Lisboa. Investiga as relações políticas entre o corpo, o ambiente e a coletividade. Integra o Núcleo And Lab e o Bando - grupo de estudos em improvisação.
E-mail: maribpimentel@gmail.com.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6392-4476

Mariana de Rosa Trotta - É coreógrafa, bailarina e videomaker, Professora do Programa de Pós Graduação em Dança (PPGDan/ UFRJ), Professora Associada do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, coordenadora do Laboratório de Linguagens do Corpo (LALIC/UFRJ), autora do livro “O discurso da Dança: uma perspectiva semiótica (Editora CRV).
E-mail: mariana.trotta@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5118-9366

Marilza Oliveira da Silva (UFBA) - Artista da Dança, Artevista e Professora da Escola de Dança da UFBA. Mestre em Dança (PPGDANCA/UFBA). Doutoranda em Difusão do Conhecimento (DMMDC). Colider do Grupo de Pesquisa Modos de (Re)conhecer(se) em Dança.
E-mail: marilzafrourbana@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7015-6367

Marina Souza Lobo Guzzo (UNIFESP) - Artista e pesquisadora das artes do corpo. Tem pós-doutorado pelo Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP e Mestrado e Doutorado em Psicologia Social pela PUC-SP. Professora Adjunta da Universidade Federal de São Paulo - Campus Baixada Santista, Departamento de Saúde, Clínica e Instituições. Concentra suas criações na interface das linguagens artísticas e a incerteza da vida contemporânea, misturando dança, performance e circo para explorar os limites do corpo e da subjetividade nas cidades e na natureza. Email: marina.guzzo@unifesp.br
ORCID: http://orcid.org/0000-0002-9978-4014

Marlini Dorneles de Lima - Instigadora Cênica pelo FAC, arroboBOI. Artista, pesquisadora e docente do Curso de Licenciatura em Dança e do Programa em Artes a Cena - Universidade Federal de Goiás, doutorado no Instituto de Artes -IDA - pela Universidade de Brasília - Unb. Membro do Núcleo de Investigação Cênica Coletivo 22, Capoeirista do Projeto Águas de Menino de capoeira angola, Coordenadora e Diretora Artística do Grupo de Dança Inclusiva: arte, comunidade e inclusão. Atualmente é coordenadora das Ações Afirmativas (CAAF) na UFG.
E-mail: marlini@unochapeco.edu.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2528-7645

Meireane Rodrigues Ribeiro de Carvalho - Doutoranda do Programa de Pós-Graduação Artes da Cena – UNICAMP, orientação: Dra. Daniela Gatti. Professora do Curso de Dança de Processos Coreográficos, Pesquisadora de processos de criação artística do LaboCorpo – Residência Coreográfica na Universidade do Estado do Amazonas (UEA).
E-mail: meireanecarvalho@hotmail.com / meiribeiro@uea.edu.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8681-5109

Mylla Maggi Vieira da Costa - É graduada em Letras - Língua Portuguesa pela UFPB (2019). Mestranda em Dança pela Universidade Federal da Bahia sob a orientação da Profa. Dra. Lenira Peral Rengel. Membro do grupo Corponectivos em Danças.
E-mail: myllamaggi@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6340-1707

Nailton Ronei Gomes Lima - Performer e figurinista, integra o elenco do Grupo X de Improvisação em Dança. Desenvolve a pesquisa intitulada “Investigação para problematizar figurinos: um estudo sobre performances em dança que subvertem o vestir em cena”, no Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança – PRODAN / UFBA.
E-mail: neilimacontato@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7919-0454

Paula Poltronieri Silva (UFMG) - Graduada no Curso de Bacharelado em Dança pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pós-graduanda de mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sob orientação da Profª. Drª. Carla Andrea Silva Lima. Integrante do LITURA: Grupo de Pesquisa e Criação nas Artes da Cena (UFMG). Estuda psicanálise no Círculo Psicanalítico de Minas Gerais (CPMG).
E-mail: ps.poltronieri@outlook.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3759-9139

Rafael Alves de Assunção Oliveira (UFBA) - Artista e Estudante do Mestrado Profissional em Dança/UFBA. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança/UFBA (2019). Licenciado em Dança/IFB (2017-2012). Pesquisador nos grupos de pesquisa Coletivo de Estudos em Dança Educação Somática e Improvisação Ceda-si/IFB, Entre: Artes e Enlaces/UFBA e PORRA/UFBA.

E-mail: ralvescorpoearte@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3774-7784

Reginaldo dos Santos Oliveira - Artista da dança. Dançarino na Cia dos Pés. Docente nos cursos técnicos em Arte Dramática e Dança da Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas. Mestre em dança pela Universidade Federal da Bahia.
E-mail: leahregis@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3811-9296

Rita Aquino - Professora da Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança) e Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança (PRODAN). Líder do grupo de Pesquisa ENTRE: Artes e Enlaces. Doutora em Artes Cênicas (2015), Mestre em Dança (2008), Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (2006) pela UFBA.
E-mail: aquino.rita@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9371-5117

Ruth Silva Torralba Ribeiro - É Professora dos Cursos de Dança da UFRJ e Professora Coloboradora do PPGDan UFRJ. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança (onucleo) com a Professora Lídia Larangeira. Artista e Pesquisadora da Dança e das Práticas Somáticas. Doutora e Mestre em Psicologia, Terapeuta pelo Movimento (FAV) e Aperfeiçoamento em Eutonia (Instituto Gerda Alexander).
E-mail: ruthtorralba@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6979-2478

Silvia Chalub - Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
E-mail: silviachalub@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7310-2188

Sílvia Patrícia Nunes Pardinho - Multiartista. Autorretratista. Fotógrafa (Faculdade Cambury -GO). Atuando como fotógrafa, cinegrafista e editora de vídeos nas áreas culturais e comerciais.
E-mail: silvinhabiu@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2064-4714

Simone Claudia Picanço Batista - Pesquisadora e bailarina. Mestranda em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas. Licenciada em LETRAS, Bacharel em DANÇA, Pós-graduada em Arte Educação e em Estudos Clássicos. Experiências na área de Letras com ênfase em Literatura, e em Dança e suas linguagens artísticas. Integra o Corpo Artístico Balé Folclórico do Amazonas.
E-mail: simone.bailarina78@gmail.com / simone.cpb@outlook.com /scpb.mla19@uea.edu.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2321-4725

Thaís Leitão Chilinque - É bacharel em Dança pela UFRJ e performer do Coletivo Líquida Ação há 10 anos (www.coletivoliquidaacao.com). Atua como facilitadora de práticas corporais no Morro da Conceição desde 2017. Seus interesses de vida e arte atravessam os campos da performance, do ativismo ambiental, das cidades e da prática somática.
E-mail: thais.thaischilinque@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1697-0736

Thiago Abel (USP) - Doutorando em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), com a tese "Butô como micropolítica do corpo: experiências (po)éticas e epistemológicas" sob orientação de Christine Greiner. Mestre em Artes da Cena (UNICAMP) com a dissertação “(Po)éticas do ctônico: primeiros movimentos do butô no Brasil”. Coordenador e dançarino do Núcleo Experimental de Butô (São Paulo).
E-mail: thiago.abel@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8670-5946

Thiago Santos de Assis (UFBA) - Filho de Oxum, homem negro, gay, oriundo da periferia de Salvador. Professor da Escola de Dança da UFBA, Doutor em Artes Cênicas (UFBA) Co-líder do Grupo de Pesquisa PORRA da Escola de Dança da UFBA.
E-mail: thiagoassis.ufba@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3033-0521

Tiago Nogueira Ribeiro (UFBA) - Doutorando em Artes Cênicas, mestre e graduado em dança pela Universidade Federal da Bahia. Artista da Dança e da Performance. Principais áreas de interesse: Urbanismo, e Psicanálise.
E-mail: tiagonogueiraribeiro@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4320-2265

Vanilto Alves de Freitas (Vanilton Lakka) - Coreógrafo, intérprete e professor na graduação em dança da UFU (Universidade Federal de Uberlândia). Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênica da UFBA (Universidade Federal da Bahia)
E-mail: vaniltonlakka@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1100-0658

Veronica Daniela Navarro - Doutoranda em artes cênicas no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA. Dançarina, professora e pesquisadora. Mestra e especialista em dança pela UFBA. Forma parte dos grupos de extensão e pesquisa Andanças, da Universidade Internacional da Lusofonia Afro-brasilera, do Núcleo de pesquisa e extensão de cultura e sexualidade NuCuS UFBA, do grupo de pesquisa Umbigada UFBA e do coletivo feminista de capoeira angola Chamada de Mulher do grupo Nzinga.
E-mail: veronicadnavarro@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4666-0368

Verusya Santos Correia - É Mestre em Dança pela UFBA. Professora Substituta da UFSB/CJA (2018-2020). Licenciada em Dança pela UFBA. Especialista em Dança pela UniverCidade. É certificada pela Physio Pilates atua no ensino de Pilates desde 1998. É Idealizadora e Diretora Artística do Festival de Dança Itacaré. Fundadora e Coreógrafa do Núcleo da Tribo. Criadora e apresentadora da série Pilates&Dança no IGTV.
E-mail: verusyacorreia@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4548-1891

Wesdey de Alencar Freitas (IFCE) - Ator, dançarino, encenador e pesquisador. Mestrando em Artes no Instituto Federal do Ceará (IFCE). Especializado em Artes com área de conhecimento em educação pela Faculdade Vale Nova do Imigrante (2017). Graduado em Licenciatura em Teatro pelo IFCE (2015). Formado no Curso técnico em Dança pelo Escola Porto Iracema das Artes e SESC/SENAC (2015).
E-mail: wesdeyalencar@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9613-7754

Yara dos Santos Costa Passos - Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Mestra em Performance Artística – Dança pela FMH/Universidade de Lisboa. Professora do Curso de Dança da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Diretora-intérprete-criadora da Índios.com Cia de Dança. Orientadora de projetos de pesquisa de iniciação científica e de extensão da UEA.
E-mail: ycosta@uea.edu.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7215-7785

Anda
associação nacional de pesquisadores em dança

EDITORA
Anda
associação nacional de pesquisadores em dança