

Corpo e Política: Implicações e Conexões em Dança

Práticas do Comum **Que outros modos de ajuntamentos se fazem possíveis?**

Prof. Dr. Giancarlo Martins (UNESPAR/FAP)
Profa. Dra. Jaqueline Vasconcellos (Instituto Arte na Escola – Região Nordeste)
Profa. Dra. Maria Helena F. de A. Bastos – Helena Bastos (PPGAC/USP)
Profa. Dra. Yara dos Santos Costa Passos (UEA/ProfArtes UFAM/UEA)

Esses anais surgem da implicação do “Comitê Corpo e Política: implicações e conexões em danças” que se apresenta a partir do entendimento de que corpo é condição em suas múltiplas acepções de existências da Política. Como fenômeno visceral, estético, a categoria do Político é pensada fora de lógica hierárquica e de hegemonias, porém, como pluriversalidades em favor ao bem comum dos viventes, em seus aspectos epistêmicos, ontológicos e éticos.

Este Comitê foi eleito em 2021 no VI Congresso da ANDA. Inicialmente a proposta de coordenação era compartilhada com cinco pesquisadores de distintas regiões do país. Atualmente somos quatro. Consideramos importante sublinhar que este comitê é um desdobramento de outro - “Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança” - cuja gestão atuou de 2019 a 2021. Porém, desde 2019, pode-se detectar um contínuo entre a proposição anterior e atual. Ambas buscam compreender estratégias de coexistências, convivialidades na produção de conhecimento em Dança.

Dessas inquietações, durante o primeiro semestre, um grupo de pesquisadores deste Comitê foi se encontrando mensalmente como estratégia de pensarmos e tatearmos perspectivas de um comum que nos aproximasse e pudéssemos criar outras profundidades. Nesse comum, não se abdica de lidarmos também com as diferenças nesse processo de conhecimento. O que faz uma pessoa escolher estar mais próxima da outra, apesar de sabermos que nunca é simples? Nessa aproximação somos levados a compreender o que nos agrega e como nos ajuntamos.

Fomos compreendendo e nomeando esses compartilhamentos mensais a partir de algumas indagações. Dentre essas, destacamos: Que outros modos de ajuntamentos se fazem possíveis?

Dessas inquietudes a ideia do comum vem se corpando¹. Esse comum tem raízes na tradição política da democracia. Os professores-pesquisadores Pierre Dardot e Christian Laval nos provocam quando defendem que é preciso construir uma política do comum:

Portanto, tem raízes na tradição política da democracia, em especial a experiência grega. Dá a entender que o único mundo humano desejável é o que funda explícita e conscientemente no agir comum, fonte dos direitos e das obrigações, intimamente ligado ao que, desde os gregos denominamos justiça e amizade. (DARDOT & LAVAL, 2017, p. 485).

Dessas perspectivas, o comum é evocado como um entendimento político. Como avançar coletivamente tendo como disparo o comum enquanto um princípio? De modos distintos, os artigos apresentados nesse Comitê se fincam em distintas perspectivas. Apesar dessa diversidade de temas, enquanto coordenadores, sinalizamos:

A política do comum que é sempre transversal às separações instituídas, ela efetiva uma exigência democrática ao mesmo tempo generalizada e coerente: é literalmente “por toda parte” em todos os domínios, que os homens agem em conjunto. (DARDOT & LAVAL, 2017, p. 486).

Estabelece-se uma chave da implicação de instâncias ligadas ao trabalho e vida, isto é, fluxos se imbricam do espaço social, do local ao global, e vice-versa. Nessas convivências, há diferenças, cuja diversidade nos incide na reflexão, como construir um mover comum, sem abdicar das singularidades que as sustentam?

Precisamos pensar quando uma informação nos chega, virando conhecimento, entendendo que este está sempre em processo:

O conhecimento muda porque os caminhos aos seus objetos e os próprios objetos também se modificam. A cada descrição, é um novo objeto descrito. Os objetos não descansam no mundo, estáticos ou imperturbados, à espera de nossas descodificações. Estamos envolvidos num mesmo invólucro de semiose da vida. Coisas e sujeitos, ou objetos, signos e interpretantes, vivem em movimentos sutis, espiralados, apegados ao capricho do movimento. Tudo é um continuum, o qual nos envolve em um mesmo Cosmo em expansão. (BASTOS, 2021, p. 8).

¹ A pesquisadora Helena Katz nos sublinha sobre a necessidade de um verbo que sinalize com mais precisão este processo de coimplicações entre corpo e ambiente no processo que se deflagra. Juntos, vão fazendo o corpo existir. Nesse encontro a ação que acontece é um tipo de ação que faz sempre o corpo estar sempre se fazendo. É sempre um fluxo contínuo. Desse modo, ela nos apresenta o verbo “corporear” para sustentar epistemologicamente o que vai fazendo o corpo existir.

O conhecimento tem a ver com futuro e, no caso da dança e outras linguagens artísticas elas podem ser lidas como um horizonte que movimenta, compõe e desestabiliza o corpo, para poder acontecer. Se tudo compõe um devir *continuum*, o fato deste Comitê continuar junto desde 2019, sinaliza-se que há questões que nos envolvem no desejo de continuarmos juntas/os/es. Nesse breve percurso, estamos captando como comungarmos outros jeitos que também nos fortaleçam, a partir de nossas pesquisas. Essas proximidades não são simples, mas nos ensinam como lidar também com as assimetrias sem perdermos a dimensão política do comum. São muitos moveres simultâneos.

Como bem nos evidencia Boaventura de Sousa Santos (2021), a linha abissal existente no pensamento hegemônico de mundo, divide em dois a realidade social, e só um lado prevalece, porque o outro é tornado invisível. Quando se fala de conhecimento, não se pode ignorar as tentativas de apagamento de tantos conhecimentos que estão sempre ocorrendo, o que Sousa nos pontua como “epistemicídio”. Devemos ficar em alerta para a necessidade de impedir que as linhas abissais continuem a ser produzidas. Esta tem sido a atitude desse Comitê que não abdica do exercício de escutar, narrar, refletir, encontrar. Eis que surge aqui uma outra chave, a do encontro, isto é, o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos. Soma-se o modo como agimos em relação ao que nos cerca, envolve e daquilo que somos capazes de nos responsabilizar. Processos de aprendizados em feitura, cujas crises nos evocam possibilidades de gerar hipóteses.

Aglutinações no VII Encontro científico da ANDA

Este Comitê teve a confirmação de 40 trabalhos inscritos, sendo 36 comunicações orais e 4 banners. Houve pesquisadores das cinco regiões do Brasil. As apresentações orais aconteceram de 29 a 31 de julho de 2022. Para organização propomos três aglutinações, as quais serão comentadas adiante. Salientamos que nem todos que compareceram a este encontro científico, entregaram suas comunicações conforme exigido no edital, juntamente com seus prazos. A partir do exposto, a publicação dos anais do “Comitê Corpo e Política: implicações e conexões em danças” para 2022 é composta por 27 artigos completos e 3 resumos expandidos.

Aglutinação 1:

Coordenadoras Profa. Dra. Helena Bastos e Profa. Dra. Jaqueline Vasconcellos.

“Corpo vigiado: a obra “No limiar da liberdade” de René Magritte como dispositivo de criação em dança” de André Duarte Paes (UEA) e Marília Soares.

A organização teórico-prático está implicada nos resultados deste estudo numa interpretação sobre corpo vigiado na dinâmica social e como este tem fator coercitivo no sentido à existência humana na era da informação.

“O corpo em ecologia: Trajetória do Grupo de Estudos Movimentos Urgentes em Dança e Ecologia - MUDE/UFRJ” de Cláudia Regina Garcia Millás (UFRJ), Giulia Lucas Silva (UFRJ) e Julia Corrêa Giannetti (UNICAMP). Discute-se sobre como ativar o público de modo sensível para as questões ambientais, buscando desenvolver um pensamento/ação ecológico. E entende-se que a problemática deva ser tratada de forma transdisciplinar.

“Circularidades e Revoluções: o pensar-agir do corpo circense sob o prisma da dança” de Julia Coelho Franca de Mamari (UFRJ - DAC/EEFD). Numa prática interminável de revirar-se junto ao universo que o rodeia, entre inúmeros objetos, aparelhos e apetrechos específicos, pretende-se refletir em quais medidas os gestos circenses possuem um dizer em si, uma dramaturgia própria que acompanha as transformações de seus saberes e que se constituem nos seus corpos em movimento.

“Os outros na ‘dança do ventre’” de Márcia Virgínia Mignac da Silva (UFBA). Objetiva a reflexão sobre a “outremização” (MORRISON, 2019) no contexto da dança, a partir do encontro com o “outro”, entendido como “diferente”, e, portanto, tendo a estraneidade uma motivação para designar espaços territoriais subalternizados diante da supremacia do eu-colonial. Tendo em vista a complexidade e a diversidade da proposta, aqui, a “dança do ventre” será o assunto principal.

“A Dança de Taemin: fluidez como performatividade” de Ivana Carvalho Marins (UFBA) e Márcia Virgínia Mignac da Silva (UFBA). Pretende-se dialogar com *K-Poppers* do Brasil e profissionais da Dança para compreender as percepções sobre o corpo dançante de Taemin. Espera-se, ao final, que as discussões sobre gênero, biopolítica, corpo e dança, tragam contribuições para o campo da Dança.

“Gestos sapateados” de Rafaeli Mattos de Oliveira Bastos (UNIRIO). O sapateado como gesto artístico e cultural rompe com o monopólio e o reducionismo de um imaginário embutido no próprio termo em si e lança luz aos sapateados de culturas diversas, ampliando suas possibilidades criativas.

“Aprender a habitar o impossível: a escrita corporal como prática de encantamento” de Rúbia Sousa da Silva (PPGAC/ UFRJ) e Lígia Losada Tourinho (PPGDan/ UFRJ). Este trabalho pretende propor uma reflexão sobre como a dramaturgia corporal, desenvolvida através de relatos autobiográficos e programas performativos, pode ser um caminho para práticas de encantamento, forma de se habitar o impossível.

“Um convite para molhar os pés: experimentações de uma escuta sensível” de Isabela Santos de Almeida Santilli (PPGDan - UFRJ). Um convite para molhar os pés, experimentações de uma escuta sensível é uma tentativa de reunir pistas que guiam em direção às práticas de cuidado que partem de uma escuta ao corpo e as dimensões sensoriais que nos habitam.

“Coletivos dentro da caixa” de Camila Simonin Lima de Moura (PPGDan-UFRJ), Lígia Losada Tourinho (PPGDan-UFRJ) e Felipe Kremer Ribeiro (PPGDan-UFRJ). Neste recorte, investiga-se o trabalho *Contenção*, da companhia Híbrida do Rio de Janeiro e como o espetáculo estabelece desvios do que se espera enquanto performatividade do espectador. Procura-se aprender como a proposição de eventos artísticos gera espaços em potencial para a criação de alianças entre grupos.

“Gordança: encorpando uma palestra dançada” de Renata Teixeira Ferreira da Silva (PPGAC-UFRGS) e Silvia Patricia Fagundes (PPGAC-UFRGS). O texto descreve um processo de criação em dança que tem como tema central a celebração do corpo gordo. A estrutura dramática é constituída de referências múltiplas, na busca de uma palestra dançada, modelo híbrido que se desenvolve entre a conferência didática, a exposição de conceitos, depoimentos pessoais, narrativas ficcionais e coreografias.

Aglutinação 2:

Coordenador Prof. Dr. Giancarlo Martins

“Crise do comum: a dificuldade para estabelecer vínculos comunitários e outros modos de estar juntos” de Giancarlo Martins (UNESPAR-FAP), analisa a

“crise do comum” que evidência não apenas a dificuldade em se estabelecer vínculos comunitários, mas também a própria definição do que venha a ser o comum e a comunidade. Reflete sobre aspectos das noções de comunidade que mediam nossos vínculos cotidianos, além de investigar possíveis que incitam a criação de afeto e o cultivo de práticas em comunidade, que testam outras formas de relação e interação: outros modos de estar juntos

“Martha Graham: na dança, o ativismo de uma gramática” de Marcos Bragato (UFRN), discute a produção da dançarina estadunidense como um ato político ao propor a transformação da cena em novos arranjos, oferecendo um outro vocabulário cênico por intermédio do treinamento e do entendimento do corpo que dança.

“The Hole: um buraco de acontecimentos” de Demmy Cristina Ribeiro de Sousa (Udesc), investiga relações entre corpo, movimento e dança na obra The Hole do coreógrafo Ohad Naharin, analisando os modos como o conflito social, político, religioso e corporal emerge nas criações do artista.

“Coreopolítica e o carnaval de rua no Rio de Janeiro” de Gabriela Haddad (UFRJ) e Ivani Santana (UFRJ), investiga o Carnaval de Rua da cidade do Rio de Janeiro enquanto manifestação cultural e prática política, à luz dos conceitos de coreopolítica e coreopolícia desenvolvidos por André Lepecki, evidenciando enfrentamentos às estruturas do poder público carioca, nas práticas performativas desta manifestação.

“Brincalidade: um traço evolutivo e sua implicação política na construção de outros modos de viver e fazer dança” de Livia Sernache Rios (PUC-SP), traz a brincalidade como traço evolutivo constitutivo, de diversas espécies vivas, reflete como a lógica da competitividade, criatividade, exclui e enfraquece a experiência da brincalidade que nem sempre resulta (ou precisa resultar) em alguma resultante. Propõe que a brincalidade pode nos demonstrar, mais do que a brincadeira, não ser uma atividade, mas uma tendência que faz a vida continuar.

“Experiências do espectador: o afastamento com a dança contemporânea” de Bruna Ramos Tomaz (UNESPAR/FAP) e Giancarlo Martins (orientador) (UNESPAR/FAP), reflete criticamente acerca da relação entre espectadores e experiências estéticas no campo das danças contemporâneas, entendendo-as com sendo experiências de caráter aberto, relacional e experimental,

procurado ampliar a lente com que se olha para a relação obra-espectador e para a formação deste.

“Produção Cultural em Dança no DF: Fundo de Apoio à Cultura (2018 a 2021)” de Laís Alana Fong Salvino (IFB) e Juliana Cunha Passos (IFB), indaga sobre o recurso disponibilizado nos editais do Fundo de Apoio à Cultura (FAC-DF) para projetos culturais da área de dança e as dinâmicas da produção cultural, das políticas públicas e possíveis impactos na área.

“M(...): Visitando Cristina” de Meireane Rodrigues Ribeiro de Carvalho (UEA), discute a “mímeses corpórea” enquanto experiência metodológica no processo de pesquisa e criação artística da autora.

“Os ratos não estão no porão - pontilhando atalhos – sobre corpos e territórios roubados” de Mônica Lira de Queiroz Trindade (UFBA), apresenta, a partir de experiências de grupos da cidade de Recife, reflexões sobre a ocupação de espaços de arte, permanência, durabilidade e a precariedade tanto da arte como das vidas humanas.

“Dança e espaços urbanos: improvisação e modos de criação na cidade” Clara Gouvêa do Prado (IA - UNESP) e Lilian Freitas Vilela (IA - UNESP), a partir da investigação de produções da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros, aborda a improvisação em dança contemporânea como procedimento de criação e modo de composição, em uma pesquisa realizada a partir de práticas de escuta, escolha e presença, e como esta prática no espaço urbano da cidade, possibilitou a emergência de novos dispositivos de criação.

“Para que o céu não caia: um convite para pensarmos juntos sobre o que queremos para nós a partir do que vivenciamos com a Covid- 19 e os tempos de agora” de Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque (UESB), a partir de experiências em tempos de COVID-19, discute o impacto desta crise sanitária e algumas de suas consequências, como a normatização das relações imposta pelas redes, o colapso singularidades, a despontencialização do conhecimento e dos modos de ser e existir no mundo. Para tal, analisa a videodança OCEAN de Victor Isidoro e CORPARTILHAR, criação compartilhada dos discentes do curso de Licenciatura em Dança e Teatro da UESB.

Aglutinação 3:

Coordenadora Profa. Dra. Yara dos Santos Costa Passos

“Performatividades e descobertas de si” de Tainá Andes Pinto (UEA/PAIC/FAPEAM) versa sobre processos de performatividade no corpo mestiço, estudados a partir de performances decolonizadoras de artistas do norte do Brasil.

“A (in)tensão do movimento em corpos femininos no cárcere” de Nailanita Prette (UFMG) é fruto da comunicação A (in)tensão do movimento em corpos femininos no cárcere, é o relato de uma investigação que vem sendo realizada dentro de uma instituição prisional feminina. Essa observação, acompanhada de um estudo, tem como norte os *Sete Níveis*, proposta prática corporal que visa auxiliar os processos criativos corporais artísticos.

“Corpo e (auto)biografia: posições de sujeito a partir da escrita de si” de Everton Santos Paixão (UFBA/FACED) e Marlécio Maknamara Silva (UFBA/FACED) é inspirada nos referenciais pós-críticos em educação e nas discussões sobre (auto)biografia, propondo interfaces entre corpo e dança. Como (in)conclusão percebe-se que o corpo que dança do sujeito é atravessado pela mescla de discursos midiáticos, cristãos e dualistas implicando, assim, uma subjetividade obediente e desencarnada.

“Corpografias resilientes na Chapada dos Veadeiros” de Jéssica Alana Lopes Mendes (UFBA) busca refletir sobre a dança em Alto Paraíso de Goiás como uma forma de resiliência, ao compreendê-la como um ato cognitivo do corpo para a sobrevivência.

“Bordados de Corpus nas Dramaturgias de Testemunhos” de Helena Bastos LADCOR/PPGAC-ECA/USP e Vanessa Macedo Pós-doc LADCOR/PPGAC/USP, é escrito a partir da experiência vivida na Ocupação José Bonifácio, 237, ligada ao Movimento de Moradia Central e Regional, sendo o primeiro registro textual do encontro entre as pesquisas de Bastos e Macedo, na investigação que vêm chamando de práticas de “depoimento-escuta”.

“Corpos que ocupam: vivências artísticas-corporais com mulheres em movimento de luta por moradia” de Layla Cesare Trindade (LADCOR/PPGAC-ECA/USP), é desenvolvida a partir do projeto “Bordados de Corpus: Depoimentos gerados por mulheres no distanciamento social”, e investiga as ideias envoltas no termo “corpo”, em campo expandido: corpo voz, corpo oprimido, corpo fronteira; e

para além de um campo filosófico: como o corpo trabalha, desprezando a ideia de corpo instrumental e se voltando para um ideia de relação contínua com os acasos.

“Como homens racializados podem se manter vivos? danças, processos de ensino-aprendizagem, corpos, trauma colonial e cultura de si” de Zé Pereira [José Arnaldo Pereira] (UFG) articula danças e corpos de homens negros/racializados, reivindicando algumas reflexões-tensões para compreensão no processo de ensino-aprendizagem em expansão aos processos de saúde/cura, no intuito de refletir sobre: como se manter vivo.

“Quando a casa vira palco: outras ficções do espaço cênico” de Verusya Santos Correia (UFBA) e Luiz de Abreu (UFBA), tem o objetivo de interrogar, atualizar as experiências vividas no ano de 2019 pelos dois artistas autores negros, na 8ª edição do Festival de Dança Itacaré, articulando algumas experiências do Festival com as noções de *Escrivivência* da escritora Conceição Evaristo (1996), e *Pensar por Nebulosas* apresentada pela arquiteta e urbanista Margareth da Silva Pereira (2018).

“A urgência de agir de Lia Rodrigues e Maguy Marin” de Adriana Pavlova (PUC-RJ) apresenta as conexões políticas e artísticas que ligam as coreógrafas Lia Rodrigues (Brasil) e Maguy Marin (França) nas últimas quatro décadas. Os laços profissionais e afetivos das duas são costurados por *May B*, obra-prima de Marin, de 1981, da qual Lia Rodrigues fez parte da criação.

Artigos

A urgência de agir de Lia Rodrigues e Maguy Marin

Adriana Pavlova (Redes da Maré)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em danças

Resumo: Esta pesquisa apresenta as conexões políticas e artísticas que ligam as coreógrafas Lia Rodrigues (Brasil) e Maguy Marin (França) nas últimas quatro décadas. Os laços profissionais e afetivos das duas são costurados por *May B*, obra-prima de Marin, de 1981, da qual Lia Rodrigues fez parte da criação. Em 2018, a coreógrafa francesa presenteou o grupo de jovens bailarinos da Escola Livre de Dança da Maré, dirigida por Lia Rodrigues, na favela da Maré, Rio de Janeiro, com os direitos de *May B*. A remontagem batizada de *De Sainte Foy-lès-Lyon à Rio de Janeiro, May B à la Maré, une fraternité* é apresentada neste estudo como um gesto de partilha que mexe com o mercado neoliberal da dança (LEPECKI). As afinidades políticas e estéticas das duas criadoras também são apresentadas e aprofundadas.

Palavras-chave: DANÇA. LIA RODRIGUES. MAGUY MARIN. MAY B. MARÉ.

Abstract: This research presents the political and artistic connections that link choreographers Lia Rodrigues (Brazil) and Maguy Marin (France) over the last four decades. The professional and affective ties of the two are stitched together by *May B*, Marin's masterpiece from 1981 and of which Lia Rodrigues participated in the creation. In 2018, the French choreographer gifted the group of young dancers of the Escola Livre de Dança da Maré, directed by Lia Rodrigues, in the favela of Maré, Rio de Janeiro, with the rights to perform *May B*. The remake called *De Sainte Foy-lès-Lyon à Rio de Janeiro, May B à la Maré, une fraternité* is presented in this study as a gesture of sharing that messes with the neoliberal dance market (LEPECKI). The political and aesthetic affinities of the two creators are also presented and deepened.

Keywords: DANCE. LIA RODRIGUES. MAGUY MARIN. MAY B. MARÉ.

1. Amizade política e artística

Este trabalho¹ tem como objetivo traçar os fios profissionais e afetivos que unem a coreógrafa brasileira Lia Rodrigues² (1956) à coreógrafa francesa Maguy Marin (1951), há quatro décadas. Em 1980, a artista brasileira passou a integrar a companhia da colega francesa, participando da criação de *May B* (1981), obra-prima

¹ Este trabalho é fruto da pesquisa da minha tese de doutorado. Ver Pavlova, 2021.

² Em 2022, a Lia Rodrigues Companhia de Danças completa 32 anos existência. Os últimos 18 anos foram passados no Complexo de Favelas da Maré, na zona periférica do Rio de Janeiro, para onde o grupo se mudou para uma residência em 2004 e, desde então, criou todos seus trabalhos ali, ajudando a fundar o Centro de Artes da Maré (2009) e a Escola Livre de Dança da Maré (2011), ambos frutos da parceria com a Redes da Maré.

de Marin e referência de toda uma geração de criadores dentro e fora da Europa, que, para mim, costurou a sólida amizade política e artística das coreógrafas, ao longo dos anos. Lia participou da concepção do trabalho, ajudando a criar a cena do *Parabéns para você*, que marca a transição para a parte final da obra. Depois, em 2000, quando a artista brasileira já tinha se radicado no Rio de Janeiro e dirigia o festival Panorama³, o grupo de Marin encenou *May B*, para uma plateia curiosa, na primeira apresentação no Brasil da peça. Em 2012, Lia voltou a dançá-la numa edição especial para o Festival de Outono de Paris, e, finalmente, em 2018, Marin presenteou o Núcleo de Formação⁴ continuada (Núcleo 2) da Escola Livre de Dança da Maré, dirigida por Lia, com os direitos de *May B*.

Batizado *De Sainte Foy-lès-Lyon à Rio de Janeiro, May B à la Maré, une fraternité*, a remontagem protagonizada pela turma de veteranos⁵ do Núcleo 2 era um sonho acalentado pela dupla há anos. *May B* é uma peça de dança teatro com inspiração em textos de Samuel Beckett, que até então já tinha sido apresentada cerca de 700 vezes em mais de 40 países. Depois de mais de um ano de acertos, aconteceram os dois meses de ensaios: primeiro no Centro de Artes da Maré, depois no *Ramdam Centre d'Art*, sede da companhia de Marin, numa periferia de Lyon, onde a obra estreou em março de 2018. Em Lyon, os jovens tiveram as luxuosas presenças de Marin e Lia nos arremates para a estreia.

Definida pela dupla de coreógrafas como uma transmissão de saberes, *De Sainte Foy-lès-Lyon à Rio de Janeiro, May B à la Maré, une fraternité* foi, na prática, um carinhoso presente político e artístico de Marin para o projeto de formação de jovens em dança. A francesa cedeu os direitos desta montagem aos brasileiros e ainda os presenteou com todos os figurinos do espetáculo. Uma emocionante história de partilha que ganhou destaque no documentário *Maguy Marin, L'urgence d'agir*, de 2019, dirigido pelo filho da coreógrafa, o cineasta David Mambouch. As muitas vidas de *May B* são as linhas escolhidas por Mambouch para tecer uma biografia assumidamente afetiva, cujas filmagens aconteceram à mesma

³ O festival Panorama teve sua primeira edição em 1992 sob direção e curadoria de Lia Rodrigues, que esteve à frente do evento até 2005 (com a parceria do crítico Roberto Pereira a partir de 1998). O festival se manteve regularmente de forma presencial até 2018, com direção da jornalista Nayse López. Em 2020 e 2021, houve edições virtuais.

⁴ Trata-se de um importante trabalho de formação realizado desde 2012 com jovens selecionados em audições. O grupo frequenta aulas e oficinas, em diálogo direto com a Lia Rodrigues Companhia de Danças.

⁵ Andrey Silva, Diego Cruz, Jeniffer Rodrigues, Karolline da Silva, Larissa Lima, Luciana Barros, Luyd Carvalho, Marllon Araújo, Raquel Alexandre e Ricardo Xavier.

época do projeto fraterno, daí a presença marcante dos jovens cariocas e da favela da Maré no filme, e a ênfase na ressonância “política e ética” – nas palavras da coreógrafa brasileira – entre o trabalho de Marin e o de Lia. Um processo de transmissão que foi registrado ainda pela Fundação Hermès, apoiadora do projeto, no curta *Make the world dance – Maré Dance School*, dirigido por Catherine Palmart.

Como definiu uma reportagem sobre a parceria, publicada no jornal *Le Monde* na estreia, *May B, une fraternité* é “um presente estético e econômico” (BOISSEAU, 2018), uma vez que a obra continua sendo a mais solicitada do repertório da companhia da coreógrafa, constantemente agendada por programadores de todo o mundo, garantia financeira para o grupo em momentos de falta de dinheiro. Com o presente, Marin ofereceu ao projeto da Maré a chance de explorar também financeiramente sua obra-prima. Um gesto raro e admirável. Na véspera da estreia, Lia Rodrigues definiu assim o projeto com Marin numa entrevista para mim:

Em tempos em que em todos os lugares do mundo são construídos mais e mais muros, grades, onde territórios são delimitados e fronteiras são impostas, propomos com esse projeto um movimento inverso, descobrindo novas possibilidades de trocas, diálogos e colaborações⁶.

No texto *O corpo como arquivo* (2011), André Lepecki afirma que um dos atos políticos das reencenações é suspender a autoria autoritária do coreógrafo, oferecendo à obra outras experiências de vida. Ao presentear Lia e o Núcleo 2 com *May B*, Maguy Marin cria uma nova economia para sua peça mais incensada, mexendo com o mercado neoliberal da dança. O gesto de partilha da coreógrafa francesa parece se encaixar com perfeição nas palavras de Lepecki:

Reencenar significaria então disseminar, espalhar sem esperar retorno ou lucro. Isto significaria expelir, expropriar, excorporar sob o nome de uma promessa chamada dádiva. Em outras palavras: reencenações encenam a promessa do fim da economia. Elas fazem a dança retornar, mas apenas para doá-la – tal qual o sangue de um autor, duas vezes derramado em prol da sua auto-obliteração (LEPECKI, 2011, p. 115-116).

Em termos estéticos, trata-se de uma peça perfeita para trabalhar nuances de dança, teatro e musicalidade, seguindo a linhagem da própria formação de Marin, que foi aluna da Mudra, mítica escola de Maurice Béjart, na Bélgica, nos anos 1970, de onde saiu para integrar o Balé do Século 20, grupo dirigido pelo

⁶ Entrevista em 29 mar. 2018.

coreógrafo francês. *May B* é um presente precioso para um grupo em formação, como o da Maré, mas que, ao mesmo tempo, já tem fôlego para levar à cena uma obra complexa, com um traço pedagógico muito forte. Tanto que a coreógrafa já havia transmitido a obra para alunos do Conservatório de Dança de Lyon.

É uma peça para profissionais que funciona também como formação para jovens. Oferece diferentes ferramentas artísticas ao intérprete, que tem que ser ao mesmo tempo parte de um grupo, mas encontrar sua projeção individual. Há um trabalho muito grande e delicado sobre ritmo, musicalidade, precisão. E o que é mais especial é que *May B* pode ser aperfeiçoada depois de aprendida, é como se sempre pudesse melhorar⁷.

2. Retrato cru da condição humana

Durante uma hora e meia, dez personagens nada convencionais em dança – mulher acima do peso, velhos, gente torta, cega, todos com faces com pequenas próteses em lugares como orelha e nariz para deixá-los mais esquisitos, corpos e rostos brancos de argila e roupas surradas – inspirados no teatro do absurdo de Samuel Beckett, parecem buscar sentido para a vida e para o mundo. Um retrato cru da condição humana. Cenas que beiram o humor dividem o palco com momentos trágicos e pessimistas misturados ainda a altas doses de poesia. Uma coreografia e movimentação teatral extremamente elaboradas marcam a obra, que conta também com sons onomatopaicos, frases repetitivas, pequenas cantorias, caretas, gemidos, ao som de trechos de músicas de Franz Schubert, Gilles de Binche e Gavin Bryars.

Não é uma peça fácil, pede um exercício grande de envolvimento da plateia, e, por isso mesmo, não raro, até hoje, há pessoas que saem antes do final. Em sua estreia, em 1981, no prestigiado *Théâtre de la Ville*, em Paris, causou imenso estranhamento, não sendo bem aceita por críticos e público imediatamente. *May B* ganhou fama e mais atenção dois anos depois, ao receber crítica elogiosa de Anna Kisselgoff no jornal *The New York Times*. O incômodo inicial, muito provavelmente relacionado aos corpos fora dos padrões do belo e bonito ainda esperado na dança, responde a uma escolha política de Marin, como é marca na trajetória dessa artista ativista assumida, dentro e fora da cena. Uma fala sua no documentário *L'urgence d'agir* ilustra bem essa posição artística e, ao mesmo tempo, política:

⁷ Entrevista em 29 mar. 2018.

Os balés ou as peças que falam somente de corpos jovens, competitivos, bonitos: eu acho de uma violência social tremenda que a dança seja isso. Há pessoas que dançam e não são assim. Isso fala muito da Humanidade. O Ocidente, o mundo branco, trata isso como o tribal. As pessoas não gostam de mudanças, as pessoas não gostam do estrangeiro, o que é estrangeiro. Eles gostam de reconhecer coisas. Quando surgem coisas pouco conhecidas, desconhecidas, que os interpelam, que não compreendem, isso os coloca em cólera, num estado de pânico bizarro que os torna, muitas vezes, violentos (MAMBOUCH, 2019).

Eu, pessoalmente, ainda guardo o meu impacto diante da apresentação carioca de *May B* em 2000. Aqueles personagens à procura de um sentido para o mundo mexeram tremendamente comigo, me jogando num misto de arrebatamento com a qualidade e intensidade artística das interpretações e melancolia pela falta de respostas que vida muitas vezes nos oferece. Mas também lembro-me bem da minha tia, que viu poucas danças ao longo da vida, ter saído do teatro intrigada com aqueles corpos tão diferentes do que esperava num trabalho coreográfico. Parecendo não ter gostado do que assistiu, ela me disse ter a plena certeza de que cada bailarino era exatamente como aparecia em cena.

Até onde pude perceber a montagem com os jovens da Maré não enfrentou reações negativas. Pelo contrário. A evidente tensão nos corpos deles na estreia em Lyon, deu lugar a uma dose certa de adrenalina em Paris, dez dias depois. Ajudou muito, me contaram os bailarinos, terem passado antes pelo grande teatro de *Cergy-Pontoise*, para 600 pessoas, onde a maioria da plateia era formada por estudantes, e um tão sonhado passeio pela *Disneyland* de Paris. Chegaram ao *Le Centquatre-Paris*, palco escolhido para a turnê da capital francesa, com mais confiança. E ali tiveram a segurança para se manifestarem politicamente. Nos agradecimentos depois de cada apresentação, levantaram cartazes com palavras de ordem e um retrato da vereadora carioca Marielle Franco, assassinada em 14 de março de 2018, e que, assim como eles, foi criada na favela da Maré. Luyd Carvalho, um dos integrantes do Núcleo 2, explicou posteriormente a decisão do grupo de se expor politicamente:

Decidimos que neste momento tão difícil do Brasil, era hora de mostrar nossas posições políticas. Nos posicionamos contra o fim da profissão de artista, sobre a prisão do Lula [o ex-presidente estava preso à época] e sobre a Marielle, cuja morte nos afetou muito e que continua sem resposta⁸.

O encontro profissional e afetivo de Lia Rodrigues e Maguy Marin tem

⁸ Entrevista em 10 abr. 2018.

como marco justamente a criação de *May B*, quando a coreógrafa brasileira integrava a companhia da francesa como bailarina. Lia participou da concepção do trabalho, ajudando a criar a cena do *Parabéns para você*, cantada (ou quase, porque não há som, apenas a articulação de bocas) em português, com bolo e tudo, que é uma homenagem a Beckett, o aniversariante, na transição para a última parte da obra. Creio, portanto, que *May B* é um dos poderosos arquivos estéticos de Lia Rodrigues, assim como Maguy Marin é uma artista-arquivo referencial na obra da coreógrafa brasileira. Como Lia, Marin também é uma leitora ávida, que parte sempre de leituras diversas para a criação de suas obras. Não por um acaso, o encontro das duas coreógrafas é costurado pela literatura: elas têm o costume de trocar impressões e indicações de leitura. Em 2018, durante os ensaios em Lyon, eu mesma presenciei Lia dando de presente o livro *Crítica da razão negra*, do filósofo Achille Mbembe, para a amiga francesa.

May B é resultado de um mergulho vertiginoso, solitário, de Marin na obra de Beckett. Em textos acadêmicos e estudos sobre o trabalho da coreógrafa, normalmente, encontra-se a informação de que Marin teria se inspirado em duas peças do escritor irlandês: *Fim de partida* e *Esperando Godot*. Mas a própria artista me contou que outras obras de Beckett, como a peça radiofônica *Todos que caem*, e *Vai e vem*, também ajudaram a moldar *May B*. É o universo dos personagens beckettianos que, de alguma forma, tratam do corpo, da degradação do corpo humano e do amor, que interessa a Marin. Diferentemente de outras criações de seu extenso repertório, desta vez, ela escreveu uma sinopse detalhada, que chegou a mostrar ao escritor, num breve encontro dos dois. Na sala de ensaio, o trabalho acabou sendo menos coletivo. A coreógrafa me falou da criação numa entrevista sobre a amiga brasileira em janeiro de 2020, em Lyon:

Havia muito tempo que eu trabalhava com os corpos de Beckett, com os corpos da dança. Estava numa residência na Hungria, sozinha, e escrevi uma sinopse muito precisa, algo que nunca mais fiz igual. *May B* é um trabalho que se apoia na escrita de Beckett, nas peças que me chamaram a atenção pela escrita, pela forma com que ele fala do corpo. O que me interessava era sobretudo a escrita, não a questão de reproduzir as peças que ele escreveu, mas sua relação com o corpo, e com o amor também. Os casais são muito presentes em Beckett. Normalmente são dois que se amam e que se detestam todo o tempo⁹.

⁹ Entrevista em 29 jan. 2020. A versão completa da conversa está disponível em: Pavlova, Adriana. Entretien avec Maguy Marin – “Une cruauté en commun” *In: La passion des possibles – Lia Rodrigues, 30 ans de compagnie*, Isabelle Launay; Silvia Soter (org). Éditions de l’Attribut: Toulouse, 2021.

Os personagens que compõem as peças de Beckett ressurgem em *May B* de forma não linear, em traços, gestos ou elementos sutis, como a cegueira de Pozzo e a inseparável mala de Lucky (há toda uma coreografia com os bailarinos e suas malas e bolsas), de *Esperando Godot*; o ambiente escuro e lúgubre de *Fim de partida*, assim como a falas marcantes da mesma peça que são ditas em momentos-chaves do trabalho: *Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir*, as movimentações repetitivas das três personagens mulheres de *Vai e vem*; e o casal, ele cego e ela obesa, de *Todos que caem*. Há, sobretudo, a errância e a degeneração física dos personagens, marca da escrita de Beckett, como destacam as pesquisadoras Marie Doga e Fanny Fournié, num artigo sobre este trabalho de Maguy Marin.

O corpo não é mais um simples mediador, suporte de uma coreografia, suporte de uma voz ou de um figurino, mas o tema comum e central simultaneamente do texto literário e da dança: os personagens de Beckett e de Marin são reduzidos às suas expressões corporais. O corpo se encontra na posição de “dizer” o que a linguagem verbal é impotente para traduzir. A dança transpira desse corpo fora das normas e é preenchida por sua estranheza: os corpos hediondos, mutilados e torturados do teatro de Beckett são a argila da coreografia, literalmente usada em cena. Durante os ensaios, os bailarinos procuraram produzir esses corpos, inspirando-se nos movimentos cotidianos, de idosos, marginais, criando passos e posturas inusitadas (DOGA; FOURNIÉ, 2015, p. 63)¹⁰.

Na montagem Maré-Lyon de *May B*, o papel de Lia na versão original ficou a cargo de Luciana Barros. Curiosamente, para Luciana, um dos momentos mais marcantes de sua história no Núcleo 2 foram as aulas de dança teatro com a bailarina Carol Pedalino, nas quais conheceu o trabalho de Maguy Marin. No palco, Luciana usa um chapéu criado pela própria coreógrafa. O documentário *L'urgence d'agir* mostra uma carinhosa cena de Marin ensaiando Luciana: a artista pede para que a bailarina brasileira repita uma risada incessantemente até que finalmente sai como deseja, relaxando todo o ambiente em volta. Luciana me contou que descobriu a obra de Marin em aulas do Núcleo 2:

Aquelas aulas despertaram algo em mim já no primeiro ano de formação. Saí pesquisando a obra da Maguy, sempre muito curiosa em entender

¹⁰ No original: *Le corps n'est plus un simple médiateur, support d'une chorégraphie, support d'une voix ou d'un costume, mais le sujet commun et central à la fois du texte littéraire et de la danse : les personnages de Beckett et de Marin sont réduits à leur expression corporelle. Le corps se trouve en position de "dire" ce que le langage verbal est impuissant à traduire. La danse transpire de ces corps hors-normes et se remplit de leur étrangeté : les corps hideux, mutilés ou torturés du théâtre de Beckett constituent l'argile de la chorégraphie, littéralement figurée sur scène. Lors des répétitions, les danseurs ont cherché à fabriquer ces corps, s'inspirant de mouvements quotidiens, de vieillards, de marginaux, confectionnant des démarches et des postures inhabituelles.*

melhor o que era dança teatro, como era possível fazer uma dança mais teatral. Agora fica até difícil acreditar que estou aqui com a própria Maguy aprendendo e trocando informações¹¹.

Ao longo de quatro décadas de amizade, *May B* se tornou uma peça fundamental da dramaturgia de encontros e alianças de Marin com Lia, um duplo arquivo, é possível afirmar. Como Marin me disse na entrevista de 2020, o presente só poderia ser para Lia:

Lia é a única coreógrafa ou a única diretora de companhia a quem eu poderia confiar que esta peça seria montada, trabalhada e respeitada como tem que ser, dando a chance de ela ganhar dinheiro também com as apresentações. Eu não tenho vontade de fazer isso com mais ninguém, até porque sei que o projeto da Lia na Maré precisa de apoio¹².

3. Influência assumida

Fato é que para Lia, o processo de criação de *May B* e a passagem de dois anos pela companhia da coreógrafa francesa ajudaram a construir os alicerces de sua maneira de ver e de fazer dança. Uma verdadeira experiência de formação, um verdadeiro arquivo. Muito do que a artista brasileira faz até hoje em sua companhia – como todos os integrantes serem responsáveis pela organização dos materiais de cena no Centro de Artes da Maré ou em viagens e até mesmo a forma de ensaiar e de corrigir cenas – tem a ver com a temporada ao lado de Marin. Diz Lia:

É um encontro muito forte porque com ela eu aprendi a minha profissão. Era uma companhia muito pequena, a gente tinha que fazer tudo, então ela me ensinou todas as coisas. Eu lavava o figurino, ajudava a carregar as coisas. Ela tem um jeito de trabalhar que eu aprendi, que reproduzo no meu fazer. Todas as coisas de ensaios, eu faço tudo como ela fazia. Antes do espetáculo tem aquecimento, depois tem ensaio, tem as correções, toda essa parte eu aprendi com a Maguy, fui fazendo como ela fazia, ela é o meu modelo¹³.

Naturalmente, os primeiros trabalhos de Lia como coreógrafa apresentaram diferentes camadas de influências de *May B* e da artista francesa. *Ma*, de 1994, sobre o universo da maternidade, contava com movimentações repetitivas e algumas falações (até reza de *Ave-Maria*). Já *Folia 1 e 2* partem de três intérpretes também errantes, andarilhas, com movimentações bem incomuns e todo

¹¹ Entrevista em 30 mar. 2018.

¹² Entrevista em 29 jan. 2020.

¹³ Entrevista em 8 fev. 2020.

um jogo de sons – parlendas, trava-línguas, cantos – emitidos pelas bailarinas durante seus deslocamentos. Dando um grande salto, percebo ainda aproximações possíveis de *Fúria* (2018) com a obra máxima de Marin. Afinal, o trabalho foi concebido logo depois da montagem carioca de *May B*, com a colaboração direta de quatro jovens que participaram da transmissão. A cena de abertura de *Fúria* em que todos os nove bailarinos se locomovem lentamente, parecendo seguir uma procissão, tem uma conversa direta, ao meu ver, com o caminhar sem rumo dos personagens fora do comum de *May B*. Na entrevista de 2020, Marin comentou a obra de sua amiga-discípula brasileira, tecendo também aproximações entre as duas:

Em muitos de seus trabalhos, Lia não tem medo de enfrentar o silêncio. É muito raro de encarar o silêncio a partir do corpo dos bailarinos. Nós duas nos aproximamos porque não temos a preocupação de seduzir o público. Nas nossas criações, tentamos exprimir coisas que vêm de dentro, do baixo ventre. Nós somos felizes de fazer o que fazemos não porque temos prazer, mas porque nas nossas criações damos testemunho do mundo e do tempo em que vivemos¹⁴.

São muitas as afinidades estéticas e políticas entre as duas artistas. Marin foi diretora do Centre Chorégraphique National de Créteil, nos arredores de Paris, e fundou um outro CCN em Rillieux-la-Pape, na periferia de Lyon, ambas regiões marcadas por desigualdades sociais, incluindo conflitos religiosos, e realizou, nos dois lugares, um trabalho artístico e socialmente engajado com a população local. Na primeira entrevista que me deu¹⁵ em 2000, para *O Globo*, lembro-me de a coreógrafa ter me impressionado enormemente pelo trabalho social e artístico que fazia junto com os bailarinos de sua companhia no subúrbio de Lyon, que incluía ateliês em escolas, oficinas para a terceira idade e apresentação de filmes seguidas de debate. Na época, ela me explicou a opção de ter deixado de coreografar para grandes companhias, como o *Nederlands Dans Theater* e o *Ballet de Lyon*:

¹⁴ Entrevista em 29 jan. 2020.

¹⁵ Em duas décadas, tive a chance de entrevistar Maguy Marin por telefone e ao vivo algumas vezes. Depois da primeira entrevista, por conta da vinda de *May B* ao Rio, junto com outra obra, *Quoi qu'il en soit* (1999), conheci seu espaço de trabalho em Rillieux-la-Pape, onde ela me recebeu numa tarde fria de novembro de 2000. Houve ainda conversas em 2003, por telefone, antes de uma segunda vinda ao Rio, também no Panorama, para apresentar a obra *Le applaudissements ne se mangent pas* (2002). E uma entrevista sobre a obra *Umwelt* (2004), quando eu escrevia para a *Folha de S. Paulo*, em 2008. Dez anos depois, nos reencontramos em Lyon, durante os ensaios e estreia de *May B* com os jovens da Maré, e em 2020, também em Lyon, para a entrevista sobre Lia Rodrigues. Nunca houve uma entrevista ou conversa em que eu não saísse movida, tocada, pela força política e pelo engajamento desta artista dona de uma força comvente.

Cheguei a um ponto em que o trabalho que eu fazia não me bastava. Ser artista é se trancar num estúdio de depois apresentar um espetáculo para pessoas que já sabem tudo sobre o seu trabalho? É bom ter contato com pessoas que nunca tiveram acesso à cultura, senão o mundo torna-se fabricado, algo totalmente virtual, muito distante do real (PAVLOVA, 2000).

No *Ramdram*, sede da companhia de Marin desde 2015, as atividades funcionam como uma cooperativa. Os bailarinos e ex-bailarinos se ocupam da administração, da cozinha, do serviço de bar e de restaurante, de uma forma aparentemente muito orgânica. Quando estivemos juntas ali, em 2018, enquanto lavava louça do público na cozinha, repetindo o gesto corriqueiro dos membros da equipe do *Ramdram*, Lia me confidenciou que um dos seus sonhos era transformar o Centro de Artes da Maré numa experiência de cooperação como a que acontece naquele espaço francês. De novo e de novo, Marin inspirando Lia. As duas artistas amigas, cúmplices, poderiam ser definidas pela ideia de “urgência de agir”, que dá nome ao documentário biográfico da coreógrafa francesa, retirado de um poderoso discurso dela que abre e também fecha o filme:

Que tempo presente é esse que eu divido com os meus contemporâneos? Que momento é esse da história do mundo que nós vivemos juntos? Qual é esse momento da história da espécie humana que estamos construindo com cada um dos nossos atos? Qual é a cor que teremos dado coletivamente ao nosso tempo na história da Humanidade? Sentir a brevidade do tempo da vida. A urgência de agir antes de ceder a minha vez (MAMBOUCH, 2019).

3. Conclusão

A urgência de agir de Lia Rodrigues na Maré é traduzida pela professora e pesquisadora de dança Christine Greiner (2017, p. 75) de uma forma que me parece certa: “como um modo de existir sem exterminar aquilo que não é do mesmo”. Neste texto em que analisa *Para que o céu não caia*, obra de 2016 da Lia Rodrigues Companhia de Danças, Greiner define o trabalho como “uma necessidade que se pensa em movimento na tentativa de fazer viver e não deixar morrer” (2017, p. 75), e aqui, de novo, me parece apontar com exatidão as complexidades das ações artísticas e políticas da coreógrafa, dentro e fora do palco. Em outras palavras, o projeto artístico-político-social-pedagógico de Lia na favela é o que a psicanalista Suely Rolnik chama de atuação micropolítica: uma micropolítica ativa, feita em ações cotidianas, capazes de enfrentar o capitalismo financeirizado transacional em suas facetas neoliberal e conservadora, a partir do plano da

subjetividade, do desejo e do pensamento, como a experiência de formação continuada com os jovens do Núcleo 2 deixa à mostra. Uma forma de resistência, não de negação, de oposição ou de não aceitação, diz Rolnik, mas algo mais ligado à positividade de uma ação transformadora:

As práticas artísticas teriam sem dúvida muito a nos ensinar para enfrentarmos a exigência de resistir no âmbito da produção de pensamento e de suas ações – substituindo a perspectiva antro-po-falo-ego-logocêntrica por uma perspectiva ético-estético-clínico-política (ROLNIK, 2018, p. 89).

Projetos como o de Lia Rodrigues na Maré oferecem neste mundo desigual, movido pelo capital, o direito básico de existir, um “direito à vida em sua essência de potência criadora”, citando mais uma vez Suely Rolnik (2018, p. 89). Corpos periféricos em ação, derrubando hierarquias e subalternidades, desencastelando a arte, revendo omissões históricas num lugar de exclusão e descaso. Estratégias de sobrevivência coletiva.

Referências

BOISSEAU, R. Le don brésilien de Maguy Marin. **Le Monde**, 28 mar. 2018.

DOGA, M.; FOURNIÉ, F. Connivence littéraire et réception : le cas de *May B* de Maguy Marin. *In*: **Danse contemporaine et littérature**: entre ficcions et performances écrites. Magali Nachtergaele; Lucille Toth (org). Centre National de la Danse, Pantin, 2015.

GREINER, C. Quando tudo conspira para o extermínio. *In*: **Cartografias**: Catálogo da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (Mitsp), 2017, p. 75. Disponível em: https://issuu.com/mitsp/docs/mitsp2017_catalogo_site/70.

LEPECKI, A. O corpo como arquivo: vontade de reencenar e as sobre-vidas da dança, *In*: OLIVEIRA JR, Antônio Wellington de (ed), **A Performance Ensaída**: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza, Expressão Gráfica e Editora, 2011.

L'URGENCE D'AGIR. Direção de David Mambouch, França, 2019. Trailer do filme disponível em: <https://vimeo.com/326387958>.

MARKE THE WORLD DANCE – MARÉ DANCE SCHOOL. Direção. Catherine Palmart. França, 2018. Disponível em <https://www.fondationdentreprisehermes.org/en/project/redes-da-mare-brazil>.

PAVLOVA, A. Jovens da Escola de Dança da Maré fazem turnê por seis cidades francesas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 abr. 2018. Disponível em:

[https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/jovens-de-escola-de-danca-da-mare-fazem-
turne-por-seis-cidades-francesas-22602576](https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/jovens-de-escola-de-danca-da-mare-fazem-turne-por-seis-cidades-francesas-22602576).

PAVLOVA, A. Dança da cabeça. **O Globo**. Rio de Janeiro, 17 out. 2000. Segundo Caderno.

PAVLOVA, A. Entretien avec Maguy Marin – “Une cruauté en commun” *In: La passion des possibles – Lia Rodrigues, 30 ans de compagnie*, Isabelle Launay; Silvia Soter (org). Éditions de l’Attribut: Toulouse, 2021.

PAVLOVA, A. **Em Fúria na Maré**. Do diverso ao singular e vice-versa: arquivos que compõem a obra de Lia Rodrigues. 2021. 247f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/54515/54515.PDF>

ROLNIK, S. **Esferas da insurreição**: Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

Adriana Pavlova (Redes da Maré)

E-mail: adripavlova@gmail.com

Adriana Pavlova é doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-RJ, jornalista, crítica de dança e mestre em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É consultora e redatora de textos na Rede da Maré, no Rio de Janeiro.

580

Corpo vigiado: a obra “No limiar da liberdade” de René Magritte como dispositivo de criação em dança

André Duarte Paes (UEA)
Marília Vieira Soares (UNICAMP)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em danças

Resumo: O interesse na realização desta pesquisa teve como fator fundamental analisar como o corpo que dança tece relações de sentidos a partir da obra *No Limiar da Liberdade* de René Magritte, e elaboram propósitos cênicos numa interpretação do comportamento sociopolítico na atualidade. Desse modo, a sistematização desse estudo partiu de um delineado pressuposto teórico (FOUCAULT, 2012), cujo objetivo foi investigar como os conceitos atuam no corpo em arriscadas/variadas interpretações (PANOFSKY, 1991) e os modos de organização do sujeito-produtor nas relações de sentidos (CAETANO, 2015) na composição em dança (LOUPPE, 2012). Sendo assim, a organização teórico-prático está implicada nos resultados deste estudo numa interpretação sobre corpo vigiado na dinâmica social e como este tem fator coercitivo no sentido à existência humana na era da informação.

Palavras-chave: DANÇA. DISPOSITIVO. ICONOLOGIA. PROCESSO.

Abstract: The interest in carrying out this research had as a fundamental factor to analyze how the dancing body weaves relationships of meanings from the work *No Threshold of Freedom* by René Magritte, and elaborate scenic purposes in an interpretation of sociopolitical behavior today. Thus, the systematization of this study started from a theoretical presupposition (FOUCAULT, 2012), whose objective was to investigate how the concepts act in the body in risky/varied interpretations (PANOFSKY, 1991) and the modes of organization of the subject-producer in the relationships of senses (COSTA, 2005) in dance composition (LOUPPE, 2012). Therefore, the theoretical-practical organization is involved in the results of this study in an interpretation of the supervised body in the social dynamics and how it has a coercive factor in the sense of human existence in the information age.

Keywords: DANCE. DEVICE. ICONOLOGY. PROCESS.

Este estudo teve seu primeiro formato em Resumo Expandido na modalidade de Relato de Experiência no V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA 2017. Os subsídios mapeados contribuíram para a dissertação de mestrado intitulada: *Liberdade Viglada: um estudo sobre o processo criativo em dança contemporânea* para o PPG em Letras e Artes da 581 Universidade do Estado do Amazonas – UEA.

A obra de René Magritte¹ – *No Limiar da Liberdade* foi selecionada como dispositivo de criação para fazer parte de uma das atividades desenvolvidas pela disciplina de Estudos de Iconologia com a participação dos intérpretes-criadores da Entrecorpus Companhia de Dança, integrantes do projeto de extensão e produtividade acadêmica da UEA.

Atualmente, a pesquisa se apresenta neste artigo numa configuração ininterrupta de um caminho alternativo, dialogando com diferentes linguagens artísticas e outras perspectivas de observação na busca de um entendimento dos modos de como se concebe uma situação cênica específica, e de como somam fatores cogentes na composição coreográfica da obra *Liberdade Viglada*.

A busca por diferentes impulsos para a experimentação cênica tem conduzido vários artistas para lugares inimagináveis. Ao pensar a criação em dança os intérpretes-criadores são sensibilizados por outras pessoas e por outras artes. Desse modo, os contornos são entendidos com mais magnitude por cada um destes, permitindo-os a ter relações mais densas. “Quando um artista desenvolve um método, ele o faz movido por suas necessidades, para o encaminhamento de suas criações, seus conteúdos, suas experiências e seus conhecimentos” (LOBO; NAVAS, 2008, p. 20).

Os conceitos que compreendem os processos criativos têm sido revistos recentemente e sobrepostos em diferentes dinâmicas que interagem com as outras linguagens da cena. Os encontros entre as artes visuais com as artes do corpo, que se depara com a música, vídeo e outros, brotam expressões cênicas expandidas que excedem os limites particulares de cada campo artístico. Os intérpretes-criadores se abastecem de fontes prévias ao mesmo tempo em que percebem e experimentam diferentes percursos artísticos. Os confins que separam as linguagens são rompidos e as práticas de criação se expandem para fora das redes e dos sentidos que lhe são geralmente atribuídos (QUILICI, 2021).

O exercício de encontrar nas artes visuais uma pintura que pudesse representar uma relação com a conduta sociopolítica moderna, nos fez notar na obra *No limiar da liberdade* de René Magritte (Figura 1), o dispositivo de criação ideal para o processo artístico associado ao plano de dissertação. Visto que a descoberta

¹ Artista belga (1898-1967). Exercitou-se na pintura mesmo incompreendido pelos críticos da época. Influenciou a cultura pop, minimalista e a arte conceitual. Vanguardista enquadrado ao surrealismo mesmo contra seus padrões culturais (CALVOCORESSI, 1990).

e contemplação desta obra nos induziram aos possíveis pretextos pelos quais a pintura do autor foi elaborada. Igualmente, acreditou-se na possibilidade de haver uma afinidade com a proposta analítica e, conseqüentemente, para experimentação no corpo que dança.



Fig. 1. No limiar da liberdade, 1937. Fonte: Museu Bojiman van Beuningen.

Para todos verem: Quadro com várias imagens dentro da imagem organizadas tridimensionalmente. Uma arma bélica em forma de canhão de cor marrom posicionada no chão cinzento abaixo do lado direito. As paredes molduradas com oito imagens sobrepostas. A primeira abaixo da esquerda para a direita a representação de uma floresta nas cores verde e marrom, acima um torso humano feminino desnudo na cor bege, ao lado abaixo a imagem do céu azul e nuvens brancas, acima tábuas alinhadas na vertical na cor bege, em seguida abaixo a imagem de uma parede com janelas nas cores bege e marrom, acima tubos pretos sombreados organizados verticalmente com bolas intercaladas, e as duas últimas imagens, uma com fundo cinza com pontilhados pretos, acima a representação de uma colheita de trigo na cor amarela.

A partir deste contexto a análise da obra foi abordada através de uma visão sensível e desejada, aproximando a pintura de uma via censurável e problemática sobre o comportamento sociopolítico moderno. Cada reflexão investida não pretendeu dar sentido absoluto e pouco implicam a definições. O importante foi perceber a forma por ela mesma e observá-la como um todo estruturado, resultado de reações. Colocar de lado qualquer preocupação cultural e ir à procura de uma ordem, dentro do todo (KEPES, 1969). Em vista disso, acreditamos que esta pesquisa de aspectos qualitativos se encontra ajustada ao método construtivista, cuja interpretação partiu dos meios iconográficos e iconológicos (PANOFSKY, 583 1991).

De acordo com esta estratégia foi possível interpretar a obra, a ficção e o próprio mundo. Observar os elementos organizados, as divagações sobre as impressões iniciais, a ação humana de constituir, nomear e reunir para se chegar à linguagem com jogo arbitrário em uma abordagem semiótica que não apenas permitiu reconciliar uso da palavra imagem, mas também abordar a complexidade da sua natureza, entre imitação, sinal e convenção. Tal conjectura se configura em ciência, um campo do saber e do conhecimento ainda não sedimentado com questões e verificações em progresso (SANTAELLA, 2012).

O estudo submergiu nas pequenas lacunas do real, dos olhares cotidianos, entrando na ordem oculta das coisas. Percebeu-se os espaços de multiplicação, a sua representação como um jogo de olhar e o real como mero ponto de vista. Ultrapassamos as fronteiras da percepção puramente formal, penetrando na primeira esfera do tema ou mensagem refletindo em torno desses espaços contestáveis, dentro do espaço ilusório, sendo necessário de que real se sai e em que real se entra. Desse modo, para compreendê-la necessitou de certa sensibilidade, de nossa familiaridade cotidiana com objetos e fatos (PANOFSKY, 1991).

Além do alcance direto sobre o que ecoa na obra, talvez uma ressonância nem comunique um conhecimento preciso da obra do artista belga. Mas esta não era a proposta, o que observarmos foi o suficiente para fazer sentido entre as coisas, ou seja, bastou interpretar com cuidado cada ponto da imagem e relacionar com cada expressão que indicamos. Vale lembrar que, se qualquer imagem é representação, isso não sugere que ela empregue necessariamente normas de construção. “Se essas representações são compreendidas por outras pessoas além das que as fabricam, é porque existe entre elas um mínimo de convenção sociocultural” (JOLY, 2010, p. 40).

A cada reflexão despertou um desejo que cursou sobre a imagem fazendo com que o leitor se perdesse e não encontrasse lugar para termos concisos, mas um espaço de interpretações que envolveram jogo e escrita como condição para decifrar essa realidade. “A teoria semiótica permite-nos captar não apenas a complexidade, mas também a força da comunicação pela imagem, apontando-nos essa circulação da imagem entre *semelhança*, *traço* e *convenção*, isto é, entre *ícone*, *índice* e *símbolo*” (JOLY, 2010, p. 40).

Embora a obra de René Magritte seja interpretada como surrealista

através de imagens extravagantes e naturalistas, não são frutos de devaneios nem de situações psicológicas autoinduzidas. Na realidade, são implicações críticas observadas e questionadas sobre a sociedade (FARTHING, 2011).

Nesta obra todos os elementos reais admissíveis de comunicação estão permutados dentre representações e ilusões na figura, ou seja, este conjunto incide na percepção da obra em sua forma pura em uma condição mais simples de entendimento o que Panofsky (1991) chama de tema primário ou natural, subdividido em fatural e expressional.

A composição das imagens na obra de Magritte permitiu perceber uma possível organização social, na qual abrangeu fatos que permitiram constantes transformações. A partir deste ponto de vista foi lícito refletir entre a obra e a sociedade em vários aspectos, sem estarmos presos a padrões ou paradigmas formais. Assim, “ligamos os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos. Motivos reconhecidos como portadores de um significado secundário ou convencional podem chamar-se [...] combinações de imagens²” (PANOFSKY, 1991, p. 50-51).

Segundo Wollheim (2015) e Francastel (s/d), se desejarmos compreender completamente a arte devemos sempre a definir em relação ao seu contexto social, seja do ponto de vista do artista e do ponto de vista do espectador. Os artistas são condicionados por seu contexto social (crenças, histórias, disposições emocionais, necessidades físicas, entre outras) e o mundo que eles interpretam está em constante mudança.

Limiar da liberdade contém vários temas essenciais com espaços vazios, a pintura dentro de uma pintura e a sensação de calma estagnada. Os elementos representados na imagem se dispõem fora de seu contexto comum e ganham uma diferente conotação da realidade no trabalho deste artista, pois, “esta arte vem de regiões profundas da mente perceptiva onde só os verdadeiros artistas, poetas ou músicos podem respirar” (SOBY, 1965, p. 19).

No *Limiar da Liberdade*, assim como em suas inúmeras outras obras, Magritte compartilhou o seu processo imaginativo em frações, reunindo sua estranha combinação que, desta vez, ordenada por um canhão antiquado e desmembrou a anatomia feminina mostrando somente a parte superior e escondeu a parte inferior

² Imagens que veiculam a ideia, não de objetos e pessoas concretos e individuais, mas de noções gerais e abstratas como Fé, Luxúria, Sabedoria, etc. (PANOFSKY, 1991, p. 51).

atrás do guarda-roupa no fundo, mas não oculto. Talvez seja um possível tributo a Manet, porém, a arte deste parece tê-lo assombrado, ou acreditava que os críticos reprochavam a obra deste pintor por mostrar mulheres cortadas em fragmentos (SOBY, 1965).

A ideia que se tem desse panorama é a representação da estreita ligação social entre as nações e pessoas que se formataram em uma nova era de interação igualitária nos últimos tempos. Com isso, “para que o poder tenha liberdade de fluir, o mundo deve estar livre de cercas, barreiras, fronteiras fortificadas e barricadas. Qualquer rede densa de laços sociais [...] é um obstáculo a ser eliminado” (BAUMAN, 2001, p. 23).

Ressalto ainda, alguns detalhes inseridos nelas como: o torso com curvas alusivas no alto esquerdo em tonalidades naturais da pele humana, cujo perfil se enquadra, aparentemente, com um tronco humano, especificamente feminino. A forma como está emoldurado e posicionado passa a ideia do domínio sobre o corpo. Este torso humano nos representa o anonimato e, recentemente, o anonimato não é garantido em sociedade, assim como a exploração do privado transformou-se em um modo de participação pública. O poder sobre o corpo, tampouco deixou de existir até meados do séc. XIX. Sem dúvida, o suplício deixou de ser método de sofrimento. No entanto, o castigo se transformou em trabalhos forçados ou prisão, privação pura e simples de liberdade (FOUCAULT, 2012).

A tridimensionalidade da obra oferece um espaço desocupado, com a exceção de uma artilharia localizada abaixo no lado direito da tela, cuja representação está voltada para o torso humano localizado no alto, talvez enfatizando suas sensações fálicas ou a propagação de mecanismos de observação e controle nas sociedades contemporâneas. Nunca a vigilância se fez tão presente nos períodos de transformação da vida humana como agora nos tempos atuais. E esta figura do torso também nos causa esta sensação.

Dentro deste contexto, a pintura de Magritte nos lembra o exercício do poder na atualidade, enfocando andamentos e mobilidades em detrimento ao indivíduo. E para elucidar essa questão, podemos citar o projeto arquitetônico chamado de *Panóptico* elaborado por Jeremy Bentham mencionado na literatura *Vigiar e Punir* de Foucault (2012). Cujas estrutura acolhia os internos deixando-os encarcerados, impedidos de qualquer circulação, limitados entre divisórias, implantados em seus leitos, cubículos ou bancadas e não podiam se mover porque

estavam em constante vigilância (FOUCAULT, 2012, p. 190).

Na pintura há uma possível relação entre o enquadramento do torso e a posição da artilharia remetendo a real atualidade social instituída pelo viés da razão tecnológica, a qual assenta a humanidade em uma nova amarra, ou seja, “a tecnologia que domina e modela o mundo em que vivemos é certamente feita de máquinas ainda entendidas no sentido tradicional do termo, que fornecem os meios para dominar a natureza externa” (VATTIMO, 1989, p. 22).

A presença dessa artilharia na obra sugere dificultar a possibilidade de liberdade nesse espaço. É provável que a intenção desse objeto remeta a proteção do ambiente como vigilância reforçada que resguarda esse lugar sem deixar ser invadido por algo ou alguém. Esta observação parece traduzir a expressão de George Orwell (2005) “O Grande Irmão zela por ti” em sua fábula literária denominada: 1984. Na qual relata uma sociedade em distopia (utopia negativa), descrevendo o cotidiano de um regime político totalitário e repressivo no referido ano. Esta artilharia, na pintura, passa a impressão dessa difusa fiscalização e controle por uma sociedade oligárquica coletivista que é capaz de reprimir qualquer um que se opuser à classe dominante.

Em se tratando de um tema sobre a liberdade na obra de Magritte o céu está quase sempre inserido dentro deste contexto. A relação do céu com a questão da liberdade é uma constante representação em muitas outras obras de artes de alguns artistas. Por outro lado, a liberdade retratada nesta pintura - *No limiar da liberdade* - nos remete a dualidade de estar ou não sendo vigiados, sujeito a limites e percepções.

Russell (1965) nos fala que existem vários tipos de liberdade, assim, como há povos que possuem diferentes origens socioculturais. Desse modo, alguns grupos dispensam o Governo, a educação obrigatória, o código das estradas, e até as burocracias do código comercial. Com isso, desfrutam de um alto grau de liberdade em suas vidas, porém, poucos homens civilizados prefeririam viver assim a viver no seio de uma comunidade mais organizada.

Nesta pintura, o simulado de um mogno no fundo acima chama atenção nas texturas de fibra de madeira. A janela representada também ao fundo direito abaixo com pequenas lacunas nas cortinas dando a impressão que existe alguém por dentro nos olhando e quem está fora nos percebe por dentro. A atmosfera de verão se mostra uniforme com atributos próprias do pintor.

A liberdade nunca esteve tão vigiada quanto agora. Não há equivalência com os termos de repressão política e nem os momentos que o mundo esteve privado de suas virtudes e belezas por causa de guerras e invasões inescrupulosas. A parábola é que todos habitam, sem saber, dentro de uma grande casa equipada com diferentes tipos de artefatos e este ambiente parece estar representado na citada obra de Magritte.

Já afirmava Foucault (2012) em seus estudos na década de 70 que ao longo dos anos a sociedade estaria abrigada pelo jogo do olhar, ou seja, a rede de olhares que se controlam uns aos outros, com isso faz-se o diagrama de um poder que age pelo efeito de uma visibilidade geral que dominará. A capacidade do Estado de vigiar se ajustará exponencialmente a qualquer indivíduo, seja delinquente ou “de bem”. Encontraremos alastrados no urbanismo, na construção das cidades operárias, dos hospitais, dos asilos, das prisões, das casas de educação, esse modelo de vigilância realizado por algo ou por alguém.

O corpo é um dos estímulos da Entrecorpus Cia de Dança em suas criações artísticas, não somente para esse estudo, mas também para outras produções realizadas ou futuras. Sendo assim, este processo teve apoio no método da ‘Prática como Pesquisa’ cuja metodologia se construiu no curso da ação de pesquisa, considerando: a experiência do processo artístico e pedagógico no(s) corpo(s); a reflexão crítica resultante da aproximação empírica e a noção teórica-conceitual em diálogo à experiência prática (GERALDI, 2019).

Nesse processo de criação não se designou metas, mas se concentrou no que consistia na assimilação das informações necessárias dentro do seu foco e objetivo; adotando a proposta de transitar pelas teorias, pelas vivências observadas e experimentadas; pelas escolhas dos elementos cênicos que estimularam, nortearam e elaboraram “os processos criativos da composição coreográfica” (LOBO; NAVAS, 2008, p. 21).

A efetivação desta criação em dança teve como eixo central os estudos iconológicos (PANOFSKY, 1991) aplicados sobre o contexto histórico-cultural da obra em questão. A intenção foi interpretar os símbolos representados no tema e o significado do produto artístico, que nos induziram para algumas ideias a respeito das dinâmicas de criação em dança, a elaboração desta escrita, as estratégias e as relações de sentidos expressivos, estimulados por pensamentos em diferentes aspectos que nos conduziram a “uma singular experiência imediata” (TOWNSEND,

1997, p. 37).

A conversão semiótica teve o papel utilitário dos recursos metodológicos do estudo prático para o entendimento dessa transformação, ganhando outros formatos, transfigurando em arte e oferecendo o apoio referencial primordial nessa pesquisa. Sendo assim, a tradução intersemiótica foi o método utilizado nesta transposição que consistiu “na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (PLAZA, 2003, p. XI).

Conforme Jakobson (1959, p. 232-233), “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo”. Sendo assim, este processo de criação foi alcançado através da transposição das artes visuais para as artes do corpo, enquadrando-se, portanto, no conceito de tradução intersemiótica, ocorrendo a transmutação dos signos linguísticos visuais e estéticos do dispositivo em questão para os signos linguísticos corporais e em movimento das artes do corpo, sobretudo, a dança (LOUREIRO, 2002).

Também contribuíram para esta criação os estudos de procedimentos metafóricos, propondo esse contexto para o movimento, conseqüentemente para a dança, através de uma experiência estética em acordo com as impressões dos intérpretes numa conexão neural da amarração da palavra. Com uso de temas e modos de aplicação/ação a partir dos termos: distopia, consumismo, mercantilismo, marketing, publicidade, anti-intelectualismo, dentre outros; como caminho metodológico para estímulos de movimento com a relação intersemiótica, ou seja, o sentido do contexto da palavra para o coreógrafo e para o intérprete quando se movimenta (RENGEL, 2007).

As etapas desse processo foram divididas em três fases: sensibilização (CAETANO, 2015), processo criativo (GOMES, 2009) e a composição coreográfica (ALVES, 2007). O intuito dessa organização foi para atender uma progressão na prática da dança, que partiu dos laboratórios até o momento de sua composição coreográfica, cuja intenção era autenticar, para a dança, um campo disciplinar próprio e independente (LOUPPE, 2012).

A sensibilização do corpo cênico partiu da consciência corporal e do movimento proposto pelos princípios/fundamentos corporais/movimentos do Sistema Laban/Bartenieff (FERNANDES, 2006) e do método Klauss Vianna (2005) como

possibilidade sensória das partes mais profundas do corpo, na perspectiva de desenvolver padrões de movimentos diversificados daqueles estabelecidos pelas práticas comuns de dança, assim, mesclando-os ao longo do processo de criação e na propagação de práticas que promoveram uma seleção de gestual para a dança (MILLER, 2007).

Nessa primeira instância, esta sensibilização promoveu estímulos perceptivos dos estados e vínculos indissociáveis entre natureza e cultura do corpo. Os mesmos possibilitaram uma relação dos eventos externo ao corpo e passaram a ser traduzidos nele num dependente processo, na qual as informações percorreram os estados corporais e se materializaram na forma de um corpo que, em seguida, se transformou em dança (CAETANO, 2015).

O processo de criar dança constitui uma série contínua de atividades estratégicas específicas na invenção de movimentos e a improvisação, como técnica coreográfica, foi a fomentadora nessa investigação. A finalidade foi permitir aos intérpretes variados estímulos criativos por meios alternativos metodológicos que não tinham como função inicial o uso estético, mas a amplitude do conhecimento do homem acerca de si.

Em seguida, surgiram sugestões de experimentações, de estudo e desdobramento de assuntos referentes à obra em processo, ainda que tenha sido indispensável notar na prática como esses conceitos operaram no corpo que dança. Em compensação, a escolha por trabalhar neste formato, estava interligada a imprevisibilidade de suas experiências, pois outras sugestões surgiram de situações laboratoriais para uma sistemática teórica que puderam causar soluções súbitas e distintas, visto que os artistas envolvidos alcançaram autonomia sobre o processo, buscando a tradução das ideias em movimento de modo que a teoria e a prática estavam imbricadas nos resultados desta pesquisa (GUERRERO, 2008).

O propósito de nossa hipótese era assimilar o dispositivo (*No limiar da liberdade*), pelo corpo, modificando a paisagem corporal e interferindo na dança em todos os seus aspectos. A partir disso, foi possível averiguarmos de que modo o dispositivo operou nos estados do corpo e como o corpo se reordenou, reorganizou e transformou isto em dança. Para tanto, suas funções foram inspecionadas e redimensionadas durante o processo de modificação, passando a ter a função estética como prioridade (MACEDO, 2004).

Ao mesmo tempo a interdisciplinaridade se fez indispensável junto dos

contextos tratados neste estudo, não poderíamos esconder as concepções múltiplas da cena com os quais os intérpretes dialogam para conceber sentidos. A considerar os dispositivos disparadores de ideias (a orientação espacial, a vestimenta, o estímulo sonoro e os elementos cênicos), e a relação que se estabeleceram no momento do processo de criação para a composição coreográfica (dos intérpretes em relação aos elementos compositivos e dos intérpretes na relação em cena).

Apesar de constatar a falta de respostas para todos os pontos alçados neste estudo, embora almejássemos nos distanciar de alguns conceitos que, durante algum tempo, nortearam a dança contemporânea, conseguimos apontar algumas considerações sobre a composição básica da cena. Desse modo, elaboramos um projeto identitário artístico próprio em relação a plasticidade da obra, que antes não tínhamos ideia de como enfrentá-lo. Mas, por outro lado, a dificuldade nos possibilitou observar e trazer soluções dentro da própria linguagem corporal da cena atual.

O figurino, nesse estudo, foi pensado a partir da ideia do torso feminino identificado na obra de *Magritte*, como uma segunda pele e que deixasse os intérpretes assexuados, sem definição de gênero, indefinidos. O conceito partiu dessa inspiração para a indumentária, considerando essa referência na composição plástica dos corpos em movimento no espaço cênico (Figura 2).



Fig. 2. *Liberdade Vigada.* Fonte: Michele Marques – Acervo Pessoal.

Para todos verem: Vários corpos humanos vestidos de malhas em segunda pele e toucas na cabeça que ocultam as faces e os cabelos, organizados com gestos assimétricos ao centro na cor bege, num fundo preto e com uma frecha de luz branca sobre os corpos.

Outro ponto de discussão surgiu sobre a representação da artilharia identificada na obra, buscamos por um artefato que pudesse dialogar com essa ideia bélica, entre as escolhas disponíveis para o processo, não foi tarefa fácil de abordar para compor uma das cenas. Este desafio levou um certo tempo para o seu amadurecimento até definirmos qual elemento poderia estimular uma reflexão ampla e subjetiva em torno do contexto que queríamos idealizar sobre corpo vigiado sem correr o risco de remeter gratuidade ao espectador. Sendo assim, a reelaboração das cenas ou frases coreográficas foi um sintoma natural de qualquer processo contínuo não cristalino em criação coreográfica.

O elemento cênico surgiu após a proposta de trabalhar com modos de aplicação com palavras, expressões, verbos, que traduzissem a artilharia, tais como: ditadura, intervenção, repressão, alienação, dentre outras. Após este experimento encontramos no 'vaso sanitário' o simbolismo abstrato ideal para o contexto subjetivo cênico. Este artefato foi ressignificado, trazendo múltiplas interpretações, experimentações e diálogos proferidos antes, durante e após sua seleção e uso, e adaptados aos corpos dos intérpretes (Figura 3 e 4).



Fig. 3 e Fig. 4. *Liberdade Viglada.* Fonte: Michele Marques – Acervo pessoal.

Para todos verem: Duas figuras posicionadas lado a lado com fundo preto e corpos vestidos de malhas de segunda pele, toucas na cabeça que ocultam as faces e os cabelos. A figura da esquerda mostra um corpo humano sentado sobre um vaso sanitário branco deitado com o torso inclinado para frente e com um gesto circular com as mãos juntas. A figura da direita mostra cinco corpos, sendo que quatro deitados ao chão suplicando e um corpo em pé segurando com o braço esquerdo um vaso sanitário branco e com a mão direita faz gesto para os corpos no chão oferecendo migalhas.

A este modo de composição coreográfica se estabeleceu um diálogo que norteou modos operante de provocar assuntos e conhecimento, que no contexto dos

participantes deste estudo foi potencializado pelo histórico de convivência, situando um modo peculiar de dançar atrelados invadidos pelo princípio de conectividade entre os intérpretes da dança.

A maior questão aqui sempre foi a possibilidade de encontrar meios de construir as cenas a partir de recursos que pudessem compô-las no tempo e no espaço selecionado, relacionando as ideias em movimento e a escritura em dança. Para tanto, todos os argumentos discursivos tiveram um ponto de partida para a viabilização da obra. Pontos estes que indicavam caminhos para uma construção, porém, sem fixar em um só ponto de vista e sim aberto a reflexões.

Toda esta experiência estética foi fundamentada pelos princípios da pós-modernidade em dança (SILVA, 2005; LOUPPE, 2012), que contribuíram para a elaboração dos conceitos abordados nesta pesquisa e para a estética da obra cênica em processo de composição, justificando a conversão semiótica do corpo como procedimento criativo e como forma de registrar a experiência intersemiótica vivida, despertando a dança como reconhecimento de área de conhecimento. (RODRIGUES, 2003, p. 19).

Liberdade Viglada, inspirado na obra de Michel Foucault – *Vigiar e punir: o nascimento da prisão* de 1987, buscou questões preliminares investigados aqui sobre corpo docilizado, alienação, massa de manobra e manipulação de pessoa, como fator constituinte de uma possível ótica interpretativa experimentadas através do corpo cuja a representação reflete a sociedade atual.

Considerações finais

A ação dos dispositivos situados no espaço em que vivemos pode chamar atenção do criador e causar ideias, anseios, análises, dentre outros. Com isso, podem surgir gradualmente termos e relações arquitetadas, em uma crescente vontade de se comunicar através de uma linguagem inovadora para acompanhar as reflexões e precisões atuais. Pois, a busca assídua de meios expressivos corporalmente e cenicamente mais significativa, livre e singular é uma constante.

A obra de *René Magritte* recusa o convencionalismo e ultrapassa sem limites a condição onírica. Aborda uma composição consciente da realidade em ficção, e joga o tempo todo com a representação de modo contido e prático; investigando as barreiras transcendentais, da utopia, das perspectivas ópticas e dos

devaneios psicológicos. Cujas originalidade artística está na união que se constitui com o mundo tal como ele é; acionando o subconsciente através do pré-consciente, e este através do evidente, afirmando que a realidade ultrapassa a ficção e que o consciente domina o inconsciente.

O dispositivo - *No limiar da liberdade*, nos fez perceber que foi plausível fazer uma leitura com o período atual da sociedade através de um processo de criação. A impressão que tivemos foi a de que o pintor traduziu o nosso olhar, a nossa possível percepção em relação ao que está refletido na imagem. Por outro lado, a pintura (dentro da pintura), apontou reflexões sobre o que se mantém oculto no quadro, dentro deste espaço e com os elementos, se existe algo real; ou se é apenas ilusão para nos fazer acreditar que as situações, de fato, se ecoam com os elementos suspensos e distribuídos no espaço.

Nesse processo, confiamos por instantes a ver precisamente o que nos foi permitido olhar, porém, tantas outras coisas podem surgir neste contexto abordado na tela. A própria representação é um jogo junto com um mistério que jamais podemos confiar, mas, talvez não seja permitido conhecer o que a imagem quer transmitir e quais os seus artifícios. No entanto, no jogo do olhar, a obra nos passou esta sensação de vigilância ao entrar ou sair de qualquer ambiente hoje, e que o indivíduo está sujeito às câmeras internas de segurança (artilharia) e/ou da manipulação humana, da alienação, da massa de manobra (corpo), ou seja, tudo está sob a mira das lentes dos circuitos internos, da coerção compassiva e afetando nossa liberdade (espaço).

Liberdade Viguada propôs cenicamente uma reflexão pelo ponto de vista do pesquisador e dos participantes num processo colaborativo, abordando uma leitura da conduta sociopolítica do mundo contemporâneo. O contexto abordado para análise mostra momentos abstraídos das sociedades democráticas capitalistas vigentes. Desta forma, o produto da dissertação, buscou contar por meio de um espetáculo de dança contemporânea esse processo que faz parte da vida dos cidadãos, partindo do cotidiano, das vivências, da sociedade, para enfim mostrar o resultado que chega aos olhos do espectador, visto que a vigilância sobre o corpo ainda está longe de terminar.

“A arte evoca o mistério sem o qual o mundo não existiria”. *René Magritte*.

Referências

ALVES, F. S. **Composição Coreográfica: traços furtivos de dança.** São Paulo: TFC, 2007.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida.** Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CAETANO, P. L. Por uma Estética das Sensações: o corpo intenso dos Bartenieff Fundamentals e do Body-Mind Centering. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 5, n. 1, 2015.

CALVOCORESSI, R. **Magritte.** New York: Watson-Guption, 1990.

FARTHING, S. **Tudo sobre Arte: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos.** Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FERNANDES, C. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas.** 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: o nascimento da prisão.** Tradução de Raquel Ramalhe. 40ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

FRANCASTEL. P. **Peinture et Société – Naissance et destruction d'un espace plastique.** De La renaissance au cubisme. Paris: Gallimard, s/d.

GERALDI, S. M. **A prática da pesquisa e a pesquisa na prática.** In: CUNHA, C.; PIZARRO, D.; VELLOZO, Mª A. (Orgs). Brasília, DF: Editora IFB, 2019.

GOMES, E. S. Processo Criativo. **Revista Ensaio Geral.** Belém: jun. 2009.

GUERRERO, M. F. Formas de improvisação em dança. Dança, improvisação e composição – UFBA. In: CONGRESSO ABRACE, 5, 2008, Belo Horizonte. **Anais [...]**, Belo Horizonte: Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2008. Disponível em:
<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dancacorpo/Mara%20Francischini%20Guerrero%20%20FORMAS%20DE%20IMPROVISACAO%20EM%20DANCA.pdf>
Acessado em: 20 jul. 2019.

JAKOBSON, R. **On Translation.** Massachusetts, Cambridge: Harvard University Press, 1959.

JOLY, M. **Introdução à Análise da Imagem.** Lisboa: Editora 70, 2007.

KEPES, G. **El lenguaje de la vision.** Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1969.

LOBO, L.; NAVAS, C. **Arte da Composição: Teatro do Movimento.** Brasília: LGE Editora, 2008.

LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. Tradução: Rute Costa. Lisboa, Portugal: Orfeu Negro, 2012.

LOUREIRO, J. J. P. **Elementos de estética**. 3ª ed. Belém: Edufpa, 2002.

MACEDO, R. S. **A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação**. 2ª ed. Salvador: Edufba, 2004.

MILLER, J. **A escuta do corpo**: sistematização da técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

ORWELL, G. **1984**. 29ª ed. São Paulo: Ed. Cia Editora Nacional, 2005.

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

QUILICI, C. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Revista Sala Preta**, [S. l.], v.14, n. 2, p. 12-21, 2014. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84758>.

RENGEL, L. **Corponectividade**: comunicação por procedimentos metafórico nas mídias e na educação. 2007. 169f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paula, São Paulo, 2007.

RODRIGUES, G. E. F. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal**: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método, 2003. 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2003.

RUSSELL, B. **Realidade e Ficção**. Editora: Europa-américa, 1965.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. v. 103 - Araçatuba/São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

SILVA, E. R. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: Edufpa, 2005.

SOBY, J. T. **René Magritte**. Distributed By Doubleday & Company - New York: The Museum of Modern Art, 1965.

TOWNSEND, D. **Introdução à estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

VATTIMO, G. **A sociedade transparente**. Lisboa: Antropos, 1989.

VIANNA, K. **A dança**. Colaboração: Marco Antônio de Carvalho. 6ª ed. São Paulo: Summus, 2005.

WOLLHEIM, R. **A arte e seus objetos**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

André Duarte Paes (UEA)

E-mail: apaes@uea.edu.br

Doutorando do PPG em Artes da Cena (UNICAMP/SP); Mestre em Letras e Artes (UEA/AM); Especialista em Metodologia do Ensino Superior (UNINORTE/AM); graduado em Dança (FAP/PR) e Artista-docente (UEA/AM).

Marília Vieira Soares (UNICAMP)

E-mail: mvbaiana@gmail.com

Doutora em Educação (UNICAMP/SP); Mestre em Artes Cênicas (USP/SP); Graduada em Licenciatura em Dança (UNICAMP/SP) e Professora aposentada/colaboradora no Instituto de Artes da UNICAMP/SP.

Coletivos dentro da caixa

Camila Simonin Lima de Moura (PPGDan-UFRJ)
Lígia Losada Tourinho (PPGDan-UFRJ)
Felipe Kremer Ribeiro (PPGDan-UFRJ)

Comitê Temático Corpo e Política: Implicações e conexões em dança

Resumo: Esse artigo conta uma das quatro análises de performances realizadas ao longo da dissertação *Coletivos em Aliança na Cena e suas Performatividades*, defendida pelo PPGDan/UFRJ em 2022. Neste recorte, investigo o trabalho *Contenção*, da companhia Híbrida do Rio de Janeiro e como o espetáculo estabelece desvios do que se espera enquanto performatividade do espectador. Procuro aprender como a proposição de eventos artísticos gera espaços em potencial para a criação de alianças entre grupos. Como nomeia Judith Butler em *Corpos em Assembleia e a Política de aliança nas ruas* (2018), alianças configurariam conexões improváveis entre grupos cujos sujeitos agem de maneira discordante, mas que decidem se relacionar para uma mobilização em comum. Ao longo da dissertação (que aqui recebe um recorte), investigo como, através de eventos artísticos, podemos gerar relações mais desierarquizadas entre grupos e sujeitos, possuindo como potencial a multidão defendida por Antônio Negri e Michael Hardt. Os demais trabalhos analisados ao longo da dissertação foram: *Massa Ré*, de Elilson; *El Gran Retorno*, de Regina José Galindo e *De Repente tudo fica preto de gente*, de Demolition Incorporada.

Palavras-chave: COLETIVIDADES EM CENA. PERFORMATIVIDADE. ALIANÇAS. CONTENÇÃO.

Abstract: This paper is about one of the four performance analyses carried out during the Master Thesis *Collectives in Alliance on Stage and their Performativities*, presented at PPGDan/UFRJ in 2022. In this framework, I investigate the piece called *Contenção*, by the company called *Híbrida* from Rio de Janeiro and how the production establishes deviations from what is expected as performativity from the spectator. I seek to learn how the proposition of artistic events like this generates potential spaces for the creation of alliances between groups. As Judith Butler names it in *Bodies in Assembly and the Politics of alliance in the streets* (2018), alliances would configure unlikely connections between groups whose subjects act in discordant ways, but who decide to relate to each other for a common mobilization. Throughout my work during my masters, I investigated how, through artistic events, we could generate more de-hierarchical relations between groups and subjects, possessing as potential the multitude advocated by Antonio Negri and Michael Hardt. The other works analyzed throughout the dissertation were: *Massa Ré*, by Elilson; *El Gran Retorno*, by Regina José Galindo and *De Repente tudo fica preto de gente*, by Demolition Incorporada.

Keywords: COLLECTIVES IN THE SCENE. PERFORMATIVITY. ALLIANCES. CONTENÇÃO.

Essa pesquisa é oriunda do campo das artes no Programa de Pós Graduação em Dança da UFRJ na linha de Performatividades da Dança. Ao identificar questões sobre o coletivo em meio ao campo artístico, pretendi aprender, conhecer, me preparar, ensaiar, descobrir e assimilar os estudos de caso e outros tantos materiais que acessei no PPGDan para seguir na minha prática. Sou artista-pesquisadora, diretora teatral e professora que deseja agir mesmo em meio aos grupos e circunstâncias nas quais me encontro. Ou até: desejo agir *com* os grupos e circunstâncias nas quais me encontro. E já que esse é um escopo muito amplo, eu procurei saber como o campo das artes da cena lida e propõe organização e mobilização coletiva a partir de seus eventos e ações. Ou ainda: que tipo de coletividades esses eventos e ações artísticos geram.

Os estudos de caso foram organizados na dissertação em dois pares: um par de eventos realizados nas ruas, em que destaquei a ação de caminhar para trás; e outro par de performances realizadas dentro da caixa cênica. Regina José Galindo e Elilson fazem a mesma ação de caminhar para trás nas ruas, tensionando o que dividimos historicamente e as narrativas que fazemos acerca do tempo e espaço compartilhados. Já *Contenção* e *De repente* me ensinaram sobre a relevância de convocar outras possibilidades de se estar em coletivo através dos modos de produção tradicionais das artes da cena, literalmente dentro das caixas: a caixa preta teatral e o cubo branco da galeria.

Em comum, as performances citadas procuravam restaurar a natureza da cena em seu caráter de assembleia, de partilha coletiva. Como assembleia, compreendi reuniões transitórias e críticas, cuja importância e significados políticos são transmitidos além do discurso escrito ou falado, mas que emitem sentido antes e apesar de qualquer reivindicação que seja feita (BUTLER, 2019, p. 13). Tais assembleias se desfazem ao fim da performance, tornando os momentos em que imaginamos outras possibilidades de viver em coletivo apenas isso: momentos.

Além disso, as performances e suas análises foram reunidas na dissertação em um capítulo intitulado “coexistir”. Existir junto ou simultaneamente não significa por si só formar alianças entre diferentes grupos. No entanto, propus dizer que a coexistência que observamos em performances como *Contenção*, da Companhia Híbrida, nos geram situações em que as alianças passam a ser uma possibilidade de relação entre coletivos e entre pessoas.



Fig. 1. Espetáculo Contenção. Fonte: site tanzmesse.

Para todos verem: A fotografia retrata um dos momentos do espetáculo *Contenção*. Um homem negro é pressionado contra uma das paredes da sala teatral. Ele tem o rosto, os braços, o tronco e o quadril empurrados pelos demais *performers*, que são em sua maioria homens negros, com exceção de um homem branco e uma mulher negra, que aparecem de costas. Todos eles usam roupas de malha cinza e as mãos daqueles que empurram ficam em evidência sobre o corpo e o rosto daquele que é pressionado contra a parede.

No dia 12 de dezembro de 2019, entrei em uma sala-cubo para ver um espetáculo. A sala em questão se encontra no mezanino do Sesc Copacabana no Rio. O convite havia sido feito pela amiga e mestrandia do PPGDan Luciana Monnerat, que estava com um novo trabalho pela companhia Híbrida. Lá estava eu, então, para ser espectadora. Ao entrar no espaço, não havia cadeiras, cenário ou objetos cênicos, e os corpos presentes eram também de outros espectadores como eu. Algumas pessoas se entreolharam e pouco a pouco, fomos sentando no chão, em uma espécie de acordo entre quem ali estava, fazendo um perímetro que seguia as paredes da sala cúbica.

Pouco tempo depois, sem aviso prévio, com exceção de um *blackout*, dois homens aparecem e no chão está o corpo de Luciana, inerte, que começa a ser deslocado pelo espaço pelos movimentos dos outros dois. Ela está com os olhos abertos e começa a vir (na verdade, os outros dois fazem com que ela venha) em minha direção. As pessoas que estavam na mesma “parede” que eu se levantam rapidamente e nos direcionamos ao centro da sala. Agora estamos em pé. Eles três

continuam o perímetro, passando à outra parede. Mais espectadores ficam de pé. Luciana permanece deitada.

E assim, começamos nessa dança que durou até o fim do espetáculo, onde éramos surpreendidos por movimentos súbitos dos integrantes da companhia — em sua maioria, pessoas negras — e reagíamos como público — em sua maioria, pessoas brancas — nos movendo para outro canto da sala. Aqui mais uma vez víamos a delimitação de dois grupos: *performers* e espectadores, onde — em 12 de dezembro de 2019 em Copacabana, Rio de Janeiro, também víamos um recorte de raça nessa divisão. Alguns de nós, espectadores brancos, foram embora, constrangidos. Alguns de nós decidiram encarar o olhar dos bailarinos. Alguns se colocavam em maior proximidade ao longo do espetáculo. Uma de nós decidiu não se deslocar mais, sentando-se e depois deitando-se no chão no meio da sala, quase sendo atingida pelos movimentos do grupo diversas vezes. Poucos espectadores não ficaram de pé ou se moviam sozinhos ao longo do espetáculo. Em geral, nos movíamos de forma cautelosa e em grupo.

Lembro-me de ter tido por vezes a imagem de um grupo de pessoas observando uma exposição em museu, mudando de uma obra a outra (um foco de atenção a outro), e por vezes a imagem de lutadores em ringue que fixamente observam o outro corpo na arena e se movem se afastando e ganhando distância, fazendo uma trajetória em círculos, extremamente conectados pelo olhar.

O que se instaurou ao longo de “Contenção” foram movimentos e mudanças de posicionamentos a partir da mobilização provocada pelos integrantes da companhia. Observei mais uma vez essa diferença no uso do tempo, dessa vez, tendo os espectadores essa cautela e esse tempo sustentado da observação de obras na galeria. Por outro lado, os *performers* se colocavam em uma dinâmica de tempo diferente, repentinamente mudando suas relações espaciais. Essas mobilizações eram feitas sobretudo a partir de movimentos realizados pelos oito intérpretes em conjunto, com ações de atravessar a sala simultaneamente em um grupo de oito, em dois quartetos, em quatro pares, em ações que remetiam à violência como sobrepôr um corpo ao outro, empurrar, à ação de encurralar, ou ainda de um corpo ou corpos que movem outro corpo, tendo o uso das paredes e do chão como pontos de apoio.

Sobre os presentes no evento, podemos dizer que um dos grandes 601
fatores que permeiam os movimentos dos bailarinos tem a ver com estabelecer

relações com as pessoas ali presentes e o tempo de tomada de decisão. É interessante notar essa interação de um corpo com outros corpos sendo realizada de diferentes maneiras ao longo do espetáculo. Isto é, quando observamos as interações entre os próprios bailarinos, fica evidente a relevância do contato pele/pele e pele/chão durante a interação. Não à toa, temos a imagem inicial de *Contenção*, quando Luciana tem o próprio corpo inerte sendo deslocado por dois outros corpos que para isso não se utilizam das mãos, mas do apoio do chão para realizar a trajetória. Não coincidentemente vemos movimentos tais quais flexionar, estender, carregar peso, transferir peso serem predominantes, na medida em que se tratam de ações que enfatizam o uso desses suportes e apoios para mobilização através de mudança na tensão muscular.

Ainda sobre a relação entre os bailarinos, vemos que, por conta dessa manipulação de diferentes suportes que incluem o corpo do outro, fica em destaque a pergunta de “com quem nos movemos?” ao longo da performance. Indicações para tal indagação em *Contenção* nos apontam para o movimento em grupo, cujos limites entre corpos se borram. Até mesmo em trechos cujo objetivos são diretos (transportar um corpo de um lado a outro), não há entre os oito integrantes da companhia uma relação de alcançar um objeto ou pessoa específicos. Ao invés disso, há a interação contínua com esse suporte externo e com quem se move de modo que os corpos se adaptam uns aos outros em seus limites conforme se movem em conjunto. Começam a surgir então configurações grupais de pernas, braços, cabeças em que vemos corpos sendo moldados e moldarem uns aos outros pelo contato, como na foto acima.

Já quando notamos as relações bailarinos-espectadores, raramente esse contato físico acontece. Também como em *De Repente*, essa “falta de contato físico” na maioria das vezes se dá por parte dos espectadores, que procuram manter a relação espacial de uma distância “educada”/confortável à qual se está habituado ou que é tratada como norma. No que tange aos bailarinos, reparamos dois padrões de relação: o primeiro, em que se retira a atenção espacial. Ou seja, em que os bailarinos não possuem um contato visual com os espectadores, mas com os espaços e os corpos ao redor. Isso ocorre muito em suporte à performatividade que se espera da plateia de *tudo tentar ver*, já que a plateia, percebendo-se em meio à trajetória da massa que se aproxima, desvia, evita e procura outra perspectiva para continuar sua observação.

Já no segundo padrão, que em sua maioria se apresenta nas pausas e paragens, os bailarinos estabelecem momentos de atenção visual direta com os espectadores. Esse movimento de olhar nos olhos em um espaço no qual desde o início não se tinha a ideia de uma quarta parede consegue ainda causar um certo desconforto em parte da plateia, que desvia o olhar. Outros encaram de volta. Sustentam ter a própria observação espelhada. Até que novamente essa suspensão é interrompida e são retomadas as corridas, caminhadas, saltos e rastejadas que cruzam a sala.

É relevante notar como *Contenção* pode ser visto como um evento para a geração e mobilização da coletividade em cena. Mais do que isso, como o grupo se utiliza de estratégias que mobilizam justamente as experiências espaciais que temos ao nos deparar com os corpos que ali se encontram. A Companhia Híbrida consegue não só modificar o que é encarado como norma na função do espectador, mas gera um incômodo nessa plateia que vê seu espaço privado ou próximo ser invadido por outros corpos com os quais passamos, enquanto espectadores, a ter que lidar — espacialmente e em seguida de maneira relacional entre sujeitos ao longo da duração do espetáculo.

Esse incômodo é sustentado pela ideia de corpo como algo individual e pessoal, cujos limites são encerrados nos alcances máximos dos membros que o compõem. Essa noção de um espaço tridimensional criado para si que envolve o corpo — o que chamamos no campo das artes da cena de kinesfera — tem, então, sua “bolha estourada”. Vemos no *teaser* do espetáculo corpos que insistem em permanecer sentados no chão e então recebem em seu espaço pessoal uma perna e pés que pisam com força, um corpo arrastado ou empurrado que — pela proximidade — gera respostas cinestésicas no corpo que não se *moveria* em sua observação, mas que se retém, ou que recebe ele mesmo um esbarrão. E que então se levanta, anda pelo espaço, é mais uma vez esbarrado, ou quase esbarrado. Um corpo que tenta restringir seus movimentos em alcance, cruza os braços, se contrai, se sobressalta.

O que é gerado, portanto, no campo do sentido é a construção de outras possibilidades de organização dentro de eventos cujas performatividades já estavam, dessa maneira, determinadas. Ainda que tenha em sua criação momentos pré-determinados ao longo de uma hora de duração da performance, as incessantes negociações que são feitas com o grupo de espectadores reconfigura a experiência

do que seria dançar naquele espaço. De tal modo, enquanto espectadora de Contenção, vejo minha posição ser constantemente interpelada ao longo do evento. Devo estar aqui? Devo me juntar a esse outro grupo de pessoas? Vou assistir à experiência sozinha? Quem devo observar agora? O que aquele outro grupo está fazendo? Faço alguma coisa com a espectadora que está deitada no chão? Ou seja, fico circundada de diferentes movimentos de diferentes sujeitos — tanto espectadores quanto performers — com os quais tomo decisões, intervenho ou não. Ambas as performances ressaltam sensivelmente a polifonia, a desarmonia e a concomitância que é essa ideia radical de ser-com-outros.

Contenção acontece em um dos “espaços apropriados” à arte: a caixa preta teatral. Enquanto experiência estética, nos oferece maneiras de alterar as circunstâncias e os modos de produção habitualmente vistos nas artes da cena como maneiras de provocar outros tipos de encontro e coletividade. Escrevo em um momento de retorno às caixas. Nessa medida, acho ainda mais valiosa a reflexão sobre como voltaremos às aglomerações nesses espaços e que tipo de encontros estabeleceremos de modo que consigamos provocar essa comunicação em direção a coletividades mais diversas e dissensuais dentro dos espaços culturais.

Um outro ponto é que tal ato de coexistir quando proposto em meio a uma ação artística nos remete a um problema que observamos nas artes, que se trata justamente do direcionamento dessa relação entre diferenças. Isso porque o que comumente percebemos é como as propostas de diálogo tendem a fluir em uma direção: do artista à plateia. Evidentemente, dentro das teorias de recepção e a partir de diversos exemplos, podemos perceber práticas que procuram fugir à lógica de mão única. No entanto, ela ainda é predominante enquanto norma que se estabelece na performatividade dos espectadores. Não à toa, ser espectador de De Repente ou Contenção ainda é uma posição desconfortável. Enquanto espectadora de algo (em seu sentido tradicional e normativo) sinto que “compreendi” o que surgiu da experiência artística proposta e que me foi ali “transmitido”, “anunciado”. Seguindo, dessa forma, a ideia de transmissão de ideias, conhecimento, informação, consciência, do artista em direção à plateia.

O que essa concepção realiza, no entanto, é apagar a “via de mão dupla” e a possibilidade de se estabelecer um chão comum para diálogo e troca entre esses grupos que testemunham aquele evento. E se pressupormos que seja essa uma das funções vitais da arte — gerar encontro — é preciso que se estabeleça

uma via recíproca, o que nos move esteticamente a um viés mais participativo da experimentação artística a fim de atingir outras potências de se estar em coletivo.

O intuito de trazer as reflexões acerca da geração de encontro como função da arte aqui possui duas dimensões: a de resgatar a ideia de individualismo e solipsismo que rodeia o trabalho do artista na lógica neoliberal e a noção de estética como conceito imbricado ao processo de pôr em prática as relações sociais e as ideologias que as mesmas carregam. Pode parecer contraditório falar em solipsismo ou caráter individual na produção artística nessa pesquisa em que procuramos gerar coletividade, mas faço isso para evidenciar como a lógica do “artista produtor de si” é cada vez mais vigente nos modelos de produção artística atuais.

Acho válido, assim, trazer contenção lado a lado com o que Claire Bishop intitula de *arte participativa (participatory art)*, onde a autora reforça os momentos quando o coletivo vira um contra-modelo dos modos de produção e estéticas neoliberais. De imediato, não é surpresa que eventos artísticos que se coloquem como momentos de geração e mobilização coletiva se apresentem como estratégias que engajem mais a plateia e todos ali presentes. Tenho em vista nos meus estudos de caso o que a autora (BISHOP, 2012) nomeia como projetos que foram desenvolvidos em um pensamento de arte “pós-sala de ensaio”, que pode ter ainda vários outros nomes: arte socialmente engajada, arte baseada em comunidade, comunidades experimentais, arte dialógica, arte colaborativa, arte intervencionista, arte contextual e prática social¹. O que Bishop faz ao cunhar o termo *arte participativa* é pensar justamente nas práticas artísticas que se organizam ao redor de uma definição de participação na qual *peçoas constituem o material e meio artístico* central nas linguagens de teatro e performance (BISHOP, 2012, p. 2).

As propostas da Companhia Híbrida e dos demais exemplos que trouxe na dissertação se colocam nessa organização, na medida em que também colocam em jogo

um conjunto de desejos de inverter a relação tradicional entre o objeto de arte, o artista e a plateia. De maneira simples: o artista é visto menos como um produtor individual de objetos distintos do que um colaborador e produtor de *situações*; o trabalho de arte como um produto finito, portátil, passível de ser transformado em *commodity* é re-concebido como um

¹ Os nomes são colocados pela autora na p. I do livro *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship* (2012) e foram assim nomeados no original: *socially engaged art, community-based art, experimental communitites, dialogic art, collaborative art, interventionist art, contextual art, social practice*.

projeto contínuo a longo prazo com começo e fim não evidentes (BISHOP, 2012, p. 2, tradução nossa)².

Nesse sentido, a plateia — como meio e material artístico central — vê como transformado seu papel naquele evento, uma vez que passa de somente observadora ou testemunha para co-produtora ou participante. Essa transição é importante na medida em que essa mudança de possibilidades atingidas pelos acontecimentos artísticos alteram até mesmo seus modos de produção e a ideia de “consumo” vinculadas aos eventos que produzimos enquanto artistas.

Isso porque, ao transformar o evento artístico de produto finalizado em *encontro*, realizando essas modificações de participação e engajamento por parte da plateia, reconfiguramos a maneira como nos reunimos: aqueles que propõem o evento artístico e aqueles que a ele decidem aderir. Mudada essa configuração, altero como a possibilidade de diálogo é estabelecida entre esses grupos que antes se configuravam em uma divisão entre atores e espectadores para se tornarem um fórum onde são pensadas e ensaiadas ações de transformação.

Para Claire Bishop, a mudança de perspectiva dos eventos artísticos para a arte participativa teria a ver como uma *virada social* nas perspectivas de organização do trabalho que se volta às questões sociais como maneiras de coletivamente pensar o fazer artístico (BISHOP, 2012, p. 3). Mais do que isso, a autora também sinaliza que esse viés de ação artística se impõe contra um modelo neoliberal de trabalho do artista, implementado e reforçado desde a década de 1990.

Vislumbrar perspectivas coletivas do processo artístico não indicam por si só pensar caminhos para a liberdade dos sujeitos e fim da opressão entre grupos. Bishop acrescenta dados relevantes para as mudanças no trabalho do artista diante do cenário neoliberal estabelecido a partir de 1990. Ela diz que “nesse panorama, o artista contemporâneo virtuoso se tornou o modelo de trabalhador flexível, de alta mobilidade, não especializado que consegue criativamente se adaptar a múltiplas situações e se tornar ele mesmo, enquanto sujeito, sua própria marca” (BISHOP,

² No original: “a shared set of desires to overturn the traditional relationship between the art object, the artist and the audience. To put it simply: the artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than as a collaborator and producer of situations; the work of art as a finite, portable, commodifiable product is reconceived as an ongoing or long-term project with an unclear beginning and end”.

2012, p. 12, tradução nossa)³.

A artista declara, portanto, que o que se impõe contra esse modelo neoliberal individualista é o coletivo como contra-modelo de enfrentamento e coexistência entre grupos que ora não dialogam ora estabelecem entre si relações de violência e opressão, oferecendo um incipiente de práticas realizadas em rede descentralizada e heterogênea.

O que aqui se percebe, portanto, a partir de experimentos com possíveis ideais de aliança como os trabalhos artísticos já citados, são estratégias de canalizar ações artísticas em direção à mudança social. É relevante que sejam esses tipos de configuração coletiva uma estratégia de combate aos ideais do trabalhador artista *produtor de si* cada vez mais reforçado pelo neoliberalismo, agora no século XXI.

Além disso, o encontro é mediado de tal maneira: quebrando o que se tem como expectativa de norma de comportamento. Ou seja, quando a função dos sujeitos na sala fica mais uma vez turva — participar enquanto espectadores, autores ou simplesmente coexistindo — modificamos a própria função dos “proponentes” de fazer compreender, demonstrar, ensinar enquanto artistas através de um espetáculo. Evitando, assim, alguns dos equívocos de propostas artísticas que visam também propostas políticas e coletivas de mobilização. O que se gera no lugar, é um espaço onde artistas provocam uma situação e todos ali presentes passam a ter que *lidar* com ela. Todos passam a *aprender* com o que dali tiramos como acontecimento. A ideia de arte como evento e de artista como aquele que faz coisas acontecerem entra, mais uma vez, em jogo.

Por que isso nos é importante? Uma vez que saímos das propostas em via de mão única, entramos em um terreno muito mais instável e imprevisível. É nesse terreno que vemos um espaço frutífero para o surgimento de inúmeras perspectivas, de abertura radical ao diálogo e à escuta e de construção e mobilização coletiva. Assim, esses momentos passam a ser potencializadores para experiências mais igualitárias e diversas em grupo.

Em *Contenção*, enquanto espectadores/participantes, evitamos ser atravessados, esbarrados, surpreendidos, tocados, sacudidos, enlameados e desestabilizados por outros corpos; depois, ficamos frente à frente; notamos fazer

³ No original: *In this framework, the virtuosic contemporary artist has become the role model for the flexible, mobile, non-specialised labourer who can creatively adapt to multiple situations, and become his/her own brand.*

parte de uma comunidade que ali mesmo, naquela sala de espetáculos e no momento em que a cena é iniciada, se forma; nos percebemos público de fora; nos vemos nas renegociações e acordos que fazemos com os que ali estão. Mesmo que não sejam eventos diretamente participativos/interativos (compreendendo que o limite entre o que é ser interativo ou não é dúbio), são acontecimentos que se referem à criação de comunidades e seus enfrentamentos à recusa diante da experiência como fenômeno individual.

Ao mergulharmos na importância de que ambos os trabalhos trazem para a mobilização dos que ali estão reunidos, a maneira como quebramos os “protocolos” de ser espectador está diretamente vinculada à noção de experiência coletiva que geramos nesses acontecimentos. Percebemos no espetáculo ações que haviam sido ensaiadas — tanto por nós, espectadores, quanto pelos integrantes da companhia Híbrida. No entanto, esses posicionamentos eram sempre revistos e atualizados de acordo com o que o grupo estabelecia de relação espacial, de reação grupal e de mobilização. Um exemplo seria dizer que, enquanto espectadora, ensaiei em diversos outros espetáculos manter distância daqueles que não reconhecia como espectadores. E, no entanto, tive consciência de estar em uma proximidade acentuada de alguns dos bailarinos diversas vezes. Enquanto artistas da companhia Híbrida, os oito dançarinos de *Contenção* provavelmente ensaiaram sem ter a expectativa de que haveria um corpo de uma das espectadoras deitado no chão no centro da sala. Eu, que estava nas bordas, observei essa atenção e renegociação da mobilização deles depois da ação dessa espectadora em questão.

Dessa maneira, através das mudanças provocadas no pré-estabelecido que temos como espectadores e como atuantes na cena, fica evidente a concretude dos acordos coletivos dados entre quem presencia um evento artístico. A pergunta “Como nos reunimos para ver/fazer/experienciar arte?” paira no ar de *Contenção*. Por meio dessas alterações das convenções da obra artística, instauram-se novas performatividades de encontro e conseguimos estabelecer estratégias outras de se estar em grupo através de trabalhos artísticos.

Vale notar que esse aspecto de criação de comunidade com base nas ações de atores e espectadores já foi grande campo de investigação nas práticas artísticas e se mostram potentes estratégias para a pesquisa. No entanto, ressalto o perigo em que por vezes caímos ao realizar esse tipo de propostas quando a criação de comunidade pode também ser ideal para a geração de massas. O que o exemplo

aqui citado realiza, portanto, é a manutenção da relação sujeito-sujeito, sem que esse grupo que ali se encontra vire um aglomerado uniforme. Diferentemente das caminhadas do subcapítulo anterior, mantêm-se relação e, que, por suas organizações de concordância, discordância e manutenção da diferença, podem caminhar em direção a relações menos hierarquizadas entre grupos.

A companhia Híbrida nos convida a gerarmos os sentidos com que saímos da experiência de *Contenção* ao oferecer ao público a possibilidade de se posicionar e escolher o que e com quem ver. Mais do que uma liberdade de escolhas enquanto espectadores, o que vivenciamos no espetáculo é a potencialidade que se tira de uma experiência onde cada membro do grupo se torna produtor e agente do que ali se faz e do que ali se vê. Apenas por uma simples, mas com consequências complexas, mudança do que já estava pré-estabelecido como maneira de nos encontramos e fazemos parte de um grupo em um evento artístico.

Referências

BISHOP, C. **Artificial Hells** - participatory art and the politics of spectatorship. London: Verso Books, 2012.

BUTLER, J. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens; revisão técnica Carla Rodrigues. 4ª edição. Rio de Janeiro, 2019.

NEGRI, A. HARDT, M. **Multitude**: war and democracy in the age of empire. Penguin Books, 2004.

SIMONIN, C. Se Brecht e Artaud se sentassem em uma mesa de bar, colocariam uma terceira cadeira e chamariam Boal. **Investigaciones en Danza y Movimiento (IDyM)**, Universidade Nacional de las Artes, Buenos Aires, jun./dez., 2019.

Camila Simonin Lima de Moura (PPGDan-UFRJ)

E-mail: camilasimonin@gmail.com

Camila Simonin é artista, pesquisadora e professora de artes da cena. Atualmente é aluna de pós graduação no Departamento de Estudos da Performance da Tisch School of the Arts na NYU (New York University). É mestre pelo PPGDan/UFRJ e pós graduada pela Faculdade Angel Vianna em Sistema de Análise de Movimento Laban/Bartenieff.

Lígia Losada Tourinho (PPGDan-UFRJ)

E-mail: ligiatourinho@eefd.ufrj.br

Lígia Losada Tourinho é uma artista e pesquisadora carioca, docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 2004. Professora do Depto. de Arte Corporal da UFRJ e do Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDan/UFRJ), o qual foi a primeira coordenadora (entre 2019-21). É professora convidada da Pós-graduação em Laban/Bartenieff da Faculdade Angel Vianna (FAV-RJ).

Felipe Kremer Ribeiro (PPGDan-UFRJ)

E-mail: felipe.ribeiro@eefd.ufrj.br

Felipe Kremer Ribeiro 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. É Fundador do Traço – núcleo de performatividades da imagem. Desde 2011, Felipe Ribeiro é diretor artístico e curador do Atos de Fala.

Dança e espaços urbanos: improvisação e modos de criação na cidade

Clara Gouvêa do Prado (Instituto de Artes - UNESP)

Lilian Freitas Vilela (Instituto de Artes - UNESP)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em danças

Resumo: O presente artigo aborda a improvisação em dança contemporânea como eixo de investigação da produção artística da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros, grupo paulistano atuante desde 2006. Nas obras da Cia, a improvisação é procedimento de criação e modo de composição, em uma pesquisa realizada a partir de práticas de escuta, escolha e presença. Na síntese de seus fazeres está o agir composicional na dança situada em relação aos espaços urbanos, especialmente os da cidade de São Paulo. Nos processos de criação do grupo, a prática improvisacional na rua, aprofundada a cada nova experiência, possibilitou que novos dispositivos de criação pudessem ser nascentes nas quais a cidade potencialmente é tratada como matéria poética. Adentramos, aqui, na primeira fase de criação da obra Espaços Invisíveis (2013), exemplificando três procedimentos realizados nas ruas, as “Derivas” e “Cartas de Saudade” e “Danças Instantâneas” os quais friccionaram práticas e reflexões sobre dança, performance, composição e cidade.

Palavras-chave: DANÇA CONTEMPORÂNEA. IMPROVISÃO. DANÇA EM ESPAÇOS URBANOS. PROCESSO DE CRIAÇÃO EM GRUPO.

Abstract: This paper addresses improvisation in contemporary dance as a research axis in the artistic production of Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, a group from São Paulo, which has been performing since 2006. In the group's work, improvisation is both a creative procedure and a mode of composition. Its research is based on listening, choice and presence practices. In the synthesis of their work is the compositional action in dance situated in relation to urban spaces, especially those of the city of São Paulo. In the group's creative processes, the improvisational practice in the street, deepened with each new experience, has enabled new creative devices to be born in which the city is potentially treated as poetic matter. Here, we approach the first creation phase of the work Espaços Invisíveis (Invisible Spaces) (2013), exemplifying three procedures performed in the streets, the "Derivas" and "Cartas de Saudade" and "Danças Instantâneas", which rubbed practices and reflections on dance, performance, composition and city.

Keywords: CONTEMPORARY DANCE. IMPROVISATION. DANCE IN URBAN SPACES. CREATION PROCESSES IN GROUP.

Nesse artigo partiremos das investigações da pesquisa de mestrado, recém finalizada de Clara Gouvêa sob orientação da Profa. Dra. Lilian Vilela, no

PPG do Instituto de Artes da Unesp-SP, nela investigou-se a experiência artística da Cia Damas em Transito e os Bucaneiros¹ (CDTB) (2006), grupo de dança contemporânea paulistano. Em janeiro de 2006, a CDTB inicia seus trabalhos no Estúdio Nova Dança (1995-2007), e há dezesseis anos, compreende-se como um espaço de criação coletiva e colaborativa, e vem desenvolvendo continuamente uma pesquisa sobre improvisação em dança e música, contato improvisação, a dança em espaços urbanos e espaços cênicos alternativos.

Para abriremos reflexões sobre os fazeres da dança e da improvisação na cidade partiremos das ações performativas realizadas pela cia. nas ruas de São Paulo (principalmente na região central) durante o processo de criação do espetáculo Espaços Invisíveis (2013). Nas ações o grupo estava interessado em investigar visibilidades e invisibilidades dos corpos e da dança na cidade. Buscando a partir de sensorialidades e das percepções corporais, gestar apropriações e experimentações dos/nos espaços na relação com o espectador-passante e seus modos de habitar os espaços urbanos (FABIÃO, 2015).

A metodologia e os caminhos desta pesquisa se constituíram por meio de revisão bibliográfica, análise documental, entrevistas e autoetnografia (FORTIN, 2009). Iniciamos com levantamento bibliográfico e revisão atualizada sobre a improvisação em dança, em diálogos com os teóricos que embasam esta pesquisa, localizando o grupo dentro da história da dança paulistana brasileira e suas principais influências. São momentos que se entrecruzaram e proporcionaram uma visão crítica para a análise dos documentos dos processos (SALLES, 2017).

Aqui, a improvisação cênica em dança é compreendida tanto como procedimento de criação quanto modo de composição. Distinguindo esses dois momentos, procedimento e modo compositivo: no primeiro, a improvisação é utilizada como dispositivo de criação para a descoberta de materiais corporais e poéticos; no segundo, como modo de composição de obras em si, na composição no aqui-agora da cena (GUERRERO, 2008).

Ademais, nesse contexto, e nas dinâmicas de criação do grupo, as investigações sobre improvisação alavancaram e ampliaram questões sobre os modos de trabalho e criação de agrupamentos de dança, em processos de criação

¹ Atualmente a CDTB é constituída por Alex Ratton Sanchez, Ciro Godoy, Clara Gouvêa, Laila Padovan e Larissa Salgado. Carolina Callegaro, uma das fundadoras presente na obra que descreverei, não integra o grupo desde 2016.

coletivos e/ou colaborativos, reposicionando relações hierárquicas, de decisão e concepção das obras. Em consonância com um projeto de singularidade poética que a dança contemporânea abriu como horizonte, como diz Louppe (2012):

Compreendemos então que, à semelhança da composição, a improvisação é um elemento indispensável na dança contemporânea. E, tal como a composição, é simultaneamente uma matriz da obra, uma técnica de formação e também um meio de investigação da matéria e do próprio bailarino [...] (LOUPPE, 2012, p. 234).

Louppe (2012) expõe que nesse movimento dos(as) bailarinos(as) de busca de singularidade e de uma poética própria, a improvisação e a composição são elementos indispensáveis para a dança contemporânea.

Além dessas questões próprias à improvisação, destacamos que outro eixo de pesquisa que se apresenta ao adentrar nos processos de criação do grupo é a dança em espaços urbanos e espaços cênicos não convencionais. Essa característica conduziu de maneira marcante o modo como a linguagem e os pressupostos cênicos da CDTB foram se constituindo. Em cada uma de suas obras, as investigações entre a improvisação, o Contato Improvisação e o espaço urbano foram sendo aprofundadas, integrando-se a um campo de pesquisa composto por trabalhos nomeados de *dança in situ*, *dança situada*, danças criadas a partir de e para uma determinada realidade espacial (MORAIS, 2015), uma dança de ocupação.

O espaço como aquilo que também se performa, e a cidade sendo matéria poética, entre convívios e enfrentamentos. Interessante refletir como a dança pode se apropriar dos espaços urbanos e interrogar igualmente sobre questões intrínsecas da cidade na qual o grupo concebeu seus dispositivos e modos de composição, em processos de criação de uma dança situada.

Além do mais, na atuação do grupo, a improvisação ampliou maneiras de fazer danças, ao ampliar repertórios de movimento, estados corporais, a conexão entre os bailarinos(as), etc.; ao adentrar nos espaços da cidade a partir de uma escuta e permeabilidade, investindo na sensorialidade, na abertura dos sentidos aos espaços e pessoas, no apoio dos sistemas corporais para o mover, na partilha da criação, no convívio entre cidadãos, gestando e imaginando mundos.

Interessadas na improvisação como maneira de fazer e compor obras em si, compreendemos que ao improvisar fazemos um exercício de existência, estamos

sempre fazendo escolhas em tempo real no acontecimento cênico, movendo e sendo movidos, relacionando repertórios de corpo e movimento, em sintonia com aquilo que vamos agenciando no tempo e espaço. É um exercício de negociação de permeabilidades, atravessamentos, imprevisibilidades, modos de pensar, sensibilizar, reorganizar, desorganizar. Subverter organizações, talvez para promover outras formas de estar e viver.

Partindo dessa perspectiva de que ao dançar propomos outros modos de ser e estar, nessa dança em que o agir parte da improvisação, recorremos ao pensamento de Lilian Vilela (2010). Esta conceitua a *dança como a pronúncia do mundo*, e, por esse motivo, a existência desse corpo próprio, vivido e dançante, como sujeito no mundo, corpo-sujeito de suas próprias experiências e de sua dança. E aqui, mais ainda, ao colocar esses discursos-corpos em embate com os discursos-corpos nos espaços da cidade.

Ademais, ao longo destes dezesseis anos o grupo tem desenvolvido sua maneira e estratégias de trabalhar com a improvisação cênica em dança e o Contato Improvisação como fundamentos para a constituição de uma linguagem cênica. Criando suas obras tanto no espaço urbano quanto em espaços cênicos alternativos. Apostando em uma estética que se experimenta em cada obra do repertório do grupo.

Foi a partir do encontro com os espaços urbanos que a cada nova criação o grupo foi expandindo debates sobre dança e cidade. Nas cidades, territórios de encontros e disputas (SANTOS, 2014), esse fazer buscou desestabilizar sentidos e utilidades, ao gerar estranhezas em fluxos estabelecidos, aqueles que determinam movimentos e permanências, propondo modos de ocupar corporalmente a cidade, de criar situações de encontro e poéticas que escapem as normatividades. O grupo investiu em uma estética relacional (BOURRIAUD, 2009), procurando criar espaços de convívio entre dançantes, espectadores e habitantes da cidade. Viveram muitas vezes embates com aquilo que já está estabelecido, normatizado nos espaços públicos, regimes cinéticos predeterminados delimitados por um poder de controle e vigilância que definem jeitos de agir no espaço (LEPECKI, 2011).

Dessa forma, a CDTB direciona-se aos espaços da cidade desejando criar outros modos de habitar o espaço público e se relacionar com os concidadãos, a partir de uma proposta de apropriação corporal da cidade como corpos permeáveis e interconectados, em um processo de formação mútua, já que a cidade

nos faz e nós fazemos a cidade. Tal qual expõe Eleonora Fabião ao dizer que “Corpo e mundo não são exatamente inacabados, mas inacabáveis: provisórios, parciais, participantes: precários, precários, precários” (FABIÃO, 2015, p. 45).

Na improvisação, a criação é transitoriedade, se direciona ao que é inacabável, apostando no “precário” e no experimental para talvez dizer sobre a nossa própria existência, neste estado permanente de escolhas, um contínuo gerar e ser gestado.

É relativamente recente como a improvisação tornou-se moeda corrente como ferramenta de criação para dança cênica ocidental, principalmente como modo de composição na cena. Ela contribuiu em processos de desestabilizar ideias de dança, “exaurir a dança” (LEPECKI, 2017), para afirmar outras maneiras de vê-la, do movimento à paragem. Aproximando-se de processos de criação no desenvolvimento de ideias de “coreografia expandida”, “programas performativos” e novas possibilidades compositivas que dela podem emergir.

Dessa maneira, a improvisação como modo compositivo, nas possibilidades que ela inaugurou e inaugura em relação a autoria, autonomia, modos de produção e organização na dança, é um campo a ser aprofundado que pode contribuir no entendimento sobre os processos e discursos da dança contemporânea, e nesse caso, como nas danças em espaços urbanos tem se constituído como modo compositivo.

Para tanto, a partir daqui adentramos nos processos de criação do grupo, na obra Espaços Invisíveis (2013), especificamente traremos três procedimentos realizados nas ruas, as “Derivas” e “Cartas de Saudade e Danças Instantâneas” os quais friccionaram, dança, performance, composição e cidade.

1. Agir composicional da dança na cidade

Nesse recorte proposto trataremos do agir composicional do grupo na cidade. Nomeamos como agir composicional a totalidade de procedimentos e pressupostos cênicos que compõe o fazer do grupo em dança. Aqui, este agir composicional tem a improvisação em dança, habitar nas escolhas, como eixo compositivo sensível dos processos de criação, assim como a ação e atuação nos espaços urbanos.

Importante situar que o território de ação do grupo é a cidade de São

Paulo. Metrópole latino-americana cosmopolita (mais de 12 milhões de habitantes), território de diversidade e desigualdade. Centro financeiro do estado e do país, marcada e estruturada pela concentração de renda centro-periferia, assim, é na região central que circula riquezas e maiores investimentos. Cheia de contradições, também abriga uma riqueza e diversidade cultural, com a presença enérgica de seus habitantes. Nesse processo de criação, a CDTB atuou mais no centro da cidade, região que guarda marcas de sua riqueza histórica, e também o reflexo de abandono pelo poder público, cheia de desigualdades sociais e raciais presentes.

Vale acrescentar que a atuação nos espaços urbanos provoca instabilidades e novos arranjos composicionais. O cotidiano também se compõe improvisadamente, lugares de múltiplos atravessamentos, de encontros ora agressivos, ora empáticos. Em uma dança improvisada no espaço urbano, o desafio da escuta se exacerba, porque a dinâmica espacial está viva, se formando, deformando, há muitos atravessamentos e uma agitação na cidade que é oposta ao que é necessário para a construção da conexão entre os(as) bailarinos(as). Paradoxos se instauram entre o estado de presença, atenção e sensibilidade, diante da imprevisibilidade, da falta de controle, da necessidade de prontidão e do risco. O risco já presente na dinâmica improvisacional é redimensionado para os riscos da rua, os corpos na rua estão sujeitos as dinâmicas que as grandes cidades contêm (as violências de diferentes ordens), a todo tempo negociam com essas tensões e limites. No entanto, é nos espaços da rua que o grupo encontrou outros(as) habitantes dos lugares, espectadores – passantes fortuitos, atravessamentos muitas vezes delicados e potentes, olhares diversos para diferentes danças.

As escolhas composicionais que fazem durante a improvisação na rua são transpassadas por esses atravessamentos e pelas distâncias espaciais que provocam a expansão de nossos sistemas cinestésicos intuitivos (BROWN apud MESQUITA, 2020).

Nos processos de criação do grupo, a prática da improvisação em dança na rua aprofundada a cada nova experiência possibilitou que novos dispositivos de criação pudessem ser nascentes nas quais a cidade potencialmente é tratada como matéria poética. Os procedimentos e dispositivos criados em Espaços Invisíveis (2013) desdobraram-se em proposições de ações performativas composicionais na cidade. Abordaremos três procedimentos importantes desse processo: Derivas, Cartas de Saudade e Danças Instantâneas.

1.1 Derivas

As derivas praticadas pela CDTB tiveram o intuito de experienciar a cidade e encontrar a diversidade de habitá-la no cotidiano. Deambular nesse movimento de escuta, de perder o automatismo, o “controle”, para encontrar outras cidades, deixando-se ser atravessada por situações que a pressa urbana nos impede de perceber e sentir, de encontrar visibilidades e invisibilidades, presenças e ausências, barulhos e silêncios. A deriva também foi realizada como prática da improvisação em dança na cidade, como resume Camboim: “A deriva também é dança. Errar ao caminhar instaura uma noção de corpo errante que provoca o surgimento de novas danças improvisadas” (CAMBOIM, 2017, p. 88).

Quando falamos em deriva, uma importante referência é o movimento dos situacionistas (1957-1972)². Para eles, o meio urbano era terreno de ação, disputa para novas situações que transformassem a vida cotidiana; a cidade como espaço de criação, em oposição a não participação, alienação e passividade. A deriva era uma prática e ao mesmo tempo proposição de uma nova forma de apreensão do espaço urbano, uma crítica ao que a cidade moderna estava se transformando (JACQUES, 2003). As deambulações e deslocamentos no meio urbano foram e são práticas realizadas por diversos artistas de diferentes linguagens, a exemplo do grupo norte-americano *Fluxus* (1961), as pesquisas de Hélio Oiticica, e, na dança contemporânea, podemos citar a obra “Aqui enquanto caminhamos” (2006) do coreógrafo Gustavo Ciríaco e da coreógrafa Andrea Sonnberger.

1.2 Cartas de Saudade e Danças Instantâneas

Ao procurar adensar mais as proposições, uma terceira deriva foi feita pelos integrantes da cia, pensando em alguém querido, de quem se sentia saudade, e, logo após, cada um escreveu uma carta endereçada a essa pessoa contando sobre situações, sensações e imagens que a experiência despertou, surgiram assim as *Cartas de Saudade*. As cartas foram trocadas e cada um trabalhou a partir da

² Situacionismo é um movimento europeu de crítica social, cultural e política que reúne poetas, arquitetos, cineastas, artistas plásticos e outros profissionais. Seu início data de julho de 1957, com a fundação da Internacional Situacionista, em Cosio di Arroscia, Itália. O grupo se define como uma “vanguarda artística e política”, apoiada em teorias críticas à sociedade de consumo e à cultura mercantilizada. A ideia de “situacionismo”, segundo eles, se relaciona à crença de que os indivíduos devem construir as situações de sua vida no cotidiano, cada um explorando seu potencial de modo a romper com a alienação reinante e obter prazer próprio (JACQUES, 2003).

carta do outro; depois foram lidas em voz alta e dançadas, num primeiro momento em sala de ensaio e depois em um local escolhido na cidade. Cada um elegeu um lugar específico para performar.

Ciro dançou a carta de Carolina, em frente ao Theatro Municipal. Clara dançou a carta de Ciro, no Vale do Anhangabaú. Laila dançou a minha carta, também no Vale do Anhangabaú, sob uma chuva torrencial. Carolina dançou a carta de Larissa, numa galeria com lojas de sapato no Largo do São Bento e arredores. Larissa dançou a carta de Laila, na Praça da República, na região das pontes:

A ideia desta ação era que cada um chegasse sozinho e dançasse sua partitura no local escolhido, na segunda vez que se repetisse alguém tocava alguma música, terminada a dança dissolveríamos o foco no espaço. A intenção era de pequenas “explosões urbanas”, vêm, acontecem e se desfazem, sem grandes permanências (CIA DAMAS EM TRÂNSITO E OS BUCANEIROS, 2013, n.p.)³.

Essas pequenas “explosões urbanas” nomearemos como *Danças Instantâneas*, composições instantâneas. A carta tornou-se um dispositivo para trazer narrativas singulares e estratégia de trocas de experiências e memórias entre nós, conectando o imaginário da missiva a nossa proposição de imersão na cidade, a qual compõe-se conjuntamente em um território de embates entre narrativas, um território de disputas. Como aponta Dosse:

São os gestos, as práticas, as artes de fazer e as narrativas do cotidiano que constituem os verdadeiros arquivos urbanos. À cidade visível, as artes de “fazer com” acrescentam o que Calvino chamou de “cidades invisíveis”, este imaginário da cidade que a torna credível: *Morar, é narrar. Fomentar ou restaurar esta narratividade, é também uma tarefa de reabilitação*. A cidade é o campo fechado de uma verdadeira guerra de narrativas, das quais cada um de nós é o portador de uma memória específica e cuja tessitura constitui a densidade histórica de cada cidade (DOSSE, 2013, p. 92, grifos do autor).

Assim, carta (narrativa), dança (corporeidades) e cidade foram entrelaçadas nesse dispositivo, criando imaginários e estados corporais; por exemplo para Larissa Salgado que dançou a carta de Laila Padovan, as imagens de peixes e aquários, dentre outras sensações narradas tornaram-se materiais poéticos para a sua dança, contou em entrevista. “Destes fluidos, destas águas do corpo. Nestes peixes. Eu via muita imagem ali, nas palavras dela. Esta cidade estranha,

³ Relatório entregue para o programa de Fomento à Dança 2013, material não publicado (arquivo do grupo).

dura, antiga” (informação verbal)⁴.

Seguem na sequência fragmento da carta de Laila:

Saio da loja e me deparo, surpreendentemente com uma loja de peixes, aquários! Agora te achei de vez no meio da multidão! Lembrei das suas histórias com seus peixes quando você era criança. Eu olhava para cada peixe tentando sentir o que você sentiria se estivesse olhando para eles. Senti-me triste... aliás eu já estava triste. Os peixes pareciam tristes. Com cores muito vibrantes e lindas, mas tristes. Uma solidão profunda. Neste momento, me dei conta que em todo o meu percurso eu estava me sentindo muito sozinha e jogada na cidade, perdida. Engraçado isso! Pensar em você me fez lembrar da minha solidão mais profunda. Parecida com os peixes. Perdidos e sozinhos em caixas cheias de água e eu nesta cidade que mais parece um aquário, tudo artificial, tudo de mentira, tudo estranho. Pensei na natureza, nos rios, nas cachoeiras, no mar! Procurei por você em todo o passeio, procurei em cada pessoa, em cada rosto, cada prédio, cada rua... Te achei nos peixes e me senti sozinha (CIA DAMAS EM TRÂNSITO E OS BUCANEIROS, 2013, p. 13)⁵.

As cartas de saudade revelavam narrativas cruzadas, de sentimentos e emoções que o(a) destinatário(a) mobilizava. O exercício de deambular na paisagem urbana pensando na pessoa querida cruzava com paisagens de outras cidades, de memórias relacionadas à pessoa lembrada. As sensações, as imagens, as memórias e os lugares narrados nas cartas tornaram-se material improvisacional para os(as) dançarinos(as) nas *Danças Instantâneas*.

A proposta de Clara Gouvêa de *Dança Instantânea* aconteceu no Vale do Anhangabaú inspirada na carta de Ciro Godoy. Na adolescência, Ciro ouvia muita música punk e andava no centro da cidade com seu irmão. As imagens e sensações da carta e o encontro com o lugar, no vale abaixo do Viaduto do Chá, geraram para ela uma dança de corridas, pausas e contenções, punhos fechados, explosões de movimento, um rolar no chão sujo de pedras portuguesas do Vale do Anhangabaú, subir em um lugar mais alto lançar o corpo à queda (alusões ao *mosh* das rodas *punks*). No caso de Carolina Callegaro, a região escolhida foi nos arredores do Largo do São Bento, sua dança de passos ritmados e frenéticos (inspirada na carta de Larissa) percorria as ruas brincando nas vitrines, nas pontas dos pés e arrastando os pés no chão, andando em quatro apoios, às vezes pedia apoio da mão a quem passava para alcançar mais alto até estar na ponta dos pés (ver Figura 1).

⁴ Entrevista concedida presencialmente por Larissa Salgado à pesquisadora em 13 nov. 2019, em São Paulo.

⁵ As cartas estão documentadas no Relatório da Terceira Fase do Projeto *Espaços Invisíveis*, entregue à Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo.



Fig. 1. Frame do vídeo do processo de criação de *Espaços Invisíveis*, 2013. Nas imagens: Carolina Callegaro, Larissa Salgado, Clara Gouvêa e Laila Padovan. Fonte: Acervo do grupo.

Para todos verem: Bailarina, pele clara, cabelos curtos e escuros, vestida com vestido cinza e sapatos vermelhos, em frente a vitrine de uma loja de sapatos, faz movimento de elevar-se nas pontas dos pés. Reflexo na vitrine mostra algumas pessoas; e um homem passa olhando a cena.

A dança de Larissa, apoiada na ponte da Praça da República, com ondulações na coluna reverberando no corpo todo, “mulher-peixe”, explorando as partituras do Material para Coluna de Paxton⁶, no chão, em pé, e com o suporte do corrimão da ponte (ver Figuras 2); a dança de Laila na chuva no Vale do Anhangabaú, com movimentos gestuais com as mãos, saltos e pausas (ver Figuras 3); a leveza e o rigor da dança de Ciro na porta do Theatro Municipal fazendo alusão a uma aula de balé, e, de repente, um salto, depois um rolar no chão, sentado junto às pessoas que estavam sentadas na escadaria do teatro, dançando atrás das pessoas, um jogo de visibilidade e invisibilidade (ver Figuras 4).

⁶ Material para Coluna é um estudo meditativo e sutil dos movimentos da coluna e da pélvis, que combina uma abordagem técnica e processos de improvisação, lidando com alinhamentos, gravidade, pesos, padrões de movimento da coluna, resistência das pernas, entre outros.



Fig. 2. Frame do vídeo do processo de criação de *Espaços Invisíveis*, 2013. Nas imagens: Larissa Salgado. Fonte: Acervo do grupo.

Para todos verem: Bailarina, pele clara, vestida com calça florida e blusa preta, deitada no chão de uma ponte apoiada em seu lado direito, braços e pernas esticadas; um homem passa olhando para ela; atrás dois homens, um em frente ao outro, um sentado na ponte e outro em pé, de blusa vermelha.



Fig. 3. Frame do vídeo do processo de criação de *Espaços Invisíveis*, 2013. Nas imagens: Laila Padovan. Fonte: Acervo do grupo.

Para todos verem: Bailarina, pele clara, cabelos curtos castanhos, com vestido florida, dançando na rua durante uma chuva torrencial, olha para cima com braços dobrados e mãos abertas mencionando um gesto; ao lado dela um poste e um lixo verde; atrás na imagem, um canteiro com árvores e arbustos.



Fig. 4. Frame do vídeo do processo de criação de *Espaços Invisíveis*, 2013. Nas imagens: Ciro Godoy. Fonte: Acervo do grupo.

Para todos verem: Bailarino, pele clara, cabelos curtos castanhos, vestido de calça jeans e camiseta branca, dançando na rua em frente a porta do Theatro Municipal; braços alongados, a perna de apoio esticada, e outra perna no ar com pouca altura, equilíbrio; no primeiro plano da imagem pessoas sentadas nas escadarias de entrada do teatro: duas moças sentadas juntas, um homem sentado sozinho com camisa quadriculadas olha para baixo, outro homem de pele escura de boné de sentado e de braços cruzados olha para o bailarino, outras pessoas passam.

As *Danças Instantâneas*, improvisações na rua, deram-se pelo jogo de sobreposições dos materiais das cartas, dos lugares da cidade escolhidos, das sonoridades e da música, do repertório de sensação e de movimentos vivenciados em sala de ensaio (na primeira experimentação sobre a carta) e na rua. Esse procedimento já foi um primeiro desdobramento da relação improvisação na cidade em grupo, diferente dos vivenciados em obras como *Puntear* (2009) e *Duas Memórias* (2010), para uma proposição de ação performativa dançada. Como pontuado, foi no fazer destas composições situadas na cidade que novas invenções responderam as urgências geradas do encontro entre dança e cidade. A cidade convocou a dança e as corporeidades dançantes para outros chãos.

2. Algumas derivações conclusivas

Vale expor que a dança que acontece na sala de ensaio e na cidade não são as mesmas, seus chãos são muito diferentes. André Lepecki (2017) aponta para nós a importância de discutir que chãos históricos alicerçam o fazer da dança cênica ocidental, problematizando a terraplenagem feita, pautada no esquecimento de uma sociedade erguida sobre o racismo e o colonialismo, um alisamento simbólico-material, que dirige tanto o corpo dançante quanto o espaço urbano.

Ao trazer essa problemática, o autor apresenta como exemplo as

intervenções de William Pope L. (artista negro norte-americano), com as suas “rastejadas” nas cidades (Nova York, entre outras), cineticamente dando forma não apenas a uma discussão profunda sobre a negritude e a branquitude, a verticalização e a horizontalidade, mas também articulando uma crítica geral da dimensão cinética da nossa contemporaneidade e dos processos abjetos de subjetivação e corporificação agenciados pela máquina colonialista-racista, propondo uma forma particular de locomoção na cidade. Lepecki (2017), ao descrever sua vivência corporal acompanhando a performance de Pope, rastejando junto a ele, diz que a primeira coisa que percebeu com essa experiência é que o terreno das cidades e dos prédios não tem nada a ver com uma superfície plana, “o chão é fissurado, quebrado, frio, doloroso, quente, fedido, sujo. O chão fura, fere, prende, arranha. O chão, acima de tudo, pesa” (LEPECKI, 2017, p. 180).

Nas ações dançadas na cidade de São Paulo, os corpos dançantes da CDTB encontraram essas topografias, fissuras e tropeços, se relacionaram com as arquiteturas, dinâmicas, chãos, buscando aproximar suas corporeidades a esses fluxos e fixos, ao rolar no chão, correr, pausar, encontrar com as pessoas, em movimentos de encontro e embate coexistindo. Ainda assim, essas reflexões nos interpelam e nos perguntamos como dançarmos nos chãos da cidade abertos em nossas danças a essas perspectivas do chão.

Consideramos que em *Espaços Invisíveis* (2013) o grupo estava em direção a essas inquietações, fruto de mais de uma década de pesquisa em dança nas ruas das cidades. E foram esses encontros com as cidades e seus habitantes que desestabilizaram suas danças, possibilitaram encontrarem outras(os)(es), para exercitar o que Dudude Herrmann precisamente expõe sobre o exercício da improvisação, “O improvisador acontece nas rachaduras. É preciso farejar o espaço [...]. Observa os habitantes e – o mais importante – pede permissão (HERRMANN apud RETTORE, 2010, p. 102).

Essa permissão só é dada quando promovemos encontros sensíveis com os espaços e seus/suas habitantes. No processo de modernização das cidades e agora intensificado pela pandemia do covid-19, no qual os espaços se apresentam cada vez mais hostis, acreditamos que a dimensão política e estética de um agir composicional da dança que propõe uma corporeidade permeável, ouvinte, aberta aos atravessamentos de outros corpos e espaços pode ser a possibilidade de

habitar e viver a cidade de outros modos, convocando um criar-se a si mesmos, um convite a um sem-número de partilhas, partilhas de um comum.

Referências

BOURRIAUD, N. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAMBOIM, I. **Dança (com) a cidade**: mapeamentos sensíveis da experiência urbana contemporânea. 2017. 131f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

CIA DAMA EM TRÂNSITO E OS BUCANEIROS. Relatório do Projeto Espaços Invisíveis. Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Projeto. São Paulo, de 2013. Material não publicado.

DOSSE, F. O espaço habitado segundo Michel de Certeau. **Artcultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 85-96, jul-dez, 2013.

FABIÃO, E. **Ações**: Eleonora Fabião. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução: Helena Mello. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>. Acesso em: 01 set. 2020.

GUERRERO, M. **Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança**. 2018. 93f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2008.

JACQUES, P. (org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. **Revista Ilha de Antropologia**. Florianópolis, v. 13, n. 1-2, p. 41-60, jan/jun 2011.

LEPECKI, A. **Exaurir a dança**: Performance e a política do movimento. São Paulo: Annablume, 2017.

LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. 3. ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MESQUITA, A. (org.). **Trisha Brown**: coreografar a vida. São Paulo: MASP, 2020.

MORAIS, C. **A dança in situ no espaço urbano**. São Paulo: Lince, 2015.

RETTORE, P. **A improvisação no processo de criação e composição da dança de Dudude Herrmann**. 2010. 176f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SALLES, C. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**: técnica e tempo; razão e emoção. São Paulo: EDUSP, 2014.

VILELA, L. **Uma vida em dança**: movimentos e percursos de Denise Stutz. 2010. 234f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, 2010.

Clara Gouvêa do Prado (IA/UNESP)

E-mail: clara.gouvea@unesp.br

Artista da dança, professora e pesquisadora. Tem como focos de pesquisa a improvisação, a composição, as práticas somáticas e dança em espaços urbanos. Mestre em Artes pela UNESP-SP. Graduada em Dança pela UNICAMP. É integrante e fundadora da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros. E atua na Balagandança Cia.

Lilian Freitas Vilela (IA/UNESP)

E-mail: lilian.f.vilela@unesp.br

Artista da dança, pesquisadora de práticas corporais contemporâneas e docente na área de Artes Cênicas na Universidade Estadual Paulista (UNESP). Doutora pela UNICAMP. Formada como educadora do movimento somático-SME pelo sistema BMCSM (Body-Mind Centering). É autora de livros e artigos publicados na área de dança, artes cênicas e educação.

625

O Corpo em ecologia: trajetória do grupo de estudos Movimentos Urgentes em Dança e Ecologia - MUDE/UFRJ

Cláudia Regina Garcia Millás (UFRJ)
Giulia Lucas Silva (UFRJ)
Julia Corrêa Giannetti (UNICAMP)

Comitê Temático Corpo em política: implicações e conexões em danças

Resumo: Apresenta-se neste trabalho, a partir de uma fala polifônica, a trajetória do Grupo de Estudos “Movimentos Urgentes em Dança e Ecologia” - MUDE, fundado em 2021 pela Professora Dra. Cláudia Millás, do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desporto da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Composto por mulheres artistas, este Grupo tem como intuito investigar, prática e teoricamente, de que forma as artes corporais podem contribuir para a reflexão crítica frente aos adventos do Antropoceno (CRUTZEN; STOERMER 2000). A partir da perspectiva da ecologia de saberes cunhada por Boaventura de Sousa Santos (2006), o Grupo desenvolveu três momentos de estudo, sendo o primeiro de criação artística, culminando em um documentário dançado; o segundo de revisão bibliográfica a partir da leitura de estudos recentes publicados por autores de diversas áreas; e o terceiro de levantamento de grupos e artistas que atuam de forma ativista com a causa ambiental e ecológica. Discute-se sobre como ativar o público de modo sensível para as questões ambientais, buscando desenvolver um pensamento/ação ecológico. E entende-se que a problemática deva ser tratada de forma transdisciplinar, em que diferentes saberes devem ser acionados, em uma espécie de mutualismo, conforme aponta Tsing (2019).

Palavras-chave: ARTIVISMO. DANÇA. ECOLOGIA. ANTROPOCENO.

Abstract: This paper presents, from a polyphonic speech, the trajectory of the Study Group “Urgent Movements in Dance and Ecology” - MUDE (portuguese acronym), founded in 2021 by Professor Dr. Cláudia Millás, from the Department of Body Art of the School of Physical Education and Sport of the Federal University of Rio de Janeiro. Composed of women artists, this Group aims to investigate, in practice and theoretically, how the body arts can contribute to the critical reflection in face of the advents of the Anthropocene (CRUTZEN; STOERMER 2000). From the perspective of the ecology of knowledge coined by Boaventura de Sousa Santos (2006), the Group developed three moments of study, the first being artistic creation, culminating in a danced documentary; the second literature review from the reading of recent studies published by authors from various areas; and the third, survey of groups and artists who act in an artist way with the environmental and ecological cause. It discusses how to activate the public in a sensitive way for environmental issues, seeking to develop an ecological thought/action. And it is understood that the problem should be treated in a transdisciplinary way, in which different knowledge should be triggered, in a kind of mutualism, as Tsing (2019) points out.

Keywords: ARTIVISM. DANCE. ECOLOGY. ANTHROPOCENE.

1. Introdução

Apresenta-se neste trabalho, a partir de uma fala polifônica, a trajetória do Grupo de Estudos “Movimentos Urgentes em Dança e Ecologia” - MUDE, fundado em 2020 pela Professora Dra. Cláudia Millás, do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desporto da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Com título provisório de “Palavras não suprem. Tá pra nascer nome”, o grupo surgiu como uma forma da docente compartilhar com os estudantes das graduações em dança da referida Universidade suas preocupações acerca do colapso ambiental instaurado, fruto das ações antrópicas, como a mudança climática em curso, a produção desenfreada de lixo, a poluição das águas, do ar e do solo, a extinção de espécies, a introdução de elementos inorgânicos na natureza, o incentivo de formas agressivas de cultivo e a precariedade de vida das minorias a partir da desigualdade social.

Mais do que um espaço formal de pesquisa, o interesse estava em criar um espaço de encontro, em que os integrantes do Grupo pudessem se aproximar da problemática e criar experiências capazes de movimentar seus corpos e pensamentos. Mas como apresentar a problemática sem assustá-los? Compartilhando dos anseios de Anna Tsing (2021), a questão se instaurava em como evitar histórias paralisantes e assustadoras, a ponto dos integrantes do grupo e, posteriormente os leitores e públicos, perderem a vontade de agir e de intervir, ou seja: “como podemos contar histórias sobre dilemas de relevância local e contá-las de modo tão atraente que os leitores desejem aprender mais, ainda que aprendam sobre terrores?” (TSING, 2021, p. 177).

Como diria uma das integrantes do MUDE: “dia de encontro do Grupo é dia de colocar a roupa de mergulho em águas profundas”, pois sabia que naquele espaço adentraria em territórios difíceis, mas necessários de entrar em contato. Para tanto, devido ao isolamento social para contenção da pandemia do Covid-19, os encontros se deram de forma remota, por meio de videoconferências, com periodicidade semanal, com três horas de duração, ao longo de dois anos, tendo semestralmente fluxo de entrada e saída de integrantes.

Atualmente o Grupo é composto por mulheres artistas, de diferentes regiões do Brasil, tendo como intuito investigar, prática e teoricamente, de que forma as artes corporais podem contribuir para a reflexão crítica frente aos adventos do

Antropoceno (CRUTZEN; STOERMER, 2000). Como um ativismo (RAPOSO, 2015), unindo arte e ecologia, e tentando abarcar a complexidade envolvida, parte-se de pensamentos/ações de aterramento, como formas necessárias para que possamos resgatar o entendimento de pertencimento ao mundo, agregando sentido de cuidado e responsabilidade por ele. Para isso, o grupo investiga técnicas e procedimentos criativos e performáticos, que visem apontar para uma alternativa de nos tornarmos terráqueos (ou terranos), conforme apresentado por Azam (2020) e Latour (2020), enquanto possibilidade de coabitarmos o espaço juntamente com todos os outros seres e elementos que habitam a Terra, em suas mais diversas formas de existência, reconhecendo a diversidade presente e afirmando suas potências plurais em viver.

O trabalho desenvolvido entre dança e ecologia se compõe por meio de uma espécie de mutualismo transdisciplinar (TSING, 2019), quando pretende estabelecer colaborações com diferentes áreas de conhecimento, com preocupações comuns em torno dos impactos ambientais causados pelas ações antrópicas, que culminam na nova época geológica denominada de Antropoceno. Trata-se de uma tentativa de encontrar aliados: aqueles aos quais podemos nos unir e somar forças para pensar, buscar e criar outros mundos possíveis. Assim, objetiva-se criar espaço de diálogo, reflexão e criação, para que se possa desenvolver estratégias de ativamento do público, gerando engajamento e entendimento da necessidade em agir de forma urgente, lúcida e integrada.

A partir da perspectiva da ecologia de saberes cunhada por Boaventura de Sousa Santos (2006), busca-se trabalhar a partir do conceito expandido de dança, como campo de atuação em diálogo e criação, que abarca diferentes perspectivas e possibilidades, sem limites estabelecidos, mas margens em movimento constante. O Grupo de Estudos utiliza-se de metodologias qualitativas dentro das artes da cena, em conformidade com a Prática como Pesquisa (NELSON, 2013), a Cartografia (PASSOS *et al.*, 2010), e a Autoetnografia (FORTIN, 2010), propondo criar um espaço fértil e generoso de conhecimento em que se possam formar relações colaborativas de pesquisa e criação.

2. Práticas e criações do corpo em ecologia

Em um primeiro momento, no qual integraram o Grupo estudantes dos

cursos de graduação em dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foram realizadas investigações corporais, a partir do desenvolvimento de técnicas e criações artísticas, guiadas pela docente em questão. Diferentes práticas ecossomáticas (CLAVEL; GINOT, 2015), foram experienciadas pelos integrantes, cada qual em sua casa, habitando seu espaço doméstico. Estas práticas, ocupadas com a relação do participante não somente consigo, mas com o outro e com o meio, buscavam ampliar a consciência de si, para que não estivesse descolada da consciência mais ampla e integrada do espaço. Neste sentido, buscava-se desenvolver a sensação de conexão em uma tríplice esfera, conforme convoca o conceito de corpo-em-fluxo cunhado por Cláudia Millás (2021), em consonância com o sentido de ecosofia de Félix Guatari (2012), que nos incita a pensar nos três registros ecológicos: da subjetividade humana, das relações sociais e do meio ambiente, ou seja, uma conexão com nós mesmos, com o outro e com o mundo que vivemos.

Desta forma, foram propostos trabalhos corporais na perspectiva da Educação Somática, visto que as práticas com esta abordagem teriam em si o entendimento de um corpo indissociável ao meio ambiente. Em resposta às degradações ambientais, tais práticas apresentariam possibilidades de um pensar/fazer preocupado com o meio ambiente, como sugere o termo “ecocentrado” para uma prática engajada (CLAVEL; GINOT, 2015). Também se propunha praticar uma consciência ampliada, que fosse para além de nós, em direção ao outro, àquilo que não somos nós. Via-se necessário descentrar a perspectiva de si, como único, universal ou mais importante na supremacia antropocêntrica, para nos vermos parte pertencente de uma comunidade biótica maior, onde a interação pode acontecer de forma dinâmica, sem hierarquias.

Neste sentido, foram utilizados diversos elementos e forças naturais, como a luz do sol, a terra, a água e as pedras, enquanto formas de aguçar a sensibilidade e ampliar a escuta corporal, gerando possibilidades de despertar o corpo e ativar outras formas de relação.

No contexto de criação cênica, na ocasião, pediu-se que os participantes estabelecessem algum tipo de relação corporal com um elemento que haviam escolhido individualmente - água, pedra, planta, conchas, bolinhas e um pássaro de origami, que deveria representar simbolicamente a potência percebida na natureza. Cada integrante desenvolveu também uma narrativa sobre o elemento escolhido,

compartilhando com o grupo de que modo eram afetados por eles e estabeleciam relação com a proposta. Os participantes, então, elegiam a narrativa de outro colega para poder se apropriar e gravar um áudio, contando com suas próprias palavras aquilo que antes pertencera ao outro. Como forma de registro e possibilidade de criação à distância, as ações corporais com os elementos também foram gravadas em vídeo e, buscando criar algum tipo de fricção, ganharam o áudio gravado pelo colega.

Buscava-se ser contagiado pelo que vinha do outro, fosse este outro o elemento elegido, uma história, uma voz ou uma ação. Com intuito de dar voz às questões trazidas pelos integrantes, desenvolvidas em estudos a partir de suas trajetórias pessoais, as quais os levaram a olhar para suas relações com o mundo, esses exercícios de criação culminaram no Documentário Dançado "Para além das paredes... quando podemos (voltar a) sentir", exibido no primeiro Festival do Conhecimento da Universidade Federal do Rio de Janeiro¹.

Mais tarde, como forma de extensão universitária, em que passaram a integrar também artistas convidadas externas à Universidade, foi feita revisão bibliográfica de estudos recentes, publicados nos últimos 10 anos, por autores das diversas áreas, que se debruçaram sobre as transformações e complexidades decorrentes do tempo que vivemos, como: Stefano Mancuso (2019) que nos convida a perceber nas plantas uma possibilidade de revolução, assim como Emanuelle Coccia (2018) que aponta nossa dificuldade, enquanto animais, de reconhecermos a inteligência e importância destes seres; Bruno Latour (2020a, 2020b) que critica o negacionismo climático, convocando a encararmos Gaia em sua totalidade (animais, plantas e minerais, e suas ações e reações), questionando possibilidades de aterramento; Geneviève Azam (2020) que de forma sensível busca resgatar o sentido do viver na terra, enquanto seres terrestres; Isabelle Stengers (2015), que aponta para possibilidades de construção de futuros não bárbaros; Anna Tsing (2019, 2021) que a partir da concepção de paisagens multiespécies, revela a importância da diversidade de modos de vida interdependentes; Donna Haraway (2016, 2022) que propõe alternativas para o Antropoceno; Deborah Danowski (2020) e Eduardo Viveiro de Castro (2014), que questionam se existem mundos porvir; Luiz Marques (2018), que apresenta o capitalismo como cerne do colapso ambiental

¹ Este trabalho está disponível no link: <https://youtu.be/Xa-SMLtexUQ>. Acesso em: 18 set. 2022.

atual; assim como dos pensadores e ativista indígenas, como Ailton Krenak (2020a, 2020b); Daniel Munduruku (2009); Davi Kopenawa (2015) que partilham suas sabedorias ancestrais a partir de cosmovisões que pensam, sentem e interagem como parte da natureza.

Nesta etapa, como forma de uma construção coletiva, cada semana um integrante se comprometia em partilhar o estudo realizado sobre um texto elegido da bibliografia. Apresentavam-se os aspectos centrais da obra, com uma reflexão e discussão, e propunham-se práticas corporais, como forma de agregar o entendimento provindo do corpo, sensível, para contemplar a complexidade envolvida.

E num terceiro momento, foi realizado levantamento de grupos e artistas que atuavam de forma ativista com a causa ambiental e ecológica, como: Bené Fonteles, artista multidisciplinar brasileiro; Mari Fraga, integrante do Grupo de Pesquisa Arte: Ecologias da UFRJ; Emerson Pontes, artista indígena nortista que compõe a figura Uyrá Sodoma; Carolina Moya e Julia Giannetti com a obra Ciaporã; e o projeto Gaia Global Circus concebido por Bruno Latour. Para tanto, cada integrante realizou investigação documental, por meio da análise de fotos, vídeos e registros, além de pesquisa bibliográfica, de um dos artistas e suas obras, compartilhando com o grupo os resultados obtidos.

Na ocasião, foram percebidos desafios em encontrar artistas brasileiros das artes corporais, engajados na causa ambiental e que pudessem efetivamente ser tratados como ativistas. Entendia-se que o fato de alguns artistas estarem desenvolvendo trabalhos no ambiente natural, não necessariamente lhes conferia um caráter ativista, pois nem sempre possuíam preocupações ambientais ou mesmo interesse em atuar ativamente e produzir uma crítica sobre os problemas presentes.

Assim, o ativismo ambiental poderia ser entendido como uma ação insurgente, na medida em que vem à tona a partir do sentimento de indignação perante os absurdos que vivemos. Com pretensão de ativar o público para a urgência em agir de forma lúcida, coerente e sensível, fomentando o desejo de construção de outros mundos, estas ações resistem ao que existe e buscam trilhar um percurso de mudança.

3. Estamos mesmo Diante de Gaia...

Na terceira fase do Grupo, quando era composto por mulheres artistas de diferentes regiões, percebeu-se que a conexão entre as pesquisas que desenvolviam podia levar ao entendimento do simbolismo de Gaia, enquanto todos os seres vivos e as transformações materiais que eles submetem ao mundo (LATOUR, 2020a), bem como na relação de como o meio transforma o ser e suas memórias, cultura, e seu próprio dançar:

É nessa rede, nessa trajetória de seres vivos, que alguns desses viventes – os viventes que somos, que se proclamam humanos, ou seja, pessoas feitas de terra, de húmus, de lama e de cinzas – encontram-se irreversivelmente emaranhados. Ou mantemos as condições que tornam a vida habitável para todos os que chamo terrestres, ou então não merecemos continuar vivendo. É essa escolha que obriga a nos posicionarmos “diante de Gaia” (LATOUR, 2020a, p. 11).

Foi desse ímpeto que se deu o encontro entre as integrantes do Grupo de Estudos, em sua fase final. Com a possibilidade de vídeo conferências e reuniões online, se tornou factível a conexão de artistas e pesquisadoras de diversas cidades, como do interior paulista, do estado do Rio de Janeiro e até de outros países, como Uruguai. Promovendo as práticas como condutoras do pensar, a escuta de cada corpo entrelaçou os conceitos com as angústias moventes das pesquisas. A ânsia de que a arte participasse e colaborasse para fomentar a urgência em agir a partir de uma preocupação ecológica, esteve presente no ideário do Grupo e trouxe identificação com a recente obra de Bruno Latour “Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no antropoceno”, em que o autor relata ter tido a ideia do livro a partir de uma cena de dança:

Tudo começou com a imagem de um movimento de dança a que assisti, há 10 anos, e da qual não consegui me livrar. Uma dançarina, correndo de costas para escapar de algo que devia lhe parecer assustador, não parava de olhar para trás, sempre mais inquieta, como se sua fuga acumulasse a suas costas obstáculos que a constriam cada vez mais seus movimentos, até que ela foi impelida a se virar por completo; e aí, suspensa, imóvel, com os braços pensos, ela via mais assustador do que aquilo que fugia – a ponto de forçá-la a ensaiar um gesto de recuo. Ao fugir de um horror, ela encontrava outro, em parte criado por sua fuga (LATOUR, 2020a, p. 15).

Pode-se constatar que por meio deste relato de Bruno Latour, a poesia do movimento poderia motivar e alcançar o âmbito filosófico, mitológico e científico,

acionando mudanças urgentes na cultura. Portanto, ouvir o cosmo se faz mais do que nunca necessário, pois envolve ouvir o corpo e buscar a harmonia do entre, do que se faz presente, uma vez que, segundo Bruno Latour: “Gaia é diplomacia. Ponto de inflexão. Seus contornos confundem-se com os de seus povos. Ela não indica *entes* mas *entres* – pura substância relacional” (LATOURE, 2020a, p. 15). Assim, enfatizar o relacional da arte, no embate, na criação e na transmutação, potencializa a urgência do corpo criativo e ativista.

Os encontros práticos propostos pelas diversas integrantes, conduziram importantes reflexões, correlacionando os textos estudados. Da mesma forma, a rede que foi sendo costurada entre cada encontro, deu força para a criação do Grupo, fortalecendo as relações humanas existentes.

A definição científica para designar a loucura, como nos traz Latour, seria “uma alteração da relação com o mundo”, portanto, se não olharmos para a diversidade de possibilidades e não houver uma mudança de atitude, o corpo e o Corpo-Terra aumentarão ainda mais a falta de conexão entre eles e nem imaginamos as consequências dessa ruptura.

Neste sentido, sabemos que nós somos natureza, e que sua irmã siamesa seria a cultura (LATOURE, 2020a, p. 35), mas essa obviedade na sociedade capitalista ocidental é devastada, e tal relação com o mundo que o cerca acaba muitas vezes a ser de forma alienante, cada vez mais a querer distinguir-se dela, transformá-la e dominá-la.

Por isso, o contraponto com as culturas originárias pode nos trazer ensinamentos importantes sobre o estar no mundo de forma integrada, como relatado anteriormente no sentido de uma conexão numa tríplice esfera, presente no corpo-em-fluxo. Para estes povos, ser parte e conviver com essa “ideia-coisa ecologia”, como aponta Eduardo Viveiro de Castro em seu prefácio no livro *A Queda do Céu*, seria algo integrado, pois “na floresta, a ecologia somos nós, os humanos. Mas são também, tanto quanto nós, os *xapiri*², os animais, as árvores, os rios, os peixes, o céu, a chuva, o vento e o sol” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.16). Levantamos também o questionamento de como se daria esta conexão nas cidades: quão fundamental seria a percepção sensorial no meio urbano, esse meio que somos nós? Então, percebemos que a arte brota dessa díade natureza/cultura e se

² Na cosmovisão yanomami, *xapiri* são espíritos da floresta, “gente-espírito”; “xamã” (KOPENAWA, 2015, p.18).

mostra como importante papel restaurador, sendo talvez uma possibilidade regenerante de Gaia.

4. Considerações finais

A partir da trajetória do Grupo de Estudos Movimentos Urgentes em Dança e Ecologia, discute-se neste artigo sobre como ativar o público de modo sensível para as questões ambientais, buscando desenvolver um pensamento/ação ecológico. Entende-se que a problemática deva ser tratada de forma transdisciplinar, em que diferentes saberes devem ser acionados, em uma espécie de mutualismo, conforme aponta Tsing (2019), quando necessitamos estabelecer colaborações com diferentes áreas de conhecimento, com preocupações comuns em torno dos impactos ambientais causados pelas ações antrópicas, que culminam nesta nova época denominada de Antropoceno. Talvez esta seja uma tentativa, sim, de encontrar aliados: aqueles aos quais podemos nos unir e somar forças para pensar, buscar e criar outros mundos possíveis. Assim como percebem os diversos autores supracitados, com quem busca-se criar diálogo ao longo do trabalho, reconhece-se a lástima de ter sido necessário chegarmos no ponto de vivermos em ruínas, para que pudéssemos olhar uns aos outros fora dos preconceitos, buscando enxergar o que temos em comum.

Referências

- AZAM, G. **Carta à Terra: e a Terra responde**. São Paulo: Relicário, 2020.
- CLAVEL, J.; GINOT, I. Por uma Ecologia da Somática? **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n.1, p. 85-100, jan./abr. 2015.
- COCCIA, E. **A vida das plantas: uma metafísica da mistura**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- CRUTZEN, P. J. The “Anthropocene”. In: EHLERS, E.; KRAFFT, T. (Org.) **Earth System Science in the Anthropocene**. Springer, Berlin, Heidelberg: 2006. Disponível em: https://doi.org/10.1007/3-540-26590-2_3. Acesso em: 11 set. 2022.
- CRUTZEN, P. J.; STOERMER, E. The “Antropocene”. **Global Newsletter**, n. 41, p. 17-18, 2000.
- DANOWSKI, D. Mundos sob os fins que vêm. In DIAS, S. O.; Susana WIEDEMANN,

S.; AMORIM, A. C. R. (Org). **Conexões Deleuze e Cosmopolíticas e Ecologias Radicais e Nova Terra e...** Campinas, SP: ALB/ClimaCom, 2019. p. 85-96.

DANOWSKI, D.; CASTRO, E. V. de. **Ha mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Desterro, Cultura e Barbárie, Instituto Socioambiental, 2014.

FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2010. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961>. Acesso em: 18 set. 2022.

GUATTARI, F. **As Três Ecologias**. São Paulo: Papirus, 2012.

HARAWAY, D. J. **Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene**. Dukes University Press: Dyrham e London, 2016.

HARAWAY, D. J. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationceno, Chthuluceno: fazendo parentes. **Revista ClimaCom**, Campinas, ano 3, n. 5, 2016. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationceno-chthuluceno-fazendo-parentes/>. Acesso em: 11 set. 2022.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

KRENAK, A. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das letras, 2020a.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 2020b.

LATOUR, B. **Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no antropoceno**. São Paulo / Rio de Janeiro: Ubu Editora / Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.

LATOUR, B. **Onde aterrar?** Como se orientar politicamente no Antropoceno. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020b.

MANCUSO, S. **Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro**. São Paulo: Ubu, 2019.

MARQUES, L. **Capitalismo e colapso ambiental**. 3. ed. Campinas: editora da UNICAMP, 2018.

MILLÁS, C. R. G. Corpo-em-fluxo: conexões entre dança, educação e saúde. **Interface**, Botucatu (*on-line*), v. 25, e200376, 2021. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832021000100236&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 19 ago. 2022.

MUNDURUKU, D. **O banquete dos deuses: conversa sobre origem da cultura brasileira**. 2 ed. São Paulo: Global, 2009.

NELSON, R. **Practice as Research in The Arts**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.

PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L. (Org.) **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

RAPOSO, P. "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 4, n.2, p. 3-12, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/909>. Acesso em: 11 set. 2022.

SANTOS, B. de S. **A gramática do tempo: por uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2006.

STENGERS, I. **No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima**. São Paulo: Cosac&Naify, 2015.

TSING, A. L. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno**. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

TSING, A. L. O Antropoceno mais que humano. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 23, n. 1, p. 176-191, 2021.

Cláudia Regina Garcia Millás (UFRJ)

E-mail: claudiamillas@eefd.ufrj.br

Artista da dança e do circo, montanhista, ativista ambiental e agente popular de agroecologia. Atua como professora adjunta do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO, coordena o Grupo de Estudos MUDE e desenvolve pesquisas entre arte e ecologia.

Giulia Lucas Silva (UFRJ)

E-mail: giuliascarpa@gmail.com

Artista do movimento, estudante de licenciatura em dança pela UFRJ, nesse espaço bolsista PIBIAC do projeto Prática de Si; com-vive com o Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança (onucleo) e o Grupo de Estudos MUDE - Movimentos Urgentes em Dança e Ecologia.

Julia Corrêa Giannetti (UNICAMP)

E-mail: juliacci@gmail.com

Mestra em Artes da Cena na área de Teatro, Dança e Performance pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Atua como Artista da dança e Educadora na área de Artes integradas para crianças, jovens e adultos. Com ênfase na pesquisa e criação em Dança, Dança e Cultura, Arte e diferença e História da Dança.

636

The Hole: um buraco de acontecimentos

Demmy Cristina Ribeiro de Sousa (UDESC)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em dança

Resumo: Este artigo propõe investigar algumas das relações entre corpo, movimento e dança referente a obra coreográfica *The Hole* de 2013, do coreógrafo israelense e desenvolvedor da linguagem de movimento *gaga*, Ohad Naharin. Artista de intervenções, choques e acontecimentos explora na estrutura de suas montagens a existência de outros mundos, onde as regras são diferentes. Através da composição coreográfica permite que suba à superfície o conflito social, político, religioso e corporal. Sendo assim, foram levantadas algumas reflexões acerca da tensão preexistente no espetáculo em questão. Como ponto primordial e indispensável no desenvolvimento deste texto foi realizado o levantamento de dados como, entrevistas e documentários produzidos através da imagem de Naharin. Para tanto, utilizo o cruzamento entre autores para alcançar um entendimento a partir das proposições criativas do artista e da obra.

Palavras-chave: *THE HOLE*. OHAD NAHARIN. BATSHEVA. PROCESSO CRIATIVO. POLÍTICA DO AFETO.

Abstract: This article proposes to investigate some of the relationships between body, movement and dance related to the choreographic work *The Hole* 2013, by Israeli choreographer and developer of stuttering movement language, Ohad Naharin. Artist of interventions, shocks and events explores in the structure of his montages the existence of other worlds, where the rules are different. Through the choreographic composition, it allows social, political, religious and bodily conflict to rise to the surface. Thus, some reflections were raised about the pre-existing tension in the show in question. As a primordial and indispensable point in the development of this text, the collection of data such as interviews and documentaries produced through the image of Naharin was carried out. To this end, I use the intersection between authors to achieve an understanding from the creative propositions of the artist and the work.

Keywords: *THE HOLE*. OHAD NAHARIN. BATSHEVA. CREATIVE PROCESS. POLITICS OF AFFECTION.

1. Tensões estruturadas em *The Hole*

No meio da dança uma rota política se abre quando oito dançarinas estão deitadas no centro do palco e oito dançarinos posicionados na parte externa com as mãos sob a boca em gesto circular, a imagem se assemelha a um megafone. Simultaneamente os grupos criam uma comunicação e iniciam uma contagem de um

até quatro em árabe e hebraico, os homens permanecem de pé e a cada repetição da fala as mulheres vibram com seus corpos no chão.

Conforme a ação cria ritmo, elas vibram e empurram o chão com os punhos fechados. A atmosfera emana um olhar espiritual e pode ser comparada com o *muezzim*, figura responsável pela chamada dos muçulmanos às orações, como comenta Ruth Eshel na matéria publicada em 09 de abril de 2013 no site *haaretz.com*¹:

A rota política de observação é aberta quando os homens no círculo externo colocam as mãos ao lado de suas bocas como um microfone e chamam os números de "um, dois, três, quatro" em hebraico, como o chamado de um *muezzin* à oração. As mulheres respondem, também em hebraico, e com cada número chamado, seus corpos mudam de forma como se tivessem sido atingidos. Mais tarde, os homens expressam a mesma contagem em árabe, mas as mulheres são grandiosas e continuam a contar em hebraico. Isso gera tensão que continua a crescer à medida que as dançarinas parecem estar desmoronando, tremendo e recuperando energia e gritam com toda a sua força os números em hebraico (HAARETZ.COM, 2013, tradução nossa)².

A cena descrita trata-se da obra coreográfica *The Role*, criada em 2013 pelo coreógrafo israelense Ohad Naharin. Sua composição abusa da linguagem corporal em oposição a outros elementos, a fala e o movimento chamam atenção e enaltecem a permanência dos contrastes presentes na abertura do acontecimento. Dando visibilidade a existência de um espaço particular e possuidor de seus próprios códigos.

Toda narrativa apresentada redefine o espaço e traz um discurso sobre si. Faz do acontecimento uma travessia das camadas que se chocam com a realidade, e como resposta, elas se agitam como força criativa e estética, uma potência que se abre para o surgimento de possibilidades e a existência de outros mundos.

A tensão sugerida pelo coreógrafo promove um falar sistêmico que fala a partir de um personagem. Em outras palavras, os dançarinos não se apresentam como personagens de si, mas como agentes da enunciação que criam no palco um

¹ Matéria disponível em: <https://www.haaretz.com/israel-news/culture/.premium-batshevas-naharin-stays-fresh-with-the-hole-1.5237440>.

² “*The political route of observation is opened when the men in the outer circle place their hands next to their mouths like a microphone and call out the numbers “one, two, three, four” in Hebrew like the call of a muezzin to prayer. The women answer them, also in Hebrew, and with every number called their bodies change shape like they have been struck. Later on, the men voice the same count in Arabic but the women stand their grand and continue to count in Hebrew. This generates tension that continues to grow as the female dancers look like they are falling apart, quiver and regain energy and call out with all their strength the numbers in Hebrew*” (HAARETZ.COM, 2013).

lugar propício ao surgimento de forças discursivas.

Tais contrastes influenciam na aparência das imagens abstratas durante a composição coreográfica. Eventualmente Naharin nos excita a visitar estados de tensão através do impulso em colisão que aumenta a realidade das forças invisíveis no decorrer da obra. Essa intenção consiste um político que atua como força ativadora das tensões, a partir disso, podemos utilizar o pensamento de Erin Manning no seu livro *Always More Than One*, 2013, onde comenta sobre a filosofia ativista que – “começa como um princípio de co-composição entre maneiras coincidentes de ocorrer” (NAHARIN, p. 74, tradução nossa)³.

A filosofia ativista pode ser compreendida como uma filosofia que se nutre da força política em sua ativação. Ela começa no movimento e não cessa o seu fluxo, em outras palavras, ela é o que se sobressai, que escapa, que evidência e que se expressa através do corpo, na percepção e na coreografia. É um acontecimento de movimentos invisíveis que se materializaram a partir do pensamento sobre o movimento.

Em *The Hole* a ação política faz valer-se de maneiras pontuais no processo criativo e com isso, ativa condições que possibilitam visibilidades ao corpo político e reflexivo durante a execução coreográfica. As tensões afetam e provocam novas associações gerenciadas pelo afeto. Contudo, acredito que nesta coreografia reside algo político que atravessam as percepções e que surgem inicialmente durante o processo criativo como camuflagem ou estratégias de manobra do coreógrafo, nas quais ecoam como potência na sua densidade.

O político neste trabalho opera como potência que abre passagens através dos sentires. Ultrapassam a própria fala e auxilia no gerenciamento e construção de um pensamento que sobrevive através do afeto, nesse sentido, Brian Massumi no livro *Politics of Affect* onde diz que – “O afeto é o protopolítico. Trata-se das primeiras agitações da política, alinhadas com as intensidades aos sentires da vida” (MASSUMI, 2015, p. ix, tradução nossa)⁴. Isso diz respeito às mudanças que ocorrem durante um acontecimento e como o seu afetar nos direcionam a percepção e visibilidade de outros mundos.

No entanto, para reconhecer essas aberturas é eminente que o sujeito

³ “Begins as a principle of co-composition between coincident manners of occurring” (MANNING, 2013, p. 74).

⁴ “Affect is proto-political. It concerns the first stirrings of the political, flush with the felt intensities of life” (MASSUMI, 2015, p. ix).

esteja disponível para reconhecê-las. A política do afeto abrange uma dimensão da vida, onde cava e mergulha nas extremidades existenciais, a fim de criar um pensamento através do afeto que pode ser entendido como o excesso de vida.

Para Massumi, a fórmula desenvolvida por Spinoza ‘afetar e ser afetado’ pode ser considerada um protopolítico. No sentido de que o sujeito esteja aberto ao mundo e inserido num processo contínuo de coisas em constante construção e transformação, que nos afetam e influenciam em nossas escolhas durante o acontecimento. Como comentou Naharin sobre o surgimento do político nas suas obras, durante o documentário *Move* (2020), dirigido por Thierry Demaizière e Alban Teurlai:

Quanto à influência disso em meu trabalho, não se trata de expressar minha opinião política. Trata-se da pesquisa da composição. É a pesquisa para encontrar a tensão correta entre todos os elementos, textura, dinâmica, volume, delicadeza. É isso que me excita. A pesquisa pelo movimento multidimensional e a clareza da forma e não como posso mostrar as minhas ideias políticas. Não é por isso que coreografo. Mesmo assim, elas podem surgir (MOVE, 2020).

Naharin cria um mapeamento e passagens para que pequenos seres virtuais tomem forma e determinem seu próprio ritmo dentro de suas criações. Nesse contexto performativo o afeto pode ser compreendido como um eco que a partir de ressonâncias se reiniciam a cada etapa composicional intensificando a presença do político através dos pontos em tensão.

Podemos reforçar essa ideia do afetar-se pelo político ainda sob a ótica de Massumi (p. 3, tradução nossa)⁵ como - “uma maneira de falar sobre essa margem de manobra, ‘onde podemos ir e o que podemos fazer’ em todas as situações atuais.” É um exercitar do olhar da presença quando as coisas nos afetam durante os acontecimentos, como complementa:

A maneira como eu uso vem principalmente de Spinoza. Ele fala do corpo em termos de sua capacidade de afetar ou ser afetado. Estas não são duas capacidades diferentes – elas sempre andam juntas. Quando você afeta algo, você está ao mesmo tempo se abrindo para ser afetado por sua vez, e de uma maneira um pouco diferente do que poderia ter sido no momento anterior. Você fez uma transição, por menor que seja. Você ultrapassou um limiar. O afeto é uma passagem de um limiar, visto do ponto de vista da mudança de capacidade (MASSUMI, 2015, p. 03-04, tradução nossa)⁶.

⁵ “As a way of talking about that margin of manoeuvrability, the ‘where we might be able to go and what we might be able to do’ in every present situation” (MASSUMI, 2015, p. 03).

⁶ “The way I use it comes primarily from Spinoza. He talks of the body in terms of its capacity for affecting or being affected. These are not two different capacities – they always go together. When you affect something, you are at the same time opening yourself up to being affected in turn, and in a

O afeto é uma duplicação dos sentires, onde estamos sujeitos a sofrer constantes e transformações. Por outro lado, ele também age como presença dos virtuais que atravessam categorias usuais e possuem uma transversalidade que contata imediatamente a potência da mente e do corpo estando à deriva de sofrer modificações. No entanto, acredito que pensar através do afeto pulsa na forma criativa de Naharin performa como força que subverte qualquer expectativa linear da fala, da coreografia e da arte.

As coreografias de Naharin desencadeiam no espectador choques que comprometem o andamento interpretativo de suas criações. Utilizando o pensamento de Hans-Thies Lehmann (2017, p. 248), no livro *Teatro pós-dramático* comenta que - o choque desencadeia uma perturbação linguística que pode ser denominado como a poética teatral da perturbação, quando a própria linguagem entra em conflito. No contexto coreográfico essa perturbação está presente nas tensões ocasionadas entre a fala e o movimento no corpo.

Nesse sentido, o ser e o significado entram em conflito e não conseguem estabelecer uma interpretação imediata. Algo é sugerido e exposto, mas que coexiste na configuração estética como um obstáculo interpretativo. Isso afeta diretamente a compreensão da obra ao ponto de levar-nos à descoberta de sentires controversos, essa tessitura possui fios soltos onde já foram amarrados ao longo do processo. A potência disso está estabelecida na composição dinâmica e na linguagem.

A partir disso, podemos pensar que Naharin costura tensões já concebidas no processo criativo onde são reveladas através das camadas na composição. Seu entendimento atravessa a fala e o corpo gerando uma ruptura e, é nessa ruptura que algo expressa e comunica. Essa quebra no significado impacta e confronta diretamente a reflexão sobre as afecções da realidade.

Na cena em questão, a ruptura está na repetição entre o árabe e hebraico, essa ruptura só é percebida através da pulsação que exhibe os contrastes na cena e revelam a existência do oculto. Pode ser interpretado como a *chora* citado por Lehmann (2017), sendo a infraestrutura oculta da linguagem, em outras palavras, é o que escapa do significado.

slightly different way than you might have been the moment before. You have made a transition, however slight. You have stepped over a threshold. Affect is this passing of a threshold, seen from the point of view of the change in capacity" (MASSUMI, 2015, p. 3-4).

Na obra de Naharin a *chora* é o conflito estrutural na coreografia e ressoa diretamente na relação entre a *forma-dinâmica*, *ordem-caos*, *música-dança* e *obra-espectador*. A intenção é utilizada com frequência pelo coreógrafo, como se fossem, ao mesmo tempo, aliados e adversários.

A existência da *chora* acontece através da relação entre público e obra que auxilia na projeção e ampliação de outros entendimentos. Em *The Hole*, o coreógrafo problematiza o processo de construção do significado e evoca o não sentido, ele não destrói o significado, mas desestabiliza sua interpretação. Nesse sentido, a obra passa a ser vista como uma *chora-grafia* (LEHMANN, 2017, p. 247), sendo a “desconstrução do discurso centrado no sentido de invenção de um espaço que subtrai a lei do *télos* e da unidade.” Agindo diretamente na dessemantização da linguagem.

Sua realização enquanto desconstrução da linguagem transforma e multiplica o sentido, ela não faz a desagregação do sentido não é por sua vez destruída. Ela é paródia. Contudo, não é um ato arbitrário é tecnicamente necessário, por exemplo, caso você perceba que pode utilizar uma palavra de outra forma é necessário percebê-la primeiro, sendo assim, nesse ato associativo criam-se variantes que afetam todo o campo da experiência.

Vale salientar que sem a construção de um mundo social não existe um significado, o qual a interpretação dos acontecimentos é dependente. David Lapoujade (2017) no seu livro *William James, a Construção da Experiência* aponta que esses choques se dão a partir dos acontecimentos, o qual podem ser denominados como *experiência pura*, sendo algo que nos obriga a afirmar as coisas externas à nossa percepção. Isto é, algo puramente imperceptível, pois para a sua compreensão é necessária uma afetação.

A *experiência pura* trata-se da relação do sujeito com o mundo. Os acontecimentos são gerados a partir de outros acontecimentos que se chocam e criam outras imagens e é nessa abertura temporal que é possível criar as interpretações. Mas, *como esses choques articulam em The Hole?* Pressuponho que o conflito provocado pelo idioma na composição seja o choque primordial, mascarado por um sentires a partir da tensão ocasiona. O conflito entre as falas se torna mediadora entre o público e obra, fazem desaguar questões reflexivas e políticas, onde o sentido é deslocado como assunto na obra.

642

O sentires afetado pela tensão aumenta o conflito como um filtro que é

absorvido no corpo dos dançarinos que são atravessados pelo político. O espaço toma outras proporções e passa a ser reconhecido como o buraco dos acontecimentos. Desse modo, a recepção da obra se mostra de forma dinâmica alargando um saber corporal e sensorial que se transformam em algo habitual.

A dança abre espaço para muitas associações é no seu processo receptivo que revela uma “finitude e a falibilidade do saber quanto a infinitude do nosso não-saber” (BRANDSTETTER, 2012, p. 107). Movimentos do cotidiano quando utilizados em cena, podem trazer alterações, ao ponto do que é habitual ser questionado. A dança projetada no palco configura um saber, como a autora comenta:

Dança e coreografia, enquanto movimento corporal no espaço e no tempo, configuram um saber situacional: a orientação cenestésica do corpo, seu equilíbrio, sua posição, sua dinâmica; a orientação no espaço e a estruturação do tempo em processos rítmicos e as configurações corporais no encontro em movimento com o outro. Entretanto, nem este saber cenestésico da dança nem as pesquisas científicas sobre a dança podem ser diretamente aplicadas ou traduzidas em uma prática. Mas este ponto é exatamente seu ponto político (BRANDSTETTER, 2012, p. 109-110).

A dança de Naharin implica em interrupções que impactam na compreensão do público. O movimento indica rotas abstratas que revelam camadas entorpecidas pelo hábito, com isso, expande o campo de interpretação em suas coreografias. A dança é mediadora entre forma e conteúdo, como comenta Poschmann (1997, p. 4) visto que – “ela provoca a produção de sentido através de um processo semiótico que em primeiro lugar, constrói o “conteúdo” e, simultaneamente, torna perceptível, através de um movimento autorreflexivo, as condições da sua própria existência”. Naharin utiliza de modos estéticos e agência na articulação e transformação de potências que florescem na comunicação do espectador com a obra.

Conforme o grupo repete a contagem cria-se um ritmo, uma variação, uma potência, uma vibração, uma ruptura que expõe um buraco e descentraliza qualquer tipo de ordem. O foco principal é modificado e outras questões são levantadas, toda narrativa do movimento é desestabilizada gerando um rompimento no hábito.

Essa repetição pode ser compreendida como um *ritornelo* (MARTINEZ, 2013). Sua ação implica em mudanças e agrega uma reflexão a partir do seu uso, a cena pode ser comparada como um caleidoscópio por trazer à tona a revelação de

muitas camadas invisíveis para o campo interpretativo. O uso da repetição possibilita uma ingestão do espectador sobre o que ele acabou de ver e renova as associações no sentido estético que servem como estímulos para desarranjar e revelar o sujeito a ser trabalhado e acessado em cada camada.

A repetição possibilita o tempo necessário para que o espectador reflita sobre o que assistiu. De acordo com Ciane Fernandes no seu livro, *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e transformação* (2017), a partir da observação das peças da coreógrafa dividiu as repetições em duas categorias de análise: *repetições formais* e *repetições implícitas*. Mas, para a cena proposta por Naharin será relacionado somente com as repetições formais.

Para Fernandes (2017, p. 53), as repetições formais podem ser divididas em quatro categorias: *obsessiva*, *intermitente*, *longo alcance* e *alterada*. Segundo a autora, as repetições podem ser reveladas ao longo da performance. Elas abrangem os seguintes aspectos:

[...] a exata repetição de uma frase de movimento (“Obsessiva”); a repetição de uma cena com sutis diferenças (“Alterada”); a repetição do mesmo evento em diferentes contextos (“Intermitente”); a repetição de eventos previamente separados, agora simultaneamente na mesma cena. (“Longo Alcance”) (FERNANDES, 2017, p. 53).

Em *The Hole* a contagem nos dois idiomas pode ser compreendida como uma *repetição obsessiva* e *alterada*. A repetição obsessiva seria o ato repetitivo da fala, o qual reverbera em contorções no corpo das dançarinas no chão. Conforme a cena ganha proporção mediante a repetição da fala, ressoam como eco. No caso da *repetição alterada* pode ser marcada a partir da qualidade de movimento que se modifica quando as dançarinas se viram e empurram o chão. À atmosfera alcançada com o uso da repetição atravessa toda a narrativa da obra e potencializa qualquer conflito.

Outro ponto de destaque diz respeito a cenografia da peça, o palco é um octógono onde atrai um olhar centralizado do espectador. Além disso, existe a ausência de cortinas, os dançarinos se mostram biográficos e são os mediadores das transições entre as cenas. Nesse sentido, todos estão inseridos na peça, eles entram e saem do mundo ficcional quando for necessário.

O teatro assume um processo de recepção e o simbólico é o procedimento de mediação entre o desejo imaginário e utópico, sendo uma

realidade empírica que tem limitações. Essa invenção permite percorrer uma viagem de possibilidades, a fim de estabelecer um teatro, palco e espetáculo como intensificadores das transformações autorreflexivas da realidade.

Na performance dos dançarinos é possível perceber que dialogam com lacunas importantes, dessa forma, o corpo torna-se o agenciador desse debate, como aponta Brandstetter (2012, p. 107), pode ser entendido como um “debate sereno e autoconfiante das diferentes formas corporais do saber, de suas lacunas e seus limites, mas também das possibilidades e impossibilidades que podem resultar dessas.”

2. Excitações camufladas na obra de Naharin: gaga.

No decorrer da peça o coreógrafo cria excitações camufladas pelas rupturas, rasgos e fendas que se colapsam dentro do buraco do acontecimento. Além disso, o termo colapso é utilizado com frequência nas aulas da linguagem gaga, desenvolvida pelo coreógrafo, no início dos anos 90, dentro da Batsheva Dance Company.

A linguagem *gaga* explora o processo de formação e elaboração do movimento, ao invés do resultado. É possível reconhecer os limites e explorar as potencialidades corporais, o qual sua filosofia parte do íntimo, como Naharin comenta durante o documentário *Gaga: O amor pela dança*, produzido por Tomer Heymann em 2017, “Romper os limites é uma questão cotidiana. Eu posso sentir que rompi meus limites hoje, mas então, eu tenho novos limites. Estou em um novo lugar. Amanhã, isso não será o suficiente e vou investigar mais.” *Gaga* requer um treinamento diário, onde busca adquirir um corpo consciente e conectado com o presente, além de ser um trabalho que procura atingir certo nível de profundidade, é possível sentir a energia e a sensação do movimento durante a prática.

Nas aulas o professor trabalha a partir de sua pesquisa pessoal e com o diálogo entre fala e movimento, viabilizando o contato com diferentes camadas. Permite intensificar o motor, engloba a capacidade de articular e escutar seu corpo antes de dizer o que deve ser feito, escutar o balanço antes de precisar da música. Diante dos estímulos, o termo colapso é utilizado e interpretado como uma quebra repentina no fluxo do movimento, mas a partir da sua ruptura surgem as variantes.

Essa investigação expande o campo criativo e possibilita o seu

participante a romper com a linearidade do movimento. A partir do colapso sugerido nas coreografias de Naharin, permite que a desordem provocada encontre a sua zona de conforto.

Durante o espetáculo cada centímetro do octógono é ocupado, a arquitetura do ambiente estrutura-se numa sala de níveis. Eshel (2013) do site *Haaretz.com*, denomina o palco de Naharin como altar e o descreve:

Há um espaço abaixo do altar onde as dançarinas podem desaparecer; o altar, onde a maior parte da atividade ocorre no alto, quase tocando as lâmpadas no palco, há uma grade está presa ao teto, uma espécie de grade sobre a qual os homens rastejam para frente. Há também um espaço horizontal que se estende até os lados até o palco que circunda o altar (HAARETZ.COM, 2013, tradução nossa)⁷.

Há momentos em que os dançarinos caminham em quatro apoios em torno do palco como se estivessem demarcando o espaço ou rondando uma presa, podemos sugerir a imagem de um felino. Essa movência no espaço é um dos estímulos encontrados durante a prática *gaga*. Como Naharin (2020) explica que a dança "conecta" ao campo de sensações. De uma só vez, posso me conectar a minha forma pura, meu animal interior, minha paixão, no sentido da existência". Isto é, para alcançar essa forma pura, é preciso permitir ser afetado.

Outro ponto é a coletividade marcada na composição, esse coletivo se dá a partir da divisão entre grupos. Por exemplo, existem intervalos em que uma única dançarina se destaca, mas imediatamente é devorada pelo coletivo. Todos a seguem e assumem responsabilidades em manter a ordem dentro dessa rede de afeto, suas escolhas determinam os dogmas sociais, já enraizados no discurso composicional. São motivados a atuar lado a lado e digladiar com as oposições, como uma rota. Como esclarece Franco Berardi (2020, p. 18) sobre essa a ação:

[...] uma pluralidade de seres orgânicos e artificiais, de humanos e de máquinas que realizam ações comuns graças a procedimentos que possibilitam interconexão e interoperação. Se você não reage a certos estímulos da forma esperada, você não integra a rede (BERARDI, 2020, p. 18).

Essa ação coletiva não é arbitrária, dentro desse espaço de

⁷ "There is a space beneath the altar where the female dancers can disappear; the altar, where most of the activity takes place and up high, almost touching the stage lamps, there is a giant grating that is attached to the ceiling, a sort of grille upon which the men will crawl forward. There is also a horizontal space that spans and stretches to the sides up to the stage that encircles the altar" (HAARETZ.COM, 2013).

oportunidades e de conexões que são apresentadas. Quando um dançarino sai dessa rede, o coletivo busca novas formas de relação e busca inserir-se em outras aberturas. Caminhar como felino, por exemplo, provoca uma orientação corporal que move na mesma direção e opera de forma ordenada. Berardi (2020, 19), utiliza o exemplo das abelhas que constroem uma colmeia e buscam de forma coordenada “materiais para a produção do mel”. Essa predisposição poderia dizer que é o que move o coletivo em *The Hole*.

O momento em que o idioma entra em conflito a tranquilidade do coletivo é abalada e evidencia a oposição entre os grupos. É marcada por uma espécie de perguntas e respostas, primeiro as mulheres iniciam a contagem em árabe, em seguida os homens respondem a contagem em hebraico. Conforme a cena ganha ritmo os idiomas se atravessam e denunciam a existência do conflito. Desse modo, Naharin explora o contraste produzido a partir do coletivo dos corpos de seus dançarinos. Em entrevista a Dick van Teylingen (2018)⁸, o coreógrafo afirma que o contexto da obra traz o discurso sobre si:

Sobre como todos os elementos se unem e criam uma história. Uma história de dança sobre volume, vulnerabilidade, uso de força explosiva, pesquisa sobre o movimento e sobre a organização da estrutura. É sobre ser capaz de rir, exagerar e se subestimar, sobre a conexão entre prazer e esforço. Acima de tudo, conta uma história sobre como superar a loucura, a paixão e a fantasia (NAHARIN, 2018, tradução nossa)⁹.

Todos se movem de acordo com suas vontades e criam suas predisposições e rotas de fuga, dando a entender que ali no octógono todos são codependentes e intensificadores da realidade do outro. *The Hole* estabelece a relação numa paisagem que modifica a estrutura da composição e faz a inclusão de tonalidades diferenciadas.

Os dançarinos no octógono utilizam todas as extremidades como rota de fuga, eles surgem do escuro e desaparecem no mesmo. A cena se dá quando um dançarino corre em direção a uma ponta do palco e se lança na escuridão, ele é acolhido por um grupo de dançarinos que o aguarda no mesmo nível que o público.

⁸ Disponível em: <https://www.theaterkrant.nl/recensie/the-hole/nederlands-dans-theater-ohad-naharin/>.

⁹ “Over hoe alle elementen samenkomen en een verhaal creëren. Een dansverhaal over volume, kwetsbaarheid, het gebruik van explosieve kracht, onderzoek naar beweging en over organisatie en structuur. Het gaat over om jezelf kunnen lachen, overdrijven en onderschatten, en over de verbinding tussen plezier en inspanning. Bovenal vertelt het een verhaal over het uitstijgen boven de waanzin en over passie en fantasie” (NAHARIN, 2018).

Essa ação traz a imagem de um portal, ele é atraído por uma passagem que se abriu ou um rasgo que permitiu o contato com outros modos de existência. Migrando assim, para outra rede, nesse contexto, também se tornou um espectador da obra.

Repentinamente um elemento estético surge no palco, um balanço aparece em cada extremidade do octógono é revelado no final do espetáculo. Mais uma vez, existe uma expansão do palco, uma tentativa de ultrapassar barreiras territoriais ou dar visibilidade a outros modos de existência. O balanço associa no deslocamento do corpo em relação ao centro de equilíbrio, e toda tensão trazida ao longo do espetáculo poeticamente vai sendo suavizada com o ato de balançar-se.

Sutilmente, Naharin transforma os pontos emergenciais de sua composição fazendo de todo o caos intensificado no decorrer da obra tome outras proporções, se tornando algo harmonioso, toda a loucura apresentada se transmuta no final da obra. Nos mostra um mundo assustador, instável, assombroso, político, bonito e poético (Figura 1).

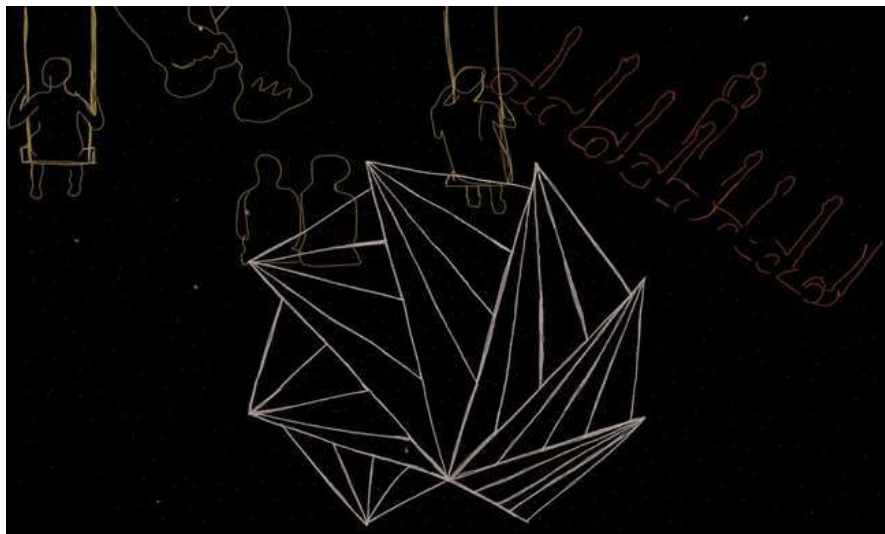


Fig. 1. Impressões a respeito da peça *The Hole* (2013), de Ohad Naharin. Fonte: Arquivo pessoal, 2021.

Para todos verem: Desenho feito a partir de impressões sensíveis através do contato com a obra *The Hole* de Ohad Naharin. No centro existe um octógono, na parte superior do desenho traz referência das imagens corporais dos dançarinos na coreografia.

Criar uma cena reflexiva, me parece ser um ato político do artista. Ele revela o funcionamento do discurso hegemônico político que não quer refletir, afirma e problematiza o status da representação e suas regras de funcionamento, como uma aparelhagem poética presente no seu discurso. É na criação desses deslizamentos dentro do espetáculo que as provocações territoriais do artista surgem e influenciam

na experiência do espectador, reverberando em reflexões problematizadas a partir de questões socioculturais, históricas e bibliográficas do artista.

Compreendo que toda desordem projetada nas cenas é estabelecida a partir das tensões, do conflito, das redes, das repetições e dos choques que atravessam todos os sentires. Estão camufladas em forma de armadilhas preexistentes na compreensão da fala, da música, no discurso do corpo e no olhar atento do espectador.

Toda repetição criada em *The Hole*, ecoa nas extremidades do octógono na tentativa de alcançar o máximo de participantes, pois esse eco se sobressai e integra o público aos acontecimentos da composição. Nessa obra é indispensável associar o referencial de Naharin com as questões sociopolíticas de Israel. Porém, elas não acontecem de forma arbitrária, são inseridas na estrutura composicional do espetáculo ecoando e pulsando entre as múltiplas associações.

Referências

BERARDI, F. **Asfixia: Capitalismo Financeiro e a Insurreição da Linguagem**. São Paulo: UBU Editora, 2020.

BRANDSTETTER, G. Dança como cena-grafia do saber. Tradução de Stephan Baumgärtel. **Urdimento**. Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 101-111, 2012.

DEMAIZIÉRE, Thierry; TEURLAI, Alban. **MOVE: O mundo da dança**. Colorido, NTSC, legendado, episódio 2, 47 minutos. França: Netflix, 2020.

ESHEL, Ruth. With New Dance, Batsheva's Naharin Lives Up to Expectations. Apr. 09, 2013. Disponível em: <https://www.haaretz.com/israel-news/culture/.premium-batshevas-naharin-stays-fresh-with-the-hole-1.5237440>.

FERNANDES, C. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação**. 3o edição. São Paulo: Editora Annablume, 2017.

HEYMANN, Tomer. **Gaga: O amor pela dança**. Colorido, NTSC, legendado, 1 hora e 43 minutos. Paris: Icarus Films, 2017.

LAPOUJADE, D. **William James, a construção da experiência**. Tradução Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LEHMANN, H. T. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Orfeu Negro. 2017.

MARTINEZ, Ariane. Ritornelo e repetição-variação. Tradução de Stephan Baumgärtel e José Ronaldo Faleiro. **Urdimento**. Florianópolis, v. 1, n. 20, p. 45-46, 2013.

POSCHMANN, G. O texto teatral e o teatro fundamentado no texto. Tradução de Stephan Baumgärtel. *In*: **Der nicht mehr dramatische Theater**: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer, 1997.

TEYLINGEN, van Dick. NDT draait de Rollen en laat Naharin Schitteren. Theaterkrant: 09 fev. 2018. Disponível em: <https://www.theaterkrant.nl/recensie/the-hole/nederlands-dans-theater-ohad-naharin/>. Acesso em: 28 fev. 2022.

Demmy Cristina Ribeiro de Sousa (UDESC)

E-mail: demmy.h@hotmail.com

Doutoranda em Artes Cênicas (PPGAC) da UDESC, Mestra em Letras e Artes (PPGLA) da UEA, professora de artes, pesquisadora em dança-teatro e da linguagem de movimento *gaga*, artista independente e artista da dança.

650

Corpo e (auto)biografia: posições de sujeito a partir da escrita de si

Everton Santos Paixão (UFBA/FACED)
Marlécio Maknamara Silva (UFBA/FACED)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em dança

Resumo: O trabalho em questão pauta-se no recorte da pesquisa de dissertação em curso sobre a história de vida e formação do mestrando. Esse estudo, portanto, apresenta resultados parciais dessa pesquisa, focalizando em algumas paisagens (auto)biográficas acerca do corpo que dança do autor, analisando como se constitui a subjetividade do mesmo a partir das instâncias familiar, escolar e igreja. Em termos teóricos nos inspiramos nos referenciais pós-críticos em educação e nas discussões sobre (auto)biografia, propondo interfaces entre corpo e dança. Como (in)conclusão percebe-se que o corpo que dança do sujeito é atravessado pela mescla de discursos midiáticos, cristãos e dualistas implicando, assim, uma subjetividade obediente e desencarnada.

Palavras-chave: CORPO. DANÇA. SUBJETIVIDADE. DISCURSO. SUJEITO.

Abstract: The word in question is based on the cut of the dissertation research in progress on the life history and formation of the master's student. This study, therefore, presents partial results of this research, focusing on some (auto)biographical landscapes about the author's dancing body, analyzing how the subjectivity of the same is constituted from the family, school and church instances. In theoretical terms, we are inspired by post-critical references in education and discussions on (auto)biography, proposing interfaces between body and dance. As (in)conclusion, it is perceived that the subject's dancing body is crossed by the mixture of media, Christian and dualist discourses, thus implying an obedient and disembodied subjectivity

Keywords: BOBY. DANCE. SUBJECTIVITY. SPEECH. SUBJECT.

1. Corpo, dança e sujeito: um imbricamento de sentidos

O interesse em estudar o corpo não é algo tão recente na trajetória de vida do docente. Os primeiros interesses e instigações se deram no percurso como estudante do Curso de Licenciatura em Dança na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Jequié-BA. Na época, o mesmo estava impelido em pensar as contribuições que o corpo traria para o ensino formal e, por conseguinte, como poderia a dança desvelar sentidos educativos, sensíveis, artísticos, poéticos e estéticos aos corpos que dançam (OLIVEIRA, 2018). Esse desejo continuou

651

desdobramentos e cada vez que o tema corpo emergia como objeto de investigação, novas inquietações surgiam.

Na especialização em dança, concluída na Universidade Federal da Bahia – UFBA, em 2018, alargou-se possibilidades para compreender as interfaces entre corpo, dança, educação e formação de professores/as, um recorte que o levou a pesquisar as práticas de ensino da dança na rede municipal de Jequié. Como resultado, essa pesquisa chegou a (in)conclusão de que o modo como professores/as de dança ensinam na escola tem profunda relação com a maneira como compreendem o próprio corpo ao longo do processo de formação, não se podendo limitar essa formação ao campo da esfera institucional. Na especialização em Gestão Cultural na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) 2018-2020, mais uma vez, o corpo incide, desta vez, para articular os trânsitos entre dança e gestão cultural.

Ainda nesse período ocorre o interesse pelos estudos (auto)biográficos e novas interpelações passam a suscitar em torno do campo de formação de professores/as de dança, desta vez, movendo o indivíduo a estudar essa dimensão epistemológica a partir das práticas pedagógicas dos/as docentes da rede municipal de Jequié. O ingresso no mestrado em educação na Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia em 2021 implicou o contato com referenciais teóricos de vertente pós-crítica em estreito vínculo com as questões da (auto)biografia, ao mesmo tempo, ampliou os horizontes epistemológicos acerca do corpo que dança. Em uma dessas reflexões passou-se a entender o corpo como não dissociado do sujeito, isto é, o corpo como o próprio sujeito encarnado em sua própria existencialidade (GREINER, 2006, 2010; NÓBREGA, 2010), corporeidade esta atravessada por sentidos e atos de significações (auto)biográficas.

Em outras palavras, não há como falar de corpo sem entender que ele é o lócus de nossas trajetórias e narrativas biográficas (JOSSO, 2012; JESUS, 2019; MOMBARGER, 2016). Uma biografia nada mais é que representações de sentidos e significados a partir das posições de sujeito e de relações espaço-temporais que um corpo-sujeito faz de si (MAKNAMARA, 2016b). Nesse viés, os sentidos do corpo e da dança passam a se entremear, nunca se congelam, estancam, paralisam, já que estão em constante processo de transformação com a cultura a seu entorno. Salienta-se, assim, que nenhuma experiência que façamos de nós, do mundo e dos outros se dá fora de um conjunto de inter-relações nas quais abrangem o corpo.

O que quer se dizer é o que corpo não é um recipiente passivo de significações (GREINER, 2010; SILMOR, 2012), ele é a própria significação, tanto participa da construção dos sentidos que o produzem como também é contaminado por percepções das instâncias que o constituem (AZEVEDO, 2012). Nesse sentido, convém perceber que há uma relação dialógica e mútua entre corpo e ambiente que nunca se cessa, estanca. Uma demonstração clara de que a dança como forma de conhecimento intrínseco ao corpo constitui suas percepções e modos de ser e estar no mundo simbolicamente e culturalmente, mediante uma compreensão sócio-histórica, refletindo seu tempo, os pensamentos, crenças e valores de uma determinada cultura, sociedade, os sujeitos e grupos que dançam/dançaram (ROBATO, 2012).

Admitindo esse pensamento, entendemos que os corpos que dançam são dotados de uma materialidade de linguagem e essa materialidade não é inócua, mas se organiza segundo processos de sentidos e significados os quais atravessam o corpo do sujeito, participando, desse modo, do seu processo de subjetividade. Reflexões que podem ser muito bem reposicionadas para se colocar em questão a visibilidade atribuída a determinados corpos e danças em detrimentos de outras danças e corpos invisibilizados historicamente (ORLANDI, 2012; SANTOS, 2009). Ressaltamos que o corpo que dança, que estamos aqui nos referindo não é a matéria anatômica e fisiológica, o corpo físico, carne, fenômeno imprescindível à vida biológica (BRETON, 2002, 2013), mas do corpo discurso, instância que tanto produz sentidos quanto é capaz de significá-los (REHM, 2015).

Compreendemos, assim, que não se pode falar de sujeito sem falar de corpo, assim como não se pode falar de corpo e sujeito sem falar de discurso, bem como dos investimentos que a linguagem opera no/sobre o corpo que dança (SANTOS, 2009; REHM, 2015). O que se preconiza aqui como linguagem vai de encontro a ideia de compreendê-la apenas como um conjunto de operações léxico-semânticos, o que equivale tratá-la também como discursos de poder-saber, os quais forjam atitudes e comportamentos específicos, afetando o modo como o sujeito percebe a si, os outros e o mundo a sua volta (FOUCAULT, 2005b, 2009a, 2012).

Uma vez compreendendo que o corpo que dança escapa aqui a concepções generalizantes e fixistas, nos distanciamos de toda e qualquer intenção que precede a relação sujeito mundo, entendendo que é no plano das forças

simbólicas e culturais que a materialidade da nossa existência é interpelada e, assim, nos produz enquanto sujeitos. Uma reflexão bastante valiosa para se pensar o corpo que dança, tanto numa dimensão artística quanto pedagógica/educacional, quando se percebe que a dança ainda é tratada em muitos contextos sociais na ótica do dom ou do inatismo biológico.

A contextualização do percurso aqui evidenciado se fez necessária, pois como puderam perceber não chegamos aqui por mero acaso ou força natural das coisas, mas sim, porque o autor cujo objeto de reflexão desse artigo é sua própria (auto)biografia é professor de dança e sua história é atravessada por discursos sobre corpo e dança. A proposta desse artigo é justamente por em questão alguns desses discursos que interseccionam este corpo que dança, compreendendo como eles participam da formação e subjetivação deste docente.

Nesse sentido, nos valem dos estudos da (auto)biografia (JOSSO, 2012; MOMBERGER, 2016; MAKNAMARA, 2016) em articulação com os referenciais pós-críticos em educação (PARAÍSO, 2004, 2012), entendendo que ambos conhecimentos corroboram na direção de propiciar reflexões que nos permitam lidar com a dinamicidade do objeto de pesquisa em questão, sobretudo porque de nossa parte não temos pretensão de legitimar respostas como se elas fossem universais, já que o conhecimento para nós não é um processo dado, e sim, constituído na perspectiva da contingência do corpo em um contexto espaço-temporal (NÓBREGA, 2010).

Ademais, esta pesquisa faz uso do método (auto)biográfico em consonância com os estudos pós-críticos porque entende que, assim, a interface entre ambas as epistemologias interessam-se por um conhecimento em que o sujeito participa ativamente do seu processo, não havendo dualismo entre pesquisador/a e pesquisado/a, sendo esse mesmo conhecimento provisório, relacional e formado por um conjunto de práticas e dispositivos que não se mostram alheios ao indivíduo, mas permitem questionar as razões pelas quais esse saber é produzido, bem como as relações de poder a ele circunscritos.

Assim, imprime-se as narrativas de si um sentido formacional e subjetivo, entendendo que elas conferem a possibilidade de o sujeito mergulhar em sua própria existência e, deste modo, levando-o a narrar sua história de vida criticamente. Os estudos pós-críticos na mesma direção intencionam seus interesses pelos objetos de conhecimentos que não denotam um significado único e global,

mas plurais. Uma dimensão muito válida a esse estudo já que estamos impelidos em discutir e problematizar as singularidades de um corpo que dança a partir de suas memórias (auto)biográficas.

Nesse sentido, entende-se que narrar não é rememorar fatos cronologicamente, trata-se de um movimento que leva o sujeito a vir a ser aquilo que ainda não é, mas está em vias de estar sendo (PEREIRA, 2016; ASSIS, 2018). Não falamos de um passado vivido apenas, mas sim, dos trânsitos temporais entre passado, presente e futuro não fazendo da memória um banco inerte de dados congelados (PEREIRA, 2016), narrar enquanto possibilidade de inventar-se. A menção à memória se faz por entender que ela é componente vivo, mutante, fluxo de movimento, agenciamento no tempo-espço, porque sua dinamicidade produz significados e possibilidades outras de uma história de vida a ser contada (FREIRE, 2013). Assim, as reflexões desse artigo não se constituem como relatos expositivos.

O texto está dividido em três partes: na primeira nos propusemos analisar os sentidos do corpo e da dança no contexto da midiatização, posteriormente na escola e, por fim, no ambiente religioso. Instâncias que foram eleitas considerando a preponderância e relevância nos processos de formação do sujeito e porque produziram discursos os quais forjaram um modo de subjetividade do citado professor de dança.

2. A constituição de um sujeito no contexto das danças midiáticas

Ao perceber que tinha acordado, minha vó pergunta: já orou menino? Eu respondo que não. Ela responde: não se pode levantar sem fazer oração. Fez pelo menos o sinal da cruz? Eu respondo que sim, mesmo sem entender o propósito de ter que fazê-lo. Ela, mais uma vez, responde: ah, meu filho, temos que pedir perdão a Deus pelos nossos pecados, pois tudo que fizermos aqui nossa alma terá que dá conta um dia. Ao levantar da cama uma música que agora não lembro toca e eu começo a dançar, sem querer despertar nenhum tipo de suspeitas. De repente barulho. Ouço novamente interpelação de minha vó que pergunta: que barulho é esse no quarto aí? Eu respondo: nada, vó, apenas um objeto que caiu aqui no chão. Paro de dançar e me dirijo ao banheiro para escovar os dentes e tomar café. Dançar parecia levar o corpo a pecar, era algo banido, mas sempre dava um jeito de fazer isso, ainda que escondido. Difícil seria esquecê-la, pois a dança estava presente nos

produtos que consumia na televisão: desenhos, novelas, filmes, séries e até nos álbuns de figurinha (memória (auto)biográfica).

Conviver com certos jargões e discursos na infância sempre fizeram do meu corpo um objeto de investida das filosofias dicotômicas e das práticas disciplinares cristãs. Em todo meu processo de educação familiar o corpo sempre ocupou um papel de submissão à alma, não tendo natureza própria, por vezes, associado a uma expressão pecaminosa, tinha que ser domado e, por isso, nunca deixaria de estar no centro dos olhares de vigilância e docilidade (OLIVEIRA, 2018; GOMES, 2006).

Portanto, crescer numa família tradicionalmente católica e de princípios conservadores fizeram durante muito tempo a atrelar a Deus o papel preponderante das explicações que me eram dadas, de modo que sempre era instigado a aceitar e não questionar aquilo que me era transmitido. Aliás, fui ensinado que ir de encontro aquilo que uma pessoa adulta e sempre mais experiente do que eu professava me conduziria ao expurgo. Como se pode ver, havia uma cartilha e manual a ser seguido. Os códigos e as práticas de conduta corporal se dariam a partir desses preceitos e também com base nas hierarquias sociais que se atribuíam aos corpos segundo acepções binárias e sexistas.

O primeiro contato que tive com a dança foi por intermédio da televisão e dos programas a essa mídia vinculada (SANTOS, 2009). Em muitos desses programas a dança costumava vir atrelada a ideia de passatempo, hobby e enquanto um produto de massificação/entretenimento da indústria cultural (MARQUES, 2007, 2012). Nesse sentido, funcionava como espécie de vitrine e propagadora de conceitos e informações sobre corpos, corpo esse geralmente apresentado mediante um ideal de fetichização, associando-se ao glamour como objeto de espetacularização e de consumo. Evidentemente que num contexto familiar machista e marcado por condutas e práticas cristãs nem todo tipo de dança seria bem vista, havia desde aquelas estéticas que eram permitidas as que eram largamente banidas. Dançar parecia ferir a conduta do corpo que, por sua vez, como expressão de pureza e de santidade era convidado a não pecar (FANTINI, 2015).

Neste cenário, a lambada foi o primeiro estilo de dança praticado pelo sujeito, na época ele tinha por volta de 04 ou 05 anos. As apresentações aconteciam nas festas realizadas por sua mãe na casa de sua vó, numa pequena cidade do interior da Bahia chamada Ubatã. Nestas festas, o que se percebia era que muitos

olhares e discursos cancelavam o talento e dom do sujeito para a dança. Aliás, os discursos sobre dom o acompanhariam durante grande parte de sua vida fazendo o mesmo acreditar na possibilidade de que havia corpos ideais para a dança.

Paralelo a isso, a televisão também o influenciava, sendo a dança experienciada por meio de recursos audiovisuais (RHEM, 2015). Uma percepção que se dava mediante a compreensão de que a dança se resumia em um conjunto de passos aprendidos com auxílio de uma música (STRAZZACAPPA, 2001, 2006; MARQUES, 2007, 2012, 2014). Além disso, o que se via era que nestas danças de apelo midiático os corpos eram retratados a partir de padrões de beleza, fazendo menção as campanhas publicitárias e a slogans de capas de revistas de renome, cujos biotipos eram sempre magros, brancos e com forte apelo socioeconômico de mercado (SANTOS, 2009). Assim, entende-se a mídia não apenas como um veículo transmissor de mensagens e informações, mas enquanto um dispositivo que prima por práticas de gestão social e de interpelação das singularidades dos sujeitos, a qual opera na tentativa de orientar, determinar e constituir condutas, pensamentos, comportamentos e atitudes de sujeitos consumidores dos seus produtos.

Diante dessas considerações, quando se dança, se vê dança e se fala sobre dança, na verdade, estamos consumindo saberes, conhecimentos, percepções, leituras de mundo, sujeitos, corpos, danças e grupos legitimados historicamente (GOMES, 2006), ou seja, o que está em jogo, são modos de produção de subjetividades e, no caso da mídia, essa experiência pode se dar mediante a globalização das danças locais a uma privatização da experiência dançante (SANTOS, 2009), o que significa dizer que os modos de sentir, percebê-la e significá-la não operam de forma igual para todos/as que a consomem. Portanto, quando se fala de corpo, dança e sujeitos deve-se considerar a influência da mídia nos modos de produção subjetivas dos corpos que dançam em detrimento daqueles que são relegados esse direito de estar na cena espetacularizada.

No caso das vivências do sujeito em questão, suas referências pautaram-se numa privatização dançante, a televisão funcionando como interlocutora e exercendo influência na circulação e produção de discursos sobre corpos, danças e de corpos que dançam, a exemplo da lambada. Certamente não encontrar entraves para dançar esse estilo tenha relação com o fato dessa dança estar inserida numa estética de corpos heteronormativos. A lambada, trata-se de uma dança em que um casal formado por um homem e uma mulher, ora dançam juntos, ora distantes, o

homem conduz a mulher por meio de movimentos ágeis, rápidos e sensuais os quais alternam-se em deslocamentos para direita e para esquerda, valorizando, assim os molejos, gingados e a sincronia dos corpos.

Pegando esse exemplo, temos a nítida impressão de que algumas estéticas de dança parecem posicionar os corpos dos sujeitos em concepções heteronormativas ou não. Evidentemente que, em nossa sociedade, há um grande preconceito em torno de homens que dançam e esse preconceito também se revela sobre alguns estilos de dança em detrimento de outras matrizes estéticas. Parece ser mais aceitável socialmente que um homem dance hip hop do que o ballet clássico. A comparação aqui foi empregada em sentido análogo já que o sujeito aqui analisado se reconhece como homossexual e não foi praticante de ballet ou do hip hop, e sim, porque em seu contexto familiar a dança além de ser uma prática banida pela religiosidade sempre esteve associada ao gênero feminino, restrição essa que fazia com que o sujeito, por vezes, fosse taxado de homossexual e dançasse escondido.

O repertório dessas danças compreendia um cardápio cultural amplo e bastante diversificado indo desde a lambada de Beto Barbosa às produções difundidas em desenhos, séries, filmes, novelas, programas de auditório, aos videoclipes de Sandy & Junior, Wanessa Camargo, Balão Mágico, Chiquititas, Malhação, Carrossel, TV Colosso, Caça Talentos, a grupos de forró como Calcinha Preta, Limão com Mel, Aviões do Forró, passando pela dança do bumbum do É o Tchan, Tchabum, Cia do Pagode, Harmonia do Samba, as coreografias de Michael Jackson aos musicais de High School Musical. Assim, tais vivências denotam um trânsito diverso, amplo e complexo de possibilidades expressivas, interativas e de consumo de informações sobre corpo e dança veiculadas ao universo televisivo.

3. A constituição do sujeito dual, eficiente e disciplinado no contexto da dança escolar

Nunca me esquecerei da escola. Dos seus sabores e dissabores. Do quanto os discursos escolares marcaram meu corpo seja para negá-lo ou discipliná-lo. Das salas de aula enfileiradas, do olhar vigilante e soberano dos/as professores/as seja no horário de chegada quanto de saída da aula, do pátio cheio de gente, dos corredores, refeitório, biblioteca, do barulho da sirene anunciando o

recreio, das provas, do cansaço e monotonia das aulas, da imobilidade e pouca presença do corpo, das violências simbólicas da arquitetura escolar. Da minha primeira apresentação de dança. Dos rótulos de quem era bom ou mal aluno/a. Das competições para ver quem tirava nota melhor. Das inúmeras vezes que fui líder de turma, coreografei e montei apresentações artísticas. Das aulas de educação física cujas práticas se resumiam em futebol. Nunca me esquecerei do corpo escolar cartesiano, obediente, dócil, ferramenta de trabalho e de manutenção do status quo dominante (memória (auto)biográfica)

Corredor, escada, pátios, banheiro, salas de aulas, carteiras enfileiradas, alunos/as, (in)disciplina, professores/as, punições, barulho de sirene, currículo, provas, horário de chegada, saída, recreio, giz, apagador, conversas paralelas, corpos de todo tipo. Essas imagens refletem muito as memórias que tenho da arquitetura escolar e a relação do corpo com o ambiente de educação formal. Corpos que de forma bancária são instrumentalizados para servirem a ordem vigente, funcionando como um recipiente de informações a ser preenchido por aqueles/as quem detêm o poder-saber de um currículo que nega e nos faz crer na ausência do corpo, como se ele se resumisse a uma mente decodificadora de saberes disciplinares segundo uma lógica estática, calculada e previsível.

Se, para alguns, a escola é um espaço somente para aprender, socializar e construir conhecimentos, queremos pensar que, para nós, ela está longe de se reduzir a essa finalidade. O projeto da escola, tal qual foi empreendido, se circunscreve na racionalidade moderna estando atrelado aos valores das sociedades elitistas e dominantes. Aqui a escola será tomada como uma instituição que não é neutra e que, dessa maneira, faz uso de táticas e estratégias (bio)políticas e disciplinares cujo intuito é a produção de corpos-sujeitos-eficientes-utilitários (SILMOR, 2012a, 2012b).

O processo escolar do mestrando sempre o fez esquecer que tinha um corpo, não que ele não tivesse ali hipoteticamente. Assim, a fragmentação entre os conhecimentos, a falta de diálogos entre as disciplinas, a não conexão entre o sensível, racional e corporal faziam crer que a escola não era lugar para o corpo, o que soa como paradoxo, desde que ele permanecesse estático e comportado, sendo a mente a via de todo e qualquer aprendizado. O que se percebia era que as atividades educacionais prezavam por uma pedagogia do não movimento achatando corpos, experiências e sujeitos (STRAZZACAPPA, 2001). Uma realidade que ainda

continua habitando os processos educacionais nos tempos de hoje, infelizmente.

Nesse sentido, a escola como espaço privilegiado e de convivência entre diferentes gerações e de acesso ao conhecimento sistematizado opera nos moldes do pensamento dominante fazendo uso de uma política a qual opera de forma coercitiva sobre o corpo, visando com que os sujeitos se tornem obedientes e submissos a estrutura socioeconômica vigente e faz isso punindo, bonificando, docilizando, recompensando sutilmente ou explicitamente, por vezes, recorrendo a processos classificatórios (SILMOR, 2012). Alunos/as tratados como corpos vazios e quase sempre convidados/as a silenciarem-se diante de um/a professor/a tido como detentor/a do conhecimento (FREIRE, 2013).

Nestas circunstâncias, podemos pensar na escola como espaço de competição e de lógicas homogeneizadoras, de quem perde e de quem ganha, de quem é mal ou bom aluno/a, in-disciplinado(a), de fabricação de sujeitos e de corpos em série (ASSIS, 2018). Mas, também, foi na escola, que o docente teve experiências com dança. Evidentemente que a partir de experiências que conduziram o corpo a uma instrumentalização disciplinar, cujo ensino seria pautado na valoração de uns corpos em detrimentos de outros. Tida na perspectiva do dom, as atividades de dança se é que poderiam ser chamadas assim, compunham situações extracurriculares pontuais do calendário escolar, os ritmos prezavam pela repetição de passos de músicas cristãs, numa lógica tradicional de mestre-aprendiz (FALKEMBACH, 2019; FALKEMBACH; ICLE, 2016).

Além disso, havia o entendimento de que a dança era coisa de mulher, resistência que refletia na hesitação dos alunos do sexo masculino em praticá-la (MARQUES, 2007). O que se podia esperar é que homens que dançassem no contexto escolar literalmente teriam suas orientações sexuais e masculinidades questionadas. Dançar, inclusive, era algo que “afeminava” o comportamento do homem. Apesar desses discursos atravessarem o corpo do mestrando, percebe-se que a escola teve um papel preponderante para que ele pudesse dançar e nutrir o desejo em ser artista.

E isso tornou-se mais perceptível no ensino médio, de modo que o sujeito continuou coreografando, coordenando projetos e montando diversas apresentações artísticas, sendo instigado por discursos de que tinha talento para dançar, ainda que este dançar, mais uma vez, o colocasse sob os olhares da vigilância e docilidade, enclausurando o seu corpo. E por falar em dança, identifica-se que na trajetória de

vida do sujeito o seu pensamento coreográfico coaduna com estéticas hegemônicas atreladas a esta arte.

Curioso perceber isso, porque além dos repertórios midiáticos o sujeito também era atravessado por discursos, estéticas, referências e padrões corporais de dança muito próximas do corpo vislumbrado pela técnica de dança clássica. E suas concepções, modos de criar e pensar o corpo reportariam aos códigos com referência a essa estética, fazendo com que o mesmo valorizasse movimentos harmônicos e simétricos, prezando por gestos leves, suaves e uma verticalidade do tronco. Portanto, a dança era um componente empregado na tentativa de disciplinar os corpos dos sujeitos e torná-los eficientes na execução das performances.

4. A constituição do sujeito cristão no contexto das danças praticadas na igreja

Era um dia de domingo de páscoa. Como de costume fui para missa. Ao final foi anunciada que teria uma apresentação de dança em homenagem aquela data comemorativa. Curiosamente meus olhos se mantiveram bastante atentos na movimentação que aquele momento começava a me despertar, antes mesmo de assistir à apresentação já me via ansioso para conhecer aquele grupo que tinha como nome Evangeliz'art. Meu grau de atenção só aumentou quando entraram e se colocaram em cena. Era um coletivo formado por seis dançarinos/as e a apresentação mesclava teatro e dança. Aquele modo de dançar de alguma forma me tocou, mexeu com minhas emoções, talvez, porque diferentes de tantas outras apresentações que assisti, os movimentos daquela dança não eram previsíveis. Essa coreografia trazia uma dinâmica com giros, saltos, levantamentos, diferentes tipos de deslocamentos espaciais, solos, duetos, enfim. Foi uma apresentação emocionante, os/as dançarinos me passavam muita verdade ao interpretar aquela coreografia. Ao término falei comigo mesmo eu tenho que entrar nesse grupo. Tratava-se de um grupo bastante conceituado e de renome da igreja, principalmente pelas suas qualidades artístico-coreográficas, além de que alguns de seus/as componentes tinha trajetórias como artistas em grupos de música e de teatro. Com muito esforço eu viria a me tornar membro desse grupo. A igreja passaria, desde então, a ser minha segunda casa, sendo um espaço que me oportunizaria coreografar e atuar artisticamente por muitos anos (memória (auto)biográfica).

Se na escola era muito comum ouvir e ver a dança sendo tratada como dom ou talento, na igreja esses discursos seriam largamente potencializados. A dança, no âmbito católico, iria se nutrir dessa crença cartesiana de que dançar era uma condição biológica do corpo (OLIVEIRA, 2018). No contexto desta religiosidade passaria ser legitimada em menção ao sujeito puro, casto e obediente, o qual deveria estar disposto a fazer do seu corpo um instrumento de evangelização e salvação, cabendo a esse corpo lutar contra todo e qualquer desejo pecaminoso e mundano, enquanto a alma que exercia primazia neste, tinha como missão domá-lo preparando-se para uma outra vida que se revelava fora do próprio corpo (GOMES, 2006).

Ser obediente dos rituais católicos, participar e crer em seus dogmas, receber alguns dos sacramentos importantes como o batismo, a eucaristia e a crisma era uma pré-requisito a boa conduta de um “verdadeiro cristão” comprometido com os princípios da igreja e os valores de Deus. Nesse sentido, a dança veio como parte do pacote desse discurso litúrgico e de que como instrumento de conversão e propagação do reino de Deus não passava de uma ferramenta para disciplinar/corrigir condutas e comportamentos considerados nocivos e que pudessem desvirtuar o corpo (FALKEMBACH, 2019).

Enquanto técnica disciplinar pautava-se numa (bio)política de encarceramento, enquadramento, hierarquização, adestramento e vigilância dos corpos (SILMOR, 2012a). Dançar parecia transgredir e perturbar o espaço religioso, impondo-se um controle coercitivo e minucioso sobre os corpos dos sujeitos, visto que o corpo, como receptáculo da alma, era destituído de desejos e vontades próprias (FANTINI, 2015). Neste preâmbulo, dançar era condição para submeter-se aos valores da fé que, por sua vez, se opunha a razão e o corpo, sob este viés, acabava sendo interpelado a viver uma relação de ambiguidade entre os valores do mundo terreno (prazeres e pecados) e o mundo celeste (harmoniza e salvação) (OLIVEIRA, 2018).

Nutrindo-se desse pensamento, a dança passava a catequizar as condutas, posturas, gestualidades, movimentos e expressões dos corpos, instrumentalizando-os, ora de forma mais evidente, ora de modo mais sutil, regulando o modo como se deveria pensar e produzir as danças nesse ambiente e a maneira como os corpos deveriam dançar, portar-se (FALKEMBACH; ICLE, 2016). Uma vigilância que passaria a ser exercida por todos/as de modo geral, indo desde

os temas das coreografias, as músicas, os textos, bem como os figurinos utilizados nas danças, a fim de que o corpo estivesse em conformidade com as lógicas e práticas do ambiente religioso.

Ensaios que faziam com que os sujeitos fossem treinados até a exaustão, enaltecendo-se as habilidades físicas e virtuosas de uns corpos em detrimento de outros/as. A homogeneização dos sujeitos consistia inclusive numa tática de padronização das identidades sexuais, inclusive das não normativas (LOURO, 2000) as quais emergiriam ali e, logo, passariam ser expurgadas e reprimidas como uma manifestação que não era bem vinda aos olhos de Deus, assim sendo, a dança era uma técnica empregada na tentativa de manter o controle desse corpo passível de correção.

Nesse sentido, no contexto religioso aqui analisado percebe-se que a dança se alimentou de discursos atrelados a moral e a fé cristã, em referência ao corpo cartesiano tido enquanto representação de uma entidade sagrada. Investimentos que operaram no sentido de construir um sujeito desencanado e, ao mesmo tempo, fiel e cumpridor dos preceitos religiosos. Uma constituição que intersecciona a trajetória do corpo do docente aqui supracitado.

5. Considerações para continuar pensando

Neste estudo buscamos apresentar algumas reflexões parciais da pesquisa de mestrado do autor desse texto. Nosso objetivo, com isso, foi justamente problematizar e analisar algumas memórias (auto)biográficas no que se refere a constituição da subjetividade do sujeito. O diálogo entre os estudos (auto)biográficos e pós-críticos se mostraram relevantes na medida em que ampliou e possibilitou problematizar questões em torno do objeto que nos propusemos analisar. Essas problematizações se deram mediante três paisagens (auto)biográficas, tomando como referência as instâncias as quais tem relação com a trajetória de vida do sujeito, a saber: midiática, escolar e igreja. Analisando essa trajetória, podemos falar de uma subjetividade de um corpo que dança, constituída na mescla dos discursos instrumentais, midiáticos, duais e das práticas de obediência.

Referências

- ASSIS, T. S. **Professorialidade em dança no contexto universitário: tessitura de uma rede de experiências**. 170 f. 2018. Tese (Doutorado) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- AZEVEDO, A. F. **Corpos que dançam**. In: AZEVEDO, A. F (org.). **Sujeito, corpo, sentido**. Curitiba: Prismas. 2012.
- CATOGRA, F. **Memória, história e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.
- FALKEMBACH, M. F. Quando a dança nos toca: significados, ética, presença em práticas com toque no currículo. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, 2019.
- FALKEMBACH, M; ICLE, G. Três tecnologias de subjetivação para pensar o ensino de dança na escola. **EDT – Educação Temática Digital**, Campinas, v. 18, p. 628-650, p. jul./set.2016.
- FANTINI, W. S. A dança do rei: o balé de corte e o poder de soberania em Foucault. **HOLOS**, Ano 31, v. 1, p. 280-290, fev. 2015.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005b
- FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber**. 8. ed. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2012.
- FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. Rio de Janeiro: Loyola, 2009a.
- FREIRE, P. **Cartas a Cristina: reflexões sobre minha vida e minha práxis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- LOURO, G. L. **Pedagogias da sexualidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte, 2000.
- GOMES, L. G. In: MOMMENSOHN, M.; PETRELA, P. (org.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.
- GREINER, C. **O corpo em crise, novas pistas e o curto circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010, v. 01. 146p.
- GREINER, C. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- JESUS, T. S. de A. Entre selfie e self: mais perguntas do que respostas na formação do professor de Dança. In: ZANELLA, A. K.; PERES, L. M. V. (org.). **Memórias do corpo biográfico: como elas habitam em nós?** São Leopoldo: Oikos, 2019.

JOSSO, M. C. O corpo biográfico: corpo falado e corpo que fala. **Educ. Real.**, Porto Alegre, v. 37, n. 1, p. 19-31, jan./abr. 2012. Disponível em: https://www.ufrgs.br/edu_realidade. Acesso em: 22 jan. 2022.

LIA, R. **A dança como via privilegiada de educação**. Salvador: Editora: EDUFBA 2012.

MARQUES, I. A. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortes, 2007.

MARQUES, I. A. **Dançando na escola**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

MAKNAMARA, M. Tornando-me um professor de Biologia: memórias da licenciatura. In: **VII CIPA**, 2016b, Cuiabá. VII CIPA, 2016b.

MOMBERGER, C. D. A pesquisa biográfica ou a construção compartilhada de um saber do singular. Tradução de Eliane das Neves Moura. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto) Biográfica**, Salvador, v. 01, n. 01, p. 133-147, jan./abr. 2016.

NÓBREGA, T. P. **Uma fenomenologia do corpo**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.

OLANDI, E. L. P. Processos de significação, corpo e sujeito. In: AZEVEDO, A. F. **Sujeito, corpo, sentido**. Curitiba: Prismas, 2012.

OLIVEIRA, P. K. **Dança é educação** [recurso eletrônico]: interfaces entre corporeidade e estética. 2. ed. Natal: EDUFRN, 2018.

PARAÍSO, M. A. Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação e currículo: trajetórias, pressupostos, procedimentos e estratégias analíticas. In: MEYER, D. E.; PARAÍSO, M. A. (org.). **Metodologias da pesquisa pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012. Cap. 1. p. 23-45.

PARAÍSO, M. A. Pesquisas pós-críticas em educação no Brasil: esboço de um mapa. **Cadernos de pesquisa (Fundação Carlos Chagas)**. (Impresso). São Paulo, v. 34, n.122, p. 283-303, 2004.

PEREIRA, M.V. **Estética da professoralidade**: um estudo crítico sobre formação do professor. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2016.

PERES, M. V. P. Narrativas do corpo biográfico: o que ele pode nos anunciar? In: ZANELLA, A. K.; PERES, L. M. V. (org.). **Memórias do corpo biográfico: como elas habitam em nós?** São Leopoldo: Oikos, 2019.

PETRONÍLIO, P. Performances de um corpo infame: dança e cultura. **Artefactum - Revista de estudos em linguagem e tecnologia**. Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, 2015.

REHM, A. **Corpos possíveis**: corpo, dança e análise do discurso. 2015. 163 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 665

SANTOS, A. R. T. **Lições de dança no baile da pós-modernidade:** corpos (des)governados na mídia. 2009, 268 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

SILVA, E. C. O movimento como dispositivo de poder. **Dança**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 40-53, jul./dez. 2012a.

SILVA, E. C. **Corpo mídia na escola:** uma proposta indisciplinar. SP: Anadarco, 2015. 142p.

STRAZZACAPPA, M. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. **Cadernos Cedes**. Campinas, v. 21, n. 53, abril/2001.

Everton Santos Paixão (UFBA/FACED)

E-mail: evertonpaixao1987@gmail.com

Mestrando em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia (UFBA/FACED), Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA), Especialista em Gestão Cultura (UESC), professor de dança e artes na rede pública municipal de Jequié e estadual da Bahia.

Marlécio Maknamara Silva (UFBA/FACED)

E-mail: maknamaravilhas@gmail.com

Efetivo do Magistério Superior Federal desde 2006. Professor Associado do Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba.) Professor do PGEDU/UFBA (desde fev/2017) e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Paraíba (desde ago/2022). Pesquisador Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq/PQ-2.

666

Coreopolítica e o Carnaval de Rua no Rio de Janeiro: estratégias políticas de investigação em dança

Gabriela Haddad (UFRJ)

Orientadora Profa. Dra. Ivani Santana (UFRJ)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em danças

Resumo: Neste artigo abordamos os conceitos de *coreopolítica* e *coreopolícia* desenvolvidos por André Lepecki, no contexto do Rio de Janeiro. Compreendendo este poder que restringe os corpos nas ruas a movimentos de circulação, agitação e passividade, reconhecemos o Carnaval de Rua como manifestação cultural e prática política que se estabelece como linha de fuga desses controles urbanos. Partindo das ideias de Lepecki sobre dança como política de chão, rompendo com a fantasia policial da pólis contemporânea, traçamos uma reflexão que parte das fissuras históricas no território do Rio de Janeiro e o Carnaval de Rua como espaço-tempo de questionamento da ordem. Abordamos algumas práticas artísticas, entre blocos, performances e espetáculos, que evidenciam enfrentamentos às estruturas do poder público carioca, apontando um estado de criação artística intensamente conectada com as práticas carnavalescas.

Palavras-chave: COREOPOLÍTICA. DANÇA. PERFORMANCE. CARNAVAL. RIO DE JANEIRO.

Abstract: In this article, we approach Andre Lepecki notions of choreopolitics and choreopolice, in the context of Rio de Janeiro. Understanding this force that controls bodies in the streets to movements of march, disturbance, and passivity, we recognized the Street Carnival as a cultural manifestation and political practice establishing itself as a line of flight for these controls. Starting from Lepecki's ideas about dance as a ground policy that breaks with the contemporary polis police fantasy, we map a reflection that begins from the historical Rio de Janeiro territory fissures and the Street Carnival as a space-time of questioning order. We approach some artistic practices, between Carnival blocks, performances and shows, which show confrontations with the carioca public power structures, aiming an artistic creation condition intensely connected with carnival practices.

Keywords: CHOREOPOLITICS. DANCE. PERFORMANCE. CARNIVAL. RIO DE JANEIRO

Na urbe contemporânea, o conceito de coreopolícia (LEPECKI, 2012) pode nos ajudar a compreender este poder que restringe os corpos, limitando as ruas a locais de mera circulação - enfatizando uma espetacularização da cidade e um ar de hostilidade aos cidadãos. A partir de Lepecki (2012), entender a dança

como uma política de chão é entender como diferentes chãos sustentam diferentes danças, e como a dança é capaz de teorizar o contexto social de onde emerge. No Rio de Janeiro, entender como se dá essa coreografia entre diferentes corpos e chãos nas ruas é compreender pistas presentes a partir de movimentações ancestrais para estabelecer a *coreopolítica* da cidade. O Carnaval de Rua como manifestação cultural, artística e política vem se estabelecendo como linha de fuga desses controles pré-estabelecidos pelas autoridades na relação cidade-cidadão, por isso se torna um potencial de pesquisa prática dos conceitos desenvolvidos por Lepecki.

De forma estritamente não-metafórica, Lepecki coloca as formações do coreográfico para além do campo da dança, e se estabelecem ao observarmos e nos infiltrarmos na prática acionando “uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos e de gênero” (2012, p. 46). O urbano como espaço instituído estruturalmente através do poder público corresponde a fantasia policial que pretende conter o efêmero, o imprevisível e o deslimite. Portanto, ao teorizar a dança como uma política do chão, Lepecki (2012) reconhece dança e cidade como co-constitutivas uma da outra, e como uma alternativa à passividade, à energia frenética, violenta, agitada e cansativa da pólis contemporânea.

No caso do chão do Rio de Janeiro, a operação de urbanização, gentrificação e marginalização que está por trás da nossa cidade é particularmente violenta com pessoas negras, povos indígenas e migrantes do nordeste do país. Fissuras criadas ao longo da história que limitaram os corpos em sua relação com os bairros, becos, vielas, praias, praças, monumentos e museus cariocas. A ocupação cultural e política de certos espaços da nossa cidade se transformou a todo momento ao longo dos anos lutando contra a corrente de apropriação, espetacularização e ordenação. Dança, cidade e política refazendo o espaço de circulação afirmando movimentos que recriam a vida.

Contexto e breve história do Carnaval de Rua Carioca

Segundo Lepecki (2012), a cidade ocupa um importante papel de representação na contemporaneidade de “automobilidade”, esse constante movimento entre transeuntes e carros que imprime uma suposta liberdade de ir e vir,

carregada de símbolo de fictícia autonomia política do cidadão contemporâneo. A arquitetura opera para a construção desse palco supostamente neutro que contorna a circulação desses emblemas do autônomo. Sob esses termos civilizatórios da cidade como fantasia político-cinética da contemporaneidade, diversas fronteiras reais e imaginárias são criadas entre a cidade e os cidadãos. Lepecki (2012, p. 48) desafia a uma política que requer “uma reformulação radical das relações quase ontológicas no imaginário político ocidental entre movimento e urbanidade”. A *coreopolítica* seria o ato de ao menos imaginar possibilidades de ações enquanto danças e políticas que rompem com os clichês urbanos, mas que também atentem as histórias e as rachaduras no chão desta cidade.

O Rio de Janeiro, em seu lugar de metrópole, passa por esses movimentos de *coreopolícia* e *coreopolítica* que perduram e estruturam a cidade, sendo por um lado um objeto de poder público e, por outro, chão de cruzamentos culturais pluridiversos de onde emergem novas ações.

Na primeira metade do século XX, o desejo de transformar a cidade a partir de moldes europeus era um contraste para a realidade do Rio de Janeiro do “entrudo”¹ e dos “blocos de sujo”², da praça Onze de Tia Ciata³ e do samba do Estácio⁴. A praça Onze de Junho, nesta época apelidada de “berço do samba”, foi definida por Luiz Antônio Simas (2019, p. 49) como “uma África fincada no coração de um Rio de Janeiro tensionado pelo sonho cosmopolita de suas elites”. Nessa época, o então prefeito da cidade entre 1902 e 1906, Francisco Pereira Passos, ordenou a operação conhecida como “Bota-Abaixo” que provocou remoções e demolições de conjuntos habitacionais, cortiços, morros - tais como o morro do Senado e o morro do Castelo -, e a própria pequena África para a construção de grandes e largas avenidas que cruzavam a cidade.

Recentemente, as reformas referentes a Copa do Mundo e as Olimpíadas de 2016 não foram diferentes, uma vez que o prefeito Eduardo Paes conseguiu

¹ O entrudo é uma prática carnavalesca de origem portuguesa onde os foliões lançavam farinha, baldes d’água, limões de cheiro e luvas de areia uns nos outros.

² Bloco de Sujo é um dos primeiros apelidos dados aos blocos de carnaval que cortejavam pelas ruas do Rio de Janeiro ao som de zabumbas e tambores.

³ Hilária Batista de Almeida era sambista e mãe de santo, uma das mais importantes tias baianas da Pequena África, sua casa na Praça XI foi uma das grandes responsáveis pela sedimentação do Samba Carioca.

⁴ O samba do Estácio foi de onde nasceu o samba das escolas de samba. Os sambistas do morro adaptaram as batidas do samba maxixado para assim poder sair tocando e caminhando pelas ruas no Carnaval. Segundo Luiz Antônio Simas, “a turma do Estácio trabalhou o samba de modo a favorecer o cortejo”.

ultrapassar Pereira Passos e atingir o número de 65 mil pessoas despejadas. As reformas aliadas diretamente a iniciativas público-privadas e projetos de governo neoliberais favorecem apenas um perfil, muito específico e segregador, de pessoas frequentadoras nos espaços remodelados. Com o intuito de restabelecer o centro como “área nobre” da cidade, após definir-se um grande consenso com os eventos esportivos, mais uma vez as reformas marginalizaram comunidades e culturas. Ademais, as obras não promovem pertencimento em suas novas e imensas arquiteturas de praças e ruas, uma vez que são negligenciados aspectos básicos necessários para se ocupar naturalmente e criar laços com o meio (PAIVA; GABBAY, 2018) como sombras, bancos, circulação de ar, entre outros.

O carnaval-evento, ou o Carnaval de Rua Oficial, surgiu em 2009 como mais um efeito da transformação do Rio de Janeiro em cidade olímpica. Nesse momento, quando há a institucionalização do “Carnaval de Rua Oficial” como mais um megaevento da agenda turística, fica evidente a apropriação da folia para fins lucrativos, privatizando o espaço público ao contar com patrocínios de grandes empresas como as conhecidas marcas de cervejas. Um movimento análogo ao que aconteceu com o carnaval das Escolas de Samba, hoje o carnaval da Sapucaí. Ao passo que o capital turístico passa a ser o principal motivador para estruturação da festa, as regiões do centro e da zona sul tornam-se o foco das atividades.

Por conta do foco turístico, comercial e midiático que o Carnaval da Sapucaí recebe, é muito comum que pessoas de fora não tenham grande conhecimento sobre o Carnaval de Rua do Rio de Janeiro. Entretanto, o Carnaval vem para o Rio de Janeiro no Século XVII com uma manifestação de rua: o entrudo. Este, tido por muitos como “violento” e “bárbaro”, talvez por justamente possibilitar uma expressão física e coletiva dos sentimentos de repressão contidos durante todo o restante do ano, foi rapidamente proibido pelos oficiais.

Ao pensar sobre o Rio de Janeiro enquanto chão urbano e suas rachaduras históricas, identifica-se como a tensão de forças entre *coreopolítica* e *coreopolícia* são expostas na órbita carnavalesca desde as origens. É evidente que o Carnaval é motriz de ocupação, e os corpos, mesmo em contato com investidas de proibição, se transformam e se reinventam coletivamente de maneira a se esquivar dos limites policiais. A partir do combate ao entrudo, começaram a surgir outras organizações que, para desviar das repressões, entenderam outra forma de ocupação das ruas. Datam da segunda metade do século XIX, as primeiras

brincadeiras de carnaval próximas às atuais, envolvendo zabumbas, tambores e cortejos, daí surgem os ranchos, cordões e blocos. O Cordão do Bola Preta, considerado patrimônio imaterial da cidade, foi criado em 1918. Num segundo momento, surgem os tradicionais Bafo da Onça (1956) e Cacique de Ramos (1961). Porém, na ditadura militar esses blocos sofreram com a grande censura e um período de *coreopolicimento* altamente repressivo, onde a defesa da “moral e dos bons costumes” era utilizada como dispositivo de controle das diversões públicas.

Nessa época a Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro (PMERJ) ganha uma condição arbitrária de poder, instituída como decreto de lei em 1967⁵, no papel de intimidação em locais que poderiam perturbar a ordem (AMOROSO, 2019). Função esta que anteriormente já era um costume principalmente em lugares de forte presença da cultura negra⁶. No mínimo é interessante pensar o contexto de policiamento no Rio de Janeiro a partir das reflexões sugeridas por Lepecki (2012): enquanto a polícia se determina com o monopólio de orientação do urbano como espaço de pura circulação, a polícia também transgride seus próprios limites ao executar com alarde sua performance não apenas pelas luzes e sirenes, mas acima de tudo nos abusos de poder ao utilizar de truculência e violência gratuita.

A partir da democratização, o Carnaval de Rua tem seu terceiro momento com novos blocos como o famoso Suvaco de Cristo (1985), Bloco de Segunda (1987) fundado por antigos membros do MR8, e o Cordão do Boitató (1996), responsável pela retomada do centro da cidade e que arrasta multidões até hoje (MACHADO, 2017). Finalmente nos anos 2000, esse carnaval do “Zé Pereira” tem uma espécie de explosão, influenciado por um movimento conhecido como *neofanfarrismo*. Para muitos, esse movimento retoma a festa espontânea dos entrudos e ranchos, e incentiva a expansão do carnaval por quase dois meses. Esses grupos musicais, que também se organizam em blocos – como a Orquestra Voadora – mas não apenas em blocos, se tornaram responsáveis por uma

⁵ Decreto-Lei n° 337, de 13 de março de 1967, que definiu como atribuições da PMERJ:

a) executar o policiamento ostensivo, fardado, planejado pelas autoridades policiais competentes, a fim de assegurar o cumprimento da lei e manutenção da ordem pública e o exercício dos poderes constituídos b) atuar de maneira preventiva, como força de dissuasão, em locais ou áreas específicas, onde se presume ser possível a perturbação da ordem.

⁶ A lei da vadiagem foi uma dessas leis que eram utilizadas a fim de criminalizar práticas das culturas afrodiáspóricas. Ainda prevista em lei, a vadiagem é uma contravenção prevista no artigo 59 do decreto-lei 3.688 de 1941. A lei classifica como vadiagem "entregar-se alguém habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover à própria subsistência mediante ocupação ilícita". A pena pode variar entre 15 dias e três meses.

reterritorialização cultural da cidade (HERSCHAMANN, 2014).

Essa onda mobilizou grande ocupação cultural urbana, e assim o Rio de Janeiro passou a ter uma cultura contínua de música gratuita na rua (HERSCHAMANN, 2014), tornando mais democrático o acesso à cultura, tanto através dos cortejos e shows, como através de oficinas de dança e de instrumentos vinculada a essas organizações, como a Oficina do Bloco Amigos da Onça. Ao organizar o espaço urbano para ações coletivas que emergem a partir das lacunas históricas desse mesmo chão, os sujeitos realizam a partir do inesperado e do espontâneo, e impulsionam novas ações. A *coreopolítica* como intervenção no “insensato movimento insensível” (LEPECKI, 2012, p. 55) do *coreopolicimento* opera uma coreografia que evidencia o sujeito, bem como seus agenciamentos.

Esse movimento conduziu uma outra conscientização na relação cidade-cidadão, estruturou debates políticos sobre a responsabilidade de ocupar o território público. Na base da autogestão, esses organizadores, muitos deles músicos, sem apoio da prefeitura, resgataram a circulação cultural em diferentes lugares da cidade, muitos no centro, o que promoveu a recuperação das experiências sensíveis recriando um fluxo de vida nesses cantos. Pouco a pouco, alguns acordos tácitos entre os foliões, ambulantes, músicos, dançantes e pernaltas são criados a fim de minimizar impactos negativos por onde o cortejo passava. O movimento cria uma formação coreográfica na cidade que é política, não apenas por promover caminhadas, ocupar novos territórios e encher de cultura espaços esquecidos pelo poder público, mas também por criar uma atmosfera de cuidado. Esse cuidado que surge, não como um vínculo afetivo que muitas vezes é atribuído a um ideal do carioca festivo, mas sim com o afeto que é ação. O folião precisa seguir os cuidados com a passagem dos carros, com as calçadas dos prédios, com os vendedores ambulantes que quase sempre precisam de ajuda para mover os carrinhos, com os músicos que precisam de espaço para tocar, e só assim o movimento se torna possível. Sem o folião, o carnaval não acontece.

Apenas em 2009, alguns anos depois, é criado o Carnaval de Rua Oficial do Rio de Janeiro no contexto dos megaeventos esportivos. Todavia, entendendo os interesses de apropriação comercial da iniciativa, a maioria dos blocos desta última onda do carnaval de rua decide, politicamente, por manter suas atividades como sempre existiram, ou seja, não-oficialmente. Estruturados a partir da *coreopolítica*, a partir do dissenso, se estabelecendo fora do clichê da ordem urbana em ações

visíveis e presentes na cidade, o agora batizado “Carnaval de Rua Não-Oficial” se alimenta de mais e novas rupturas com o poder.

Em 2022, apesar do avanço da vacinação em massa, a nova variante da Covid-19 (ômicron) fez com que o prefeito Eduardo Paes cancelasse o carnaval de rua, uma possibilidade já vislumbrada pelos foliões no final de 2021. Mesmo após as estatísticas de baixa letalidade da variante, o prefeito não aprovou as alternativas propostas⁷ para a realização dos blocos mais tradicionais. Isso, corroborado pelo contexto político já mencionado, não impediu que acontecesse dois Carnavais de Rua Não-Oficiais em 2022, um improvisado que ocorreu no próprio feriado do carnaval; e um no feriado de Tiradentes e São Jorge, com intenção de organização política, após um manifesto declarado pelo “Ocupa Carnaval” no dia 11 de Abril – a rua é do povo e nossa voz é livre. Neste momento, ao menos 140 blocos bradaram que “carnaval não é um evento social que depende de alvará do poder público, é uma expressão popular e um direito histórico conquistado na luta”⁸.

Esse movimento foi responsável por diversas imagens simbólicas nos últimos anos, as quais recoreografaram os corpos nas ruas. O povo através da dança rompendo o espaço circulação, não se rende a agitação fútil da performance espetacular do urbano e, ao contrário, vai adicionando novas camadas de rompimentos e fissuras, considerando corpo, espaço, tempo e movimento em sua dança.

Carnaval, Corpo e Política

Se o biopoder contemporâneo se encontra cada vez mais fluido, não-perceptível e infiltrado em nossa existência (PELBART, 2017), retomar o próprio corpo para ser afetado pela experiência da vida na rua é entrar em contato com a transcendência. Nosso corpo também é esse espaço constante de *coreopolítica* e *coreopolícia*, talvez seja por isso que a procura pelo carnaval seja tão intensa, por essa possibilidade de olhar e sentir o extraordinário: “sair de si sem se perder é o desafio da experiência estética e do fazer artístico” (CASTRO, 2021, p. 13).

O ritmo cadenciado dos passos curtos dos foliões que querem apreciar a música e ainda seguir caminhando para abrir alas para o bloco passar, substitui o

⁷ Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/extra-extra/prefeitura-recusa-pedidos-sobre-blocos-de-rua-tarcisio-provoca-paes-quer-ser-inimigo-do-carnaval-25472547.html>.

⁸ Disponível no *instagram* do @ocupacarnaval.

andar rápido, que não faz curva, do cotidiano. Historicamente, o carnaval de rua se tornou o carnaval mais acessível da cidade possibilitando um encontro da cidade e do povo com artes e culturas que lhe são próprias. Entre fantasias, foliões, músicos, cantantes e dançantes, corpos reivindicam pertencimento anualmente nesses territórios. Ao invés de promover democracia ou uma inversão social, o que se percebe é que o Carnaval de Rua expõe e intensifica os jogos de força que formam a cidade, assim potencializando questionamentos e balançando as estruturas da coreografia cansativa da pólis contemporânea.

Em 2020, antes do período de isolamento pandêmico, o bloco Virtual - um dos blocos de fanfarra que teve o seu cortejo realizado na Av. Atlântica no Leme (entre os IPTUs mais caros do Rio) - fez um desfile político falando sobre algo abundante naquele cenário urbano: água. O bloco realizou uma performance com graxa lembrando as toneladas de óleo derramadas no litoral do Brasil que tornaram impróprio o banho e o consumo de peixes, prejudicando muitas famílias caiçaras. Já o mestre de baterias carregava uma fantasia com os dizeres: “Precarizar o que é público para torná-lo privado”, “Água potável para o povo agora e sempre” atentando outro problema com a antiga CEDAE⁹. Em 2020, os cariocas passaram a comprar água para beber já que a água encanada estava imprópria para consumo. Atualmente, a CEDAE foi substituída pela Águas do Rio, empresa privada, que se tornou responsável pelo abastecimento de água. Ou seja, o cortejo, de certa forma, prevê a movimentação de privatização e denuncia o poder público por não fornecer água potável à população. O dissenso se faz presente em uma nova camada política, trazendo vias de partilha e identificação para os corpos naquele asfalto em frente ao mar. A imposição da compra de “água de beber”¹⁰ no Rio evidencia, em maior grau, a vulnerabilidade compartilhada em relação à negligência do poder público sobre às necessidades básicas do viver.

⁹ Disponível em: <https://mareonline.com.br/com-cheiro-ruim-e-cor-de-barro-cariocas-precisam-comprar-agua/>

¹⁰ Música de Antônio Carlos Jobim frequentemente tocada nesses blocos.



Fig. 2. Bloco Virtual. Fonte: Acervo Pessoal 2020.

Para todos verem: 3 fotografias em sequência do cortejo do Bloco Virtual em 2020. Nas duas primeiras, mulheres dançam com a pele cheia de graxa. Na última, o homem, mestre de baterias, puxa o bloco com os dizeres na roupa “Água Potável para o povo AGORA e SEMPRE”.

Castiel Vitorino em entrevista coloca que “o que faz o corpo ser matéria de contestação social na ocidentalidade é sua imprevisível e encruzilhada formação subjetiva constituída por elementos que juntos também são capazes de construir outros modos de ser sujeito e abandonar as orientações emocionais e cognitivas prescritas pelo mundo que o forma” (VITORINO, 2020, p. 236). A potência exusíaca do corpo carrega uma condição de transformação e instabilidade constante, por isso é uma das condições que a colonialidade tenta capturar a qualquer custo. O sistema precisa de corpos dóceis para continuar perdurando enquanto padrão.

A rua enquanto espaço de encontro de diferentes corpos, de cruzamento de experiências e saberes, fermentada pela arte e pela cultura, concentra uma capacidade corpórea e coletiva de dissenso. A instabilidade é própria da arte, como coloca Rancière (2009) é através do dissenso que a arte produz partilhas do sensível. Corpo é memória e conhecimento inscrito, por isso, o corpo cria, comporta e expressa uma série de ações que estão fora das “previsões coloniais”. Stuart Hall (2003, p. 59) atenta para o fato de que o processo de globalização “não é inevitável e, apesar de ser estruturado a partir da dominância, não é capaz de saturar tudo dentro da sua órbita”. Através das estratégias de diferença, o corpo escapa à norma.

Um corpo dançante é um corpo que está revisando, transformando, transmitindo e recriando um conhecimento. Oralitura segundo Leda Maria Martins (2003) trata da complexidade das tessituras do corpo que abarcam memória, história, cosmovisões. O Carnaval muitas vezes foi colocado, tanto por um senso

comum, quanto pelas mídias e parte de seus estudiosos, como um lugar de democracia social. A festividade é associada a uma suposta característica afetiva e amistosa que gostam de correlacionar como sendo parte da genética cultural do povo brasileiro. Ressemantizar a afetividade brasileira seria ampliar as noções de afeto para se deixar afetar pelo outro, e não tanto sobre reforçar características de afeição (SOVIK, 2009). As corporeidades acionam seus conhecimentos evidenciados pela encruzilhada: “trânsitos inter e transculturais que se confrontam e se entrecruzam nem sempre amistosamente” (MARTINS, 2003, p. 69).

Lélia Gonzalez (2020, p. 80) trouxe luz para algo muito importante: “é justamente no momento do rito carnavalesco que o mito (da democracia racial) é atualizado com toda a sua força simbólica”. O fato da mulher negra ser vista como rainha do carnaval da Avenida, por exemplo, exhibe um endeusamento, que na maioria das vezes, apenas reforça a hiperssexualização e objetificação de seus corpos. A artista Priscila Rezende, em sua performance “Vem... para ser infeliz” apresentada em 2021 na exposição Abre Alas 17 da A Gentil Carioca, faz referência notória ao jingle do carnaval da Sapucaí. Ela se coloca nua, apenas com um adereço de cabeça e uma máscara na face, imitando uma máscara de flandres. Seu corpo, com estereótipos racistas escritos como: “mulata sargentelli”, “cor do pecado”, “mulata exportação”, “exótica”, entre outros, samba até a exaustão durante 30 a 40 minutos no meio da Rua Gonçalves Lêdo concentrando o público ao seu redor.



Fig. 3. Vem... Para ser infeliz. Fonte: @priscilarezendeart, 2021.

Para todos verem: Uma mulher negra com uma máscara de flandres e um adereço de cabeça carnavalesco na cor rosa, com o corpo nu e palavras escritas no seu dorso.

O carnaval como a principal manifestação cultural do país engloba diversos tipos de festa, o Carnaval de Rua constitui-se como uma variedade de manifestações. Os agenciamentos *coreopolíticos* que o Carnaval de Rua viabiliza considera corpos plurais com diferentes camadas de opressões urbanas. As denúncias de conflitos territoriais presentes em sua atmosfera não excluem, e sim declaram, a sistêmica e cruel hierarquia social da nossa sociedade com profundas feridas coloniais. Como o coreopolicimento que, quase sempre, se coloca estritamente mais violento com corpos negros. Por isso, pretendemos nos afastar de associar o carnaval a um consenso de inversão social, como o antropólogo Roberto DaMatta (1986) vinculou a essa festividade. Entretanto, é inegável a exposição nítida que esses conflitos urbanos tomam nesse período, e assim, em corpo e encontro atravessam muitas dessas fronteiras reais e imaginárias que o urbano estrutura como dispositivo de poder policial. O carnaval enquanto alternativa às relações insensíveis do movimento para com a rua, promove ações improváveis de criação de sentido coletivo.

Para além da festa em si, o Carnaval, por via do dissenso no espaço público, evidencia a potência performativa do corpo político, e através de encruzilhadas partilhas de rua, atinge corpos, espaços e tempos que rompem o lugar-comum. O efêmero, o imprevisível e a quebra de limites que o Carnaval de

Rua reserva já seria naturalmente insurgente, pensando a partir da *coreopolítica*. Nos atrevemos a dizer que acima disso, o Carnaval de Rua potencializa a imprevisibilidade, movimentando um espaço-tempo artístico onde corpos dissidentes teorizam sob e sobre o território, entre enunciados ignorados pelo proposital ritmo frenético contemporâneo.

O Carnaval de Rua como proposta de investigação em dança

O corpo em performance é uma inscrição de conhecimento que se grafa no gesto. Questionando a proposta ocidental de que os lugares de memória estão apenas em museus e bibliotecas, Leda Maria Martins (2003) coloca que esses lugares estão também incorporados, muitas vezes repletos de conhecimentos que os escritos proíbem. Com as grafias do corpo, a dança esculpe ou delinea no ar pensamentos, sonoridades, espacialidades. Ao partir do corpo em si mesmo, na dança existe sempre algo que falta e algo que excede, trata de grafias de um tempo que não é só para frente, mas que é circular, carregado de ancestralidade. Como artistas da dança, nos inserimos numa realidade onde se pesquisa fazendo e se faz pesquisando. Elaboramos a partir dos nossos questionamentos e atravessados pela experiência prática trazemos mais efeitos criativos.

Pensar no Carnaval de Rua como princípio de investigação em dança considera uma política de chão que se estabelece desde suas fissuras. Essas articulações entre o Carnaval de Rua e a arte contemporânea não são recentes. Maurício Barros de Castro (2021) ressalta que o encontro do artista Carlos Vergara com o bloco Cacique de Ramos resultou em importante troca de conhecimentos entre arte e cultura de rua. O Cacique de Ramos, bloco que surge no bairro periférico do Rio de Janeiro, foi formado por jovens instrumentistas de ascendência indígena, com destaque para os líderes do bloco: Ubirajara e Ubirany, renomados sambistas. No meio de um período de alta repressão como a ditadura militar, o Carnaval ainda representava um espaço de pertencimento coletivo na rua - Cacique de Ramos, “Dos 7.000 componentes, eu sou 1”: horizontalmente unidos pela sua fantasia de Cacique, mas diferentes também pelas suas nuances individuais e pela maneira que montavam suas fantasias. Já nessa época, assim como hoje, o bloco não exigia desses componentes nada em especial, apenas a vontade de se juntar ao movimento. Vergara observou a “aceitação tácita” de se unir à multidão e se

sentir acolhido, evidenciando essa dimensão de incorporação e pertencimento que o Carnaval carrega, intercâmbio que o levou a novas descobertas artísticas.

Agenciando ou agenciado pela coreopolítica, o corpo encontra caminhos para um espaço-tempo de ilusão, o Carnaval de Rua, e torna-se um reduto de conhecimento corporificado. Através da brincadeira, da festa e do ritual, o corpo dissidente encontra outros modos de mover e pertencer coletivamente resistindo às tentativas do seu apagamento. Num tempo contemporâneo onde os gestos se tornam cada vez mais controlados, codificados, individualizados e segmentados, o Carnaval de Rua é ponto de partida de práticas que por processos de resistência, transformação e restauração garantem sobrevivência.

Novas dimensões sobre espaço, tempo, individual e coletivo são postas a partir do Carnaval de Rua. Acreditamos que, esse estado carnavalesco salienta justamente as fronteiras imaginárias decorrentes de um processo que a todo o momento favoreceram a branquitude, a cultura nortecêntrica e o conhecimento hegemônico, que manipulam corpos a fim de alimentar a lógica neoliberal capitalista. Portanto, a pesquisa pretende abordar perspectivas outras dentre essas performatividades que rompem clichês e assumem um estado de enfrentamento, sem esquecer de qual território, ou de qual chão se parte aqui, o Rio de Janeiro.

A performance coletiva “Entre Horizontes Móveis”, apresentação única no Salão Assyrio do Teatro Municipal do Rio de Janeiro no dia 15 de Julho de 2022, compôs sua dramaturgia através da poética urbana e da cultura de rua marginalizada. Logo no início, a ‘1ª ballroom do municipal’ evoca bairros periféricos como Cavalcanti, Pavuna, Bangu e Engenho da Rainha para apresentar seus performers. No ritmo do conhecido funk, o elenco canta e dança que “O Municipal é ruim de invadir”, zombando da instituição, do público e de línguas estrangeiras como inglês e francês, diretamente criticando a colonização cultural e a hierarquia social. O elenco enuncia um dicionário afroindígena brasileiro e um manifesto declarando o desejo de “denegrir” o espaço, empretecendo, criticando as barreiras racistas inclusive na linguagem e no conhecimento.

Ao usar a própria ocupação de um espaço que representa socialmente um importante equipamento cultural, o Teatro Municipal torna-se o próprio mote da performance em si. Consequentemente, tal performatividade reverbera em uma rede de rupturas com os clichês associados a esse espaço, sendo assim, a performance não apenas evoca o urbano e a marginalização como pesquisa de criação, mas

teoriza socialmente sobre a própria ocupação. Se o “Municipal” enquanto instituição foi estruturado para a supremacia branco-europeia, e em si carrega leis ditas e não-ditas sobre os movimentos aceitos naquele espaço, a desautorização de uma formalidade evidente tanto no figurino dos performers, na linguagem e no enfrentamento com o público desordena essa conformação.

Outro espetáculo de dança, “Vírgula” da Cia Gente, faz uma ode à lentidão, colocando em cena uma experiência de contraponto ao tempo frenético, à correria da vida contemporânea imposta também pelos dispositivos urbanos. Segundo o diretor Paulo Emílio Azevedo¹¹, a disritmia da obra - a pausa - não está para a execução de um movimento propriamente devagar, mas sim para voltar-se ao próprio corpo e seguir sua dinâmica como proposta de desobediência. Nesse caso, Vírgula seria aquilo que ocorre no meio, nas curvas, pode representar justamente a fissura, a lacuna e os entres da vida. A fantasia cinética também é uma manipulação de tempo, o corpo como instrumento do trabalho na ideologia neoliberal corresponde às exigências de produção. A lentidão, nesse caso, corresponde ao movimento orgânico do corpo que interrompe essa lógica. O dissenso se coloca para o tempo urbano, a performatividade surge como uma teorização desse tempo. Essas são algumas das experiências estéticas que parecem revelar certas conexões performativas que vislumbramos nessa pesquisa em dança.

O Carnaval de Rua como proposta de investigação, a nosso ver, inicia uma série de incitações sobre o coletivo, sobre o corpo, sobre o movimento, sobre o tempo, sobre o espaço e, principalmente, sobre presença que contrariam o coreopolicimento que reproduz consenso e passividade. O estado artístico do Carnaval atiza novos movimentos que reivindicam o espaço como lugar de aparecimento do sujeito político, mobilizando ações nas lacunas de circulação do urbano. Citando Lepecki (2011, p. 56): “Coreopolítica é a revelação teórica e prática do espaço consensual e liso de circulação como máxima fantasia policial, pois não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade”. Despertado por esses vazios, e porque o corpo escolhe oscilar, brincar, gingar, sambar e rebolar por entre eles, o espírito Carnavalesco ascende como possível intangível na dança em meio a imposições alienantes. A nossa pesquisa segue a partir dessas incitações, para novas ações de dissenso no urbano.

¹¹ Disponível em: <https://rotacult.com.br/2022/04/virgula-nova-criacao-da-cia-gente-nos-teatros-armando-gonzaga-e-joao-caetano/>.

Referências

- AMOROSO, M. A tropa e a cidade: a Polícia Militar no Rio de Janeiro durante a abertura e seus impactos negativos futuros para a consolidação de um universo de direitos para as favelas. **Revista Tempo e Argumento**. Florianópolis: UDESC, v. 11, n. 27, p. 129-157, mai./ago., 2019.
- CASTRO, M. **Carnaval-ritual: Carlos Vergara e Cacique de Ramos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- DA MATTA, R. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- GONZALEZ, L. **Por um Feminismo Afro Latino Americano**. Rio de Janeiro: Editora Schwartz, 2020.
- HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HERSCHAMANN, M. Ambulantes e prontos para a rua: algumas considerações sobre o crescimento das (neo)fanfarras no Rio de Janeiro. **Logos, [S. l.]**, v. 2, n. 24, dez., 2014.
- LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n.1, p. 41-60, 2011.
- MACHADO, F. **Ei, você aí, me dá um dinheiro aí?** Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017.
- MARTINS, L. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras, [S. l.]**, n. 26, p. 55-71, 2003.
- PAIVA, R; GABBAY, M. Cidade, afeto e ocupações: ou a transfiguração do espaço público no Brasil contemporâneo. **Revista Rua**, Campinas, v. 24, n. 1, p. 129-138, 2018.
- PELBART, P. P. Biopolítica. **Sala Preta, [S. l.]**, v. 7, p. 57-66, 2007.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SIMAS, L. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- SOVIK, L. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano, 2009.
- VITORINO, C. Entrevista com a artista Castiel Vitorino, autora da obra “corpo-flor”, imagem de capa do dossiê estética africana. Entrevista concedida a Rízzia Rocha e Luís Thiago Dantas. **ARTEFILOSOFIA**, Ouro Preto, v. 15, n. 28, p. 233-238, 2020.

Gabriela Haddad (UFRJ)

E-mail: haddad.gabi@gmail.com

Artista da dança contemporânea e mestranda em dança pelo PPGDAN/UFRJ. Pesquisa a criação artística em dança na relação biopolítica com a cidade. Campos de interesse: branquitude, biopolítica e decolonialidade. Sua prática permeia a performance, improvisação, dança contemporânea e danças urbanas.

Ivani Santana (UFRJ)

E-mail: ivanisantana@eefd.ufrj.br

Artista e pesquisadora da dança contemporânea. Investigação principal: processos criativos com tecnologias digitais. Atualmente explora a relação com as realidades expandidas: virtual, aumentada e mista. Estudos de interesse: cosmotécnica, cognição, feminismos e improvisação. Idealizadora e membro da conexão Mulheres da Improvisação. Líder do Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual.

Bordados de Corpus nas Dramaturgias de Testemunhos

Helena Bastos (LADCOR PPGAC/ECA - USP)
Vanessa Macedo (Pós-Doutoranda LADCOR PPGAC/ECA - USP)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em danças.

Resumo: Partindo da experiência vivida na Ocupação José Bonifácio, 237, ligada ao Movimento de Moradia Central e Regional, esse texto é o primeiro registro do encontro entre as pesquisas de Helena Bastos e Vanessa Macedo, na investigação que vêm chamando de práticas de “depoimento-escuta”. Em diálogo com autoras feministas que se debruçam sobre a importância de localizarmos as nossas falas e validarmos as narrativas de si, nossa proposta tece possibilidades de interseccionar poéticas e políticas em ações pedagógicas, acadêmicas e artísticas. Autoras como bel hooks (2019), Christine Greiner (2017), Marcia Tiburi (2020), Margareth Rago (2013), Paula Sibila (2016), entre outras, fomentam essa reflexão.

Palavras-Chave: CORPO. OCUPAÇÃO JOSÉ BONIFÁCIO. ESCUTA. AUTODEPOIMENTO. FEMINISMO.

Abstract: Starting from the experience lived in the José Bonifácio Occupation, 237, linked to the Central and Regional Housing Movement, this text is the first record of the meeting between the researches of Helena Bastos and Vanessa Macedo, in the investigation they have been calling practices of "testimony-listening". In dialogue with feminist authors who focus on the importance of locating our speeches and validating the narratives of themselves, our proposal weaves possibilities of intersecting poetics and policies in pedagogical, academic and artistic actions. Authors such as bel Hooks (2019), Christine Greiner (2017), Marcia Tiburi (2020), Margareth Rago (2013), Paula Sibila (2016), among others, foster this reflection.

Keywords: BODY. JOSÉ BONIFÁCIO OCCUPATION. LISTENING. SELF-TESTIMONY. FEMINISM.

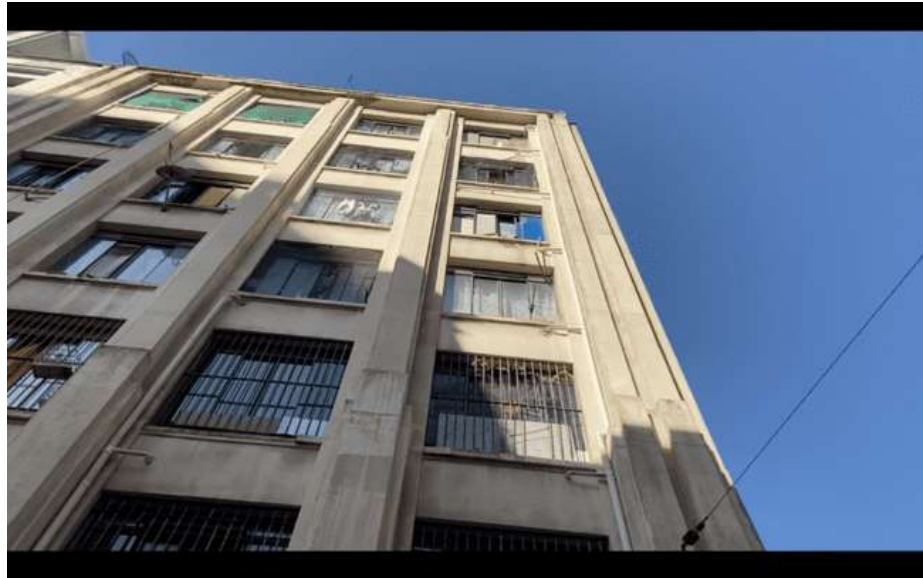


Fig. 1. Ocupação José Bonifácio, 237. Foto de Helena Bastos (03/07/2022).

Para todos verem: Foto frontal do Edifício que fica numa esquina da região central de SP. Captura-se somente as janelas, em perspectiva de baixo para cima. Destaca-se uma linha de janelas com grades. A arquitetura do prédio da José Bonifácio se caracteriza pelo estilo arte decor. A cor do céu é cinza claro, próximo de textura de areia. Sobre o prédio, destaca-se um céu azul, sem nuvens. Foto capturada aproximadamente perto das 10h.

1. Um começo

“Bordados de Corpus nas Dramaturgias de Testemunhos” é um desdobramento do projeto intitulado “Bordados de Corpus: Depoimentos gerados por mulheres no distanciamento social”¹, selecionado pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão/PRCEU e desenvolvido, desde setembro de 2021, na Ocupação José Bonifácio 237 (Centro), ligada ao Movimento de Moradia Central e Regional - MMCR.

Nesta Ocupação, Helena Bastos (coordenadora do projeto) e Vanessa Macedo (pós-doutoranda e uma das pesquisadoras que atuam no projeto), têm observado intersecções e complementaridades em suas metodologias de trabalho. Juntas, passaram a desenvolver práticas de depoimento-escuta, refletindo sobre como esse binômio atua em ações pedagógicas, acadêmicas e artísticas.

Durante os oito meses de ações desenvolvidas na Ocupação José

¹ Integrantes do Projeto: LADCOR: Helena Bastos (Coordenadora do Projeto); Vanessa Macedo (Bolsista Pós-doc); Marcial Lourenço Macome (Bolsista Doutorado, 2022); Murilo Gaulês (Bolsista Doutorado, 2021); Norma Brito (Artista Colaboradora, 2021); Layla Cesare Trindade (Bolsista ICC); Luanda Vilella de Castro (Bolsista ICC). Participação especial de Flávia Bertinelli Almeida (Bolsista Mestrado).

Bonifácio, percebemos a importância de se criar um espaço de escuta entre as participantes. Este sempre absorvia os depoimentos e lançava-os enquanto devolutivas simbólicas dos traumas narrados pelas participantes.

Desse modo, fomos tateando e reconhecendo deslocamentos potentes a partir das narrativas compartilhadas. Tal condução foi construindo um ambiente qualitativo, cujos discursos inspiravam a uma prática feminista, no qual se percebe deslocamentos potentes de como a narração é feita e depois reelaborada. O qualitativo ressalta a potência dos discursos ao sublinharem o valor da vida a partir de traumas vivenciados. Contudo, não se quer dizer que a violência gerada nesse contexto com as mulheres seja resolvida, mas sim denunciada.

Esta reflexão pretende discorrer sobre o que compreendemos como prática feminista, alertando desde já que não se incide sobre uma metodologia gerada unicamente por mulheres, mas que se sublinha um jeito de agregar e aglutinar discursos que enfatizam a solidariedade entre aqueles e aquelas que exigem seus direitos, além de um exercício de retirar as mulheres de uma certa invisibilidade quando se trata de violência. Nessa direção, uma determinada crise se instala, provinda das relações com o mundo, no mundo e daquilo que se reconhece como outra/outra. Fala-se muito em empatia, a possibilidade de colocarmo-nos no lugar do outro, diante de desafios no dia a dia que produzem um certo sofrimento reconhecido por cada pessoa. Por outro lado, sabemos da impossibilidade de nos colocarmos no lugar de alguém. Mas podemos nos aproximar e pensar qual deslocamento se faz possível junto com alguma pessoa, quando determinada crise nos envolve. Nesse contexto, o melhor termo a discutir é alteridade, pois ela nos indaga sobre nossas singularidades nos diversos modos de vida que vamos encontrando.

Ao elegermos trabalhar nesta Ocupação, na feitura do projeto, instigávamos como acionar alguns disparos criativos que avigorassem viveres dos e das integrantes da Ocupação numa convivência poética e política que sublinhasse o corpo enquanto potência de vida.

Inicialmente, a primeira etapa de nove meses compreendeu um momento de aproximações com as mulheres da Moradia José Bonifácio, na valorização do processo como um espaço de experimentação mais do que um resultado. Tal percurso visava explorar outras possibilidades de conhecimento; mobilizando, a partir de sensibilizações artísticas, reflexões transdisciplinares entre estudos de

família, narrativa literária, história oral e suas transmutações em diferentes registros audiovisuais, corporais e/ou vocais.

É interessante pensarmos nessa convivência artística e criativa, na qual transitávamos de modos distintos, no tateamento de como promover um ambiente solidário a partir das histórias dessas mulheres e das narrativas que foram geradas de modo cúmplice e acolhedor.

Nesse contexto, o corpo sempre foi algo fundante. A pesquisadora Christine Greiner nos convida:

É nesses contextos que a arte tem se mostrado fundamental, na medida em que tem aptidão para simular estados de alteridade, explicando o modo como se constituem as conexões entre os fluxos orgânicos, a internacionalização dos dispositivos de poder e aquilo que se anuncia como a gênese do movimento/pensamento (GREINER, 2017, p.11).

Nessas condições, fomos evocando *Bordados de Corpus* (BASTOS, 2017, 2020, 2021, 2022) por acreditarmos que explicitam em algum nível que tais ações, compreendendo-as como fluxos, vão estabelecendo e colaborando para refletirmos sobre nossos modos de vida, nossas escolhas e as singularidades dos processos de criação. É nessas articulações que vai se evidenciando como cada pessoa envolvida consegue trocar informações com o/a outro. Em diálogo com a hipótese de Greiner, vamos apresentando *Bordados de Corpus* tecido a partir da ideia de que do gesto de bordar se produz uma qualidade de escuta; que não é passiva.

Sublinhamos a palavra bordar. Para além de uma licença metafórica, o verbo está conectado com o próprio ato de bordar. Bastos, no percurso de sua trajetória, vem adotando bordar, em lenços brancos, dimensões da violência a que somos expostos diariamente. Em lenços bordados com linhas vermelhas, há denúncias de vidas privadas e disseminadas, por diversas intolerâncias como o feminicídio, a política, além da ausência efetiva de políticas públicas que garantam moradias dignas. Não podemos nos esquecer que é urgente uma polícia mais preparada e humanizada. A partir dessas referências, explicitamos ausências de um Estado de direito que garanta o direito à vida, a qualquer vida, de modo qualitativo.

Seguindo a reflexão de uma escuta do corpo, essa vem sendo tramada desde a tese de Bastos (2003). Nessa condução, assumimos o silêncio como estratégia para relacionamento com um ambiente repleto de possibilidades, em que

uma escolha acarretará a exclusão das outras. “A questão do silêncio na escuta do corpo gera um exercício fundamental de autopercepção das interações desse corpo com o ambiente que o invade” (BASTOS, 2003, p. 30). Importante frisar que esse silêncio não é aquele que sugere o senso comum: um ambiente sem sons ou ruídos. É um silêncio que esbarra na imobilidade.

Buscamos a sensibilização do grupo (moradoras, artistas, professoras/es, estudantes) com estratégias que, no processo, fundamentassem interrogações: O que torna uma vida valiosa? Como explicar as maneiras desiguais de valorizar vidas? Dessas perspectivas, a pesquisa de Vanessa Macedo, relacionada ao autodepoimento na cena, abre possibilidades de perceber o relato de si como uma forma de construção de modos de subjetivação.

Tem sido junto à Cia Fragmento de Dança, companhia sediada na cidade de São Paulo há 20 anos dirigida por Macedo, que a artista-pesquisadora vem testando e criando trabalhos que exploram autobiografias, memórias, relatos e arquivos pessoais como linguagem cênica. Em sua pesquisa de pós-doutorado, passou a investigar a dimensão política dessas práticas. A hipótese aponta para um modo de perceber as narrativas de si como estratégia de se tornar sujeito da própria história; questionando e, muitas vezes, denunciando explicitamente os silenciamentos que constituem muitos corpos. Ou ainda, narrar a si mesmo como forma de tornar a autoescuta um processo crítico que atrita o eu-mundo e se dispõe a enfrentar experiências de alteridade. “Tanto o eu como seus enunciados são heterogêneos: para além de qualquer ilusão de identidade, eles serão sempre habitados pela alteridade. Toda a comunicação requer a existência do outro, do mundo, do alheio, do não-eu” (SIBILIA, 2016, p. 58).

A pesquisa do autodepoimento tem se estruturado não somente como linguagem na cena, mas também como um método que Macedo desenvolve em oficinas, com artistas e não-artistas, explorando uma série de procedimentos que estudam as narrativas de si.

2. Práticas feministas

Márcia Tiburi nos convida a pensar o feminismo como “desejo por uma democracia radical” (TIBURI, 2020, p. 6). Trata-se de uma postura ética que pressupõe o encontro das lutas e constrói-se na dialógica, a partir da necessidade

de escutar muitas vozes que reivindicam direitos. A autora afirma que feminismo não é sobre inversão de poder, o que pressupõe a manutenção de uma lógica de poder sob outro comando. Também não se restringe a uma nova forma de ver o mundo, posto que sua condição de existência exige uma prática.

Desse ponto de partida, destacamos que, quando falamos em práticas feministas, sugerimos um agir atento para os espaços de fala e escuta em seus processos de desassujeitamento e validação de discursos. Ao trazermos a palavra *agir*, estamos enfocando uma ação no mundo que pensa, reflete criticamente e atua nos contextos em que se insere. O que estamos qualificando como práticas feministas, portanto, afasta-se de possíveis binarismos, dialogando com o pensamento da pesquisadora e feminista Margareth Rago: “os feminismos criaram modos específicos de existências mais integrados e humanizados, desfazendo as oposições binárias que hierarquizam razão e emoção, público e privado, masculino e feminino, heterossexualidade e homossexualidade” (RAGO, 2013, p. 27).

Nessa direção, os feminismos abrem possibilidades de subjetivação justamente porque reconhecem a importância da fala. Uma fala situada. É também Rago quem destaca a importância do “contar-se” que, para nós, dialoga com o que estamos chamando de autodepoimento. Quando contamos sobre nós temos a possibilidade de construirmos narrativas diferentes das que foram produzidas ao sermos objeto da fala do outro. Nesse sentido, a escritora e professora bel hooks² é outra autora que vem nos acompanhando. Em seu livro “*Erguer a voz*”, ela relata que, como professora, sempre fez questão que estudantes lessem parte dos textos em suas aulas, e afirma não haver a possibilidade de recusarem:

Quando ouço a voz deles, eu me torno mais consciente da informação que eles não sabiam que poderiam fornecer. Não importa se é uma sala grande ou pequena, tento conversar com todos os alunos individualmente ou em pequenos grupos, de modo que eu tenha uma noção de suas necessidades (hooks, 2019, p. 97).

Ouvir a voz de todas as mulheres que estiveram envolvidas nesse projeto foi uma prática pedagógica para nós. Fomos tecendo nossos encontros juntas. A escuta não se restringia aos momentos em que elas, e nós, relatávamos experiências, memórias, conflitos, desejos. A escuta também se deu na construção poética do nosso trabalho, como falaremos adiante.

² A escritora bel hooks (1952-2021) sempre defendeu que qualquer referência ao seu nome fosse escrita em letras minúsculas. Nesse texto respeitamos essa vontade da referida autora.

Por isso, esse texto se desenvolve numa tentativa de um “falar com”, substituindo um “falar sobre”. O que se firma como mais um pressuposto do caminho metodológico que estamos Tateando. Essa reflexão surge a partir da filósofa panamenha Linda Alcoff, especialista nos estudos de epistemologia e feminismo, que reflete sobre quem está autorizado a falar e quem está legitimado a ser escutado. Segundo ALCOFF (1991-1992, p. 23): “devemos nos esforçar para criar, sempre que possível, as condições para o diálogo e a prática de falar com e para, em vez de pelos outros”.

O “falar com” tem sido um aprendizado. De alguma maneira, essa prática nos implica em experiências de alteridade. É preciso estar aberto ao encontro com o que não nos é familiar. É necessário negociar desejos. É imprescindível exercitar o direito de fala e igualmente a ética da escuta.

A prática feminista nesse contexto que apontamos se constitui como ação pedagógica e poética, como método que valoriza a fala, a escuta, o contar sobre si e as experiências de alteridade em suas diversas estratégias, buscando envolver as pessoas num ambiente convidativo e acolhedor.

3. Depoimento-escuta

A concentração exigida na prática criativa - escuta - gera estados de atenção que pretendem trazer a pessoa para mais perto de sua experiência. Neste sentido, apontamos a importância desta ação na relação com o autoconhecimento (BASTOS, 2020, p. 14).

Inicialmente a ideia de estado de prontidão se conecta com a compreensão de estados do corpo. Implica-se com o entendimento que o corpo vai se processando/organizando numa profusão de fluxos, os quais vão se articulando simultaneamente em diversos níveis, borrando fronteiras entre o entendimento do que seria interno e externo coimplicados em uma ação. A compreensão é que qualquer ação - compreendida enquanto moveres - vai acionando disponibilidades no corpo. Este está sempre implicado com convivências, murmúrios n(d)o seu entorno. Sejam conversas, cantorias, danças, preces, temperaturas, vibrações, cheiros, sopros... Em convivências mútuas vamos Tateando possibilidades de existências. Isto tudo para dizer, que o próprio viver nos convoca a estar junto com alguma coisa. Os processos de aprendizagem nunca são isolados. Até mesmo na amplidão de um espaço aparentemente vazio, como um deserto de sal,

precisaremos aprender a ler o sol, o solo e o vento. Quase que como murmúrios do tempo.

Ao falar do perigo do isolamento (é que este nos priva de uma possibilidade muito valiosa, a experiência de trocar com algo que está para além de nós) vão surgindo possibilidades de nos aproximamos de coisas que nos são desconhecidas. Alguma coisa que nos apresenta uma diferença com a qual não tínhamos familiaridade. Nesse momento, começa-se a criar uma chave que tem a ver com conhecimento - quando uma informação diferente nos chega. Aprofundando um pouco mais, não há conhecimento sozinho. Qualquer conhecimento é sempre compartilhado.

Nesse ponto, nos deslocamos para a experiência da Ocupação José Bonifácio onde sempre convidávamos as mulheres a explicitarem suas histórias a partir de narrativas que expunham em algum nível seus sofrimentos. Sempre estimulávamos a importância de explicitarmos, entre nós, nossos depoimentos. Reconhecíamos esses momentos como depoimentos mobilizados por alguma dor que precisava ser exposta. Ao expor, expurgávamos, juntas, parte dessa dor.

Como artistas/pesquisadoras reconhecemos que muitas vezes essas mulheres são violentadas, desqualificadas e invisibilizadas, assim como nós, principalmente por uma sociedade com ampla dominância de um entendimento patriarcal. A partir dessas impressões, as palavras de hooks foram se tornando uma voz potente quando comenta sobre grupos marginalizados - geralmente, suas vozes não são ouvidas, nem acolhidas, quer discutam fatos, quer discutam experiência pessoal. Nas palavras de hooks:

Minha pedagogia foi moldada como uma resposta a essa realidade. Se não quero que esses alunos usem a “autoridade da experiência” como meio de afirmar sua voz, posso contornar essa possibilidade levando à sala de aula estratégias pedagógicas que afirmem a presença deles, seu direito de falar de múltiplas maneiras sobre diversos tópicos (hooks, 2017, p.114).

Sabemos que o espaço escolar tem sua especificidade, mas se as relações de poder escorrem de um ambiente para outro, essas relações vão ecoar por onde caminharmos, sejam como artistas, pesquisadoras, professoras e cidadãos. Essas instâncias vão se coimplicando. Nesse contexto, o “falar com” foi surgindo de forma cada vez mais presente. E aqui entra a questão da escuta. Quando “falamos com” sempre estamos nos dirigindo a alguém. Podemos captar a escuta enquanto

ação criativa do corpo acionada por uma conversa em que uma pessoa narra e a outra escuta.

No tempo fomos reconhecendo que não há depoimento sem uma escuta, assim como não há escuta sem um depoimento. De distintos jeitos, fomos percebendo a implicação de que quando alguém nos narra alguma coisa, está implícito uma aproximação desses dois espaços, o do depoimento e a da escuta. Por essa implicação, começamos a identificar e nomear esse procedimento de “depoimento-escuta”, uma experiência que não abdica o teor estético que um depoimento nos convida, nos envolve, nos implica, e por que não, nos responsabiliza.

4. Procedimentos: Ações Performativas

Antes de falarmos sobre os procedimentos, confabulamos sobre a ideia de ações performativas. Nos nossos encontros semanais com a Ocupação propúnhamos uma série de ações que de formas distintas abrigavam diferentes linguagens artísticas como jogos teatrais, dança, cantos, corifeus/corifeias, improvisação, depoimentos. Nessas travessias identificamos que as ações eram sempre amparadas no e pelo corpo. De modos distintos, estabelecíamos naquele ambiente uma disponibilidade para as/os participantes a cada encontro. Fomos identificando a ideia do artista do corpo a partir das proposições lançadas, e apesar de diferentes linguagens artísticas vivenciadas, havia uma ênfase em dança. Tanto é que, no final, o trabalho apresenta esse traço.

Outra relevância é que a ideia de performativo está inserido em instâncias de imprevisibilidades, isto é, há combinados prévios de alguns eixos, mas cada pessoa implicada vai corpando conforme seu entendimento na cena que vai sendo erguida. Destacaremos brevemente três fases do projeto desenvolvido junto às mulheres na Ocupação José Bonifácio.

4.1. Aproximações iniciais/Tateamentos

Nossa chegada aconteceu em setembro de 2021. Logo no nosso primeiro encontro, tentamos organizar uma “roda”, ainda que nossa sala tivesse o formato da letra L. Passado o momento das apresentações, pedimos que as mulheres compartilhasssem suas vontades. Naquele momento, D. Lourdes, moradora da

Ocupação há 10 anos e uma das mulheres que finalizaram o projeto conosco, disse-nos que gostava de cantar. Na sequência, introduzimos um jogo com canto em coro. E assim foi a nossa chegada no espaço. Em comum acordo, combinamos que os nossos encontros seriam aos domingos. A cada domingo, duas pessoas da nossa equipe tomavam à frente propondo uma atividade que sempre terminava numa roda de conversa em que falávamos sobre como tinha sido a experiência para nós.

De setembro de 2021 a abril de 2022, seguimos nos encontrando aos domingos e propondo atividades para além da Ocupação. Eram idas aos teatros. Destacamos Teatro Municipal, Teatro São Pedro, Oficina Cultural Oswald de Andrade e Espaço Kasulo de Arte. Assistimos juntas peças de danças, performances e ópera.



Fig. 2. Nosso primeiro dia na Ocupação. Registro de integrante da equipe de pesquisadores (2021, setembro).

Para todos verem: Este espaço foi onde trabalhamos durante o projeto “Bordados de Corpus” (2021-2022). A sala tem uma disposição em L. Na foto, vê-se um grupo de mulheres sentadas em bancos compridos. Aproximadamente vinte. Algumas estão com seus filhos no colo. A parede da sala é clara, na cor branca. Há alguns retângulos de diferentes cores postados na parede em diagonal para a esquerda de quem olha a imagem. Nesses retângulos há frases de autoajuda, mas na foto não é possível lê-los.



Fig. 3. Registro de integrante da equipe de pesquisadores (2021).

Para todos verem: Espaço diante da Ocupação no qual trabalhamos muitas vezes ao ar livre durante o projeto Na foto, vê-se um grupo de mulheres sentadas em um banco comprido, cadeiras escolares, com apoio de braço à direita, além de outras, sem braços. Aproximadamente 14 mulheres, sentadas em roda no calçadão, que aos domingos fica vazio.

De modo geral essa fase (nove meses) foi sendo constituída metodologicamente por um diário cujo primeiro relatório demarcava essa nossa organização. Cada integrante da equipe de pesquisadoras/es ia sinalizando nosso cotidiano da perspectiva que como cada uma/um de nós o captava. Sinalizamos, respeitando sempre uma estrutura de cada encontro em quatro movimentos:

Movimento I Chegada. Conversa com as mulheres moradoras e Escutas.

Movimento II Demarcado pela ênfase do encontro. Era apresentada a proposta do dia sempre coordenada por alguém da equipe das/dos pesquisadoras.

Movimento III Conversa e escuta com o grupo. Combinados sobre encontros futuros.

Movimento IV Uma escrita daquilo que observamos. Relatos breves que contemplavam as ações vivenciadas.

4.2. Gestualidades

Uma outra fase teve início exatamente em maio, quando começamos o processo de reunir e organizar o material que faria parte das nossas ações performativas em que compartilharíamos com o público o processo vivido na ocupação. Nesse momento, o desafio foi eleger, entre os materiais vivenciados, qual seria o nosso recorte dramaturgico.

A partir de perguntas respondidas pelas mulheres sobre as experiências vividas no momento em que ocupavam prédios junto ao Movimento, fomos construindo nossas gestualidades. Cada gesto corporal correspondia a uma imagem que simbolizava aquelas narrativas. Assim, fomos tecendo nossa dramaturgia de testemunhos.

O primeiro deles - **o muro da vergonha** - surgiu quando elas nos contaram que essa é a expressão que indica os muros que são construídos para impedir que os espaços ociosos sejam ocupados. Para esta narrativa, D. Lourdes propôs a cabeça baixa, as duas mãos apoiando a testa inclinada para direita e o corpo ligeiramente torcido. Seguimos nesse diálogo entre memória, narrativas e imagem corporal para formar uma partitura de sete gestos: muro da vergonha, luta; recuo; proteção; fuga; espera; vitória.

Importante pontuar que, ao decidirmos que esses depoimentos seriam os fios que “bordam” nossa construção dramaturgica, conversamos com as lideranças do Movimento no intuito de ouvi-las sobre nosso desejo de tornar pública essa ação que traria essas experiências pessoais e políticas. O que Vanessa Macedo vem chamado de dramaturgias do autodepoimento aparece nessa ação performativa e sua feitura parte dessa relação entre depoimento-escuta realizada junto a Helena Bastos. Portanto, narrativas, memórias e arquivos pessoais se configuram como os sentidos daquilo que se vai corpando. Ao ir corpando (é assim mesmo, no gerúndio, porque está sempre se constituindo processualmente), a relação, seja como performer, seja como espectador, é de partilha da experiência vivida. E isso se dá na cena por meio das materialidades que mostram o lastro entre tais experiências e a presença dos corpos que as contam.



Fig. 4 Luta. Foto de Otacilio Alacran (Sala Experimental do TUSP, 24 de julho 2022).

Para todos verem: A foto nos mostra oito pessoas de pé, frontal, com o braço esquerdo estendido para o teto, olhando frente, de punho cerrado - a imagem corporal da “luta” na partitura de sete gestos mencionada. Um grupo com oito pessoas de pé, organizadas, de modo que temos a dimensão desse número, distribuídas próximas, mas não grudadas. Em destaque são quatro mulheres, duas brancas e duas negras, além de um homem negro mais ao fundo do lado esquerdo de quem vê a foto. Mais ao fundo do homem negro, há duas mulheres mais a esquerda. Elas são negras e cantam. Há uma mulher que conseguimos ver somente seu dorso e braço esquerdo erguido. As cores das roupas variam em uma paleta entre vermelho, preto, branco e rosa. Cada pessoa veste de um jeito que se sinta bem, respeitando o combinado das cores.



Fig. 5 Proteção. Foto de Otacilio Alacran (Sala Experimental do TUSP, 24 de julho 2022).

Para todos verem: A foto nos mostra oito pessoas de pé, frontal, com uma inclinação do tronco para frente, os braços entrelaçados a frente e o olhar para o chão - A imagem corporal da “proteção” na partitura de sete gestos mencionada. Em destaque cinco mulheres, três brancas, duas negras, além de um homem negro mais ao fundo do lado esquerdo de quem vê a foto. Mais ao fundo do homem negro, há duas mulheres mais a esquerda. Difícil vê-las na foto, mas estão lá. Elas são negras e cantam. As cores das roupas variam em uma paleta entre vermelho, preto, branco e rosa. Cada pessoa veste de um jeito que se sinta bem, respeitando o combinado das cores.

5. Bordados de Corpus nas Dramaturgias de Testemunhos

Bordados de Corpus - tanta menção ao gesto de bordar é porque tudo se acopla a um fazer/agir que vai corpendo em vida possibilidades de moveres. Juntas, Bastos e Macedo, vão evocando possibilidades de coexistências, de temporalidades emaranhadas entre passado, presente e futuro. Todas as experiências vão se conectando por histórias, brincadeiras, danças, vozes, cantos, lenços bordados vivenciados entre as participantes...bordados de gente.

Como qualificar uma vontade? Essa interrogação vai demarcando *Bordados de Corpus*, uma ação performativa que a partir do gesto de bordar nos produz uma qualidade de escuta. Compreendemos que uma fruição estética emerge pela narrativa que o outro nos conta e produz. Cada depoimento narrado é uma possibilidade de caminhar mais próximo com alguém. Tal proximidade pode possibilitar deslocamentos possíveis de um comum. Esse deslocamento lida com construção.

Próximas às mulheres da Ocupação, fomos instaurando um ambiente de muitas trocas. Fossem pelas histórias narradas, pelas danças compartilhadas, pelos lenços bordados, pelos documentos de áudio e vídeo gerados. Muita coisa, muita vida.

Os lenços bordados com linhas vermelhas que, ao fim, compõem uma instalação em que bordamos os nomes das muitas vidas perdidas por omissão e ineficiência do poder público são parte dessa ação performativa. Não é foco deste texto detalhar essas materialidades, por ora, pretendemos apontar que elas compõem nossa cena-depoimento, nossa dramaturgia de testemunhos.

Cada corpo, um bordado. Na medida em que se tece, outros jeitos de estarmos juntas/os vão conectando. Entre distintas ações vamos sublinhando convivências possíveis amparadas no corpo, pelo corpo. Nesse bordado, diferentes linguagens artísticas (ou fontes históricas) colaboram para um enfrentamento necessário para urgências - sejam de âmbitos artístico e/ou social - quando problematizamos a nós mesmos, sem abdicar de uma certa alteridade em relação ao outro, ao mundo, às coisas que nos cercam. Lidar nessas diferentes instâncias exige paciência, persistência e coletividade. Todas essas questões têm a ver com conhecimento.

Precisamos validar o conhecimento. Quando as mulheres narram suas histórias, de algum modo, estão produzindo e compartilhando um conhecimento.

Nesse fluxo, precisamos validar o que nos contam. Tal validação é uma estratégia de distribuir esse conhecimento. Ao criar um espaço aberto aos depoimentos, sinalizamos que queremos conhecer suas histórias, seus pontos de vista. Um conhecimento vai se instaurando. Desse modo, o conhecimento é sempre uma construção coletiva. O coletivo nos ensina a conviver em sociedade. Por isso a democracia participativa é difícil. Mas possibilita que continuemos pelo que falta do nosso ponto de vista, e do da outra pessoa também. É um treino, precisamos aprender a conviver. Como lampejos sutis que qualificam possibilidades de continuidades e deslocamentos de algo em comum. No nosso caso, junto das mulheres da Ocupação José Bonifácio, 237.

Referências

ALCOFF, L. The problem of speaking for others. **Cultural Critique**, n. 20, p. 5-32, (Winter, 1991-1992). Disponível em: <http://conflictmatters.eu/conference-2017/wp-content/uploads/2017/10/The-Problem-of-Speaking-for-others.pdf>

BASTOS, H. **Variâncias**: o corpo processando identidades provisórias. 2003. 142f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003.

BASTOS, H. Corpo sem Vontade Imerso em Coisas Vivas. **Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas**, v. 7, n. 2, p. 5-22, 2020. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55694>.

BASTOS, H. **Coisas vivas**. Fluxos que informam [recurso eletrônico] / organização Helena Bastos. São Paulo: ECA-USP, 2021. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/716/636/2368>.

GREINER, C. Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na arte. **Conceição. Concept**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 10-21, jul./dez., 2017.

hooks, b. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, b. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2ªed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

MACEDO, V. F. P. **Pulsção da obra**: dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança. 2016. 257f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

RAGO, M. **A aventura de contar-se: Feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade.** Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

SIBILIA, P. **O Show do eu - a intimidade como espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

TIBURI, M. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos.** 14ª ed - Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

Maria Helena Franco de Araujo Bastos - Helena Bastos
(LADCOR PPGAC/ECA - USP)

E-mail: helenabastos@usp.br

Codiretora do Grupo Musicanoar, fundado em 1992. Bailarina e coreógrafa. Professora na graduação, credenciada no PPGAC da ECA/USP. Coordenadora do Grupo de pesquisa LADCOR. Título de Livre Docência em Dança Contemporânea (2021). Diretora do TUSP (2021), entre outras atuações na USP. Cofundadora da ANDA em 2008.

Vanessa Freitas de Paiva Macedo - Vanessa Macedo
(Pós-Doutoranda LADCOR PPGAC/ECA - USP).

E-mail: nemacedo@hotmail.com

Diretora da Cia Fragmento de Dança, de São Paulo/SP, fundada em 2002. Coreógrafa, bailarina e pesquisadora. Bacharel em Direito (UFRN), mestre em Artes (UNICAMP), doutora em Artes Cênicas (ECA/USP) e pós-doutoranda nessa mesma instituição.

Para que o céu não caia: um convite para pensarmos juntos sobre que queremos para nós a partir do que vivenciamos com o COVID 19 e nos tempos de agora

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque (UESB)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em danças

Resumo: Esse artigo tem como objetivo adentrar num mover conjunto a partir de experiências em tempos de COVID-19 e refletir nos termos atuais a partir dos discursos experienciados nas performances nesse período de crise sanitária, identificando quais impactos nos atravessam diariamente nas redes, normatizando relações e colapsando singularidades, despotencializando o conhecimento de si, assim como os modos de ser e existir no mundo. Para esse propósito nos aproximamos do pensamento do xamã yanomani Davi Kopenawa (2015) e dialogamos com Aquile Mbembe (2021), Katz e Greiner (2005) e Helena Bastos (2020), pesquisadores que atuam em áreas diversas, na busca a perguntas mais que respostas para acionarmos questões pertinentes ao nosso impactado contexto que convivemos. Para isso, analisamos a videodança OCEAN de Victor Isidoro e CORPARTilhar, criação compartilhada dos discentes do curso de Licenciatura em Dança e Teatro da UESB.

Palavras-chave: VIDEODANÇA. DANÇAR. SISTEMA. CORPOMÍDIA. CORPOS

So that the sky doesn't fall: an invitation to think together about what we want for ourselves from what we experience with COVID 19 and in the times of now

Abstract: This article aims to enter into a joint movement from experiences in times of COVID-19 and reflect on the current terms from the discourses experienced in the performances in this period of health crisis, identifying which impacts cross us daily in the networks, normalizing relationships and collapsing singularities, weakening self-knowledge, as well as ways of being and existing in the world. For this purpose, we approach the thinking of the yanomani shaman Davi Kopenawa (2015) and dialogue with Aquile Mbembe (2021), Katz and Greiner (2005) and Helena Bastos (2020), researchers who work in different areas, in the search for more than answers to trigger questions relevant to our impacted context in which we live. For this, we analyzed the videodance OCEAN by Victor Isidoro and CORPARTilhar, a shared creation of students of the Degree in Dance and Theater at UESB.

Keywords: VIDEODANCE. DANCE. SYSTEM. CORPOMÍDIA. BODY

Pergunta-se, ao invés de responder

A frase que abre esse artigo vem nos acompanhando desde 2017 sobre o mito do fim do mundo relatado pelo xamã Yanomani Davi Kopenawa (2015). Desde

então, ouvindo esse relato e de outros pelas esquinas (RUFINO, 2021) que diz: *rompida a harmonia do universo, o céu desaba sobre nós*, buscamos deslocar para permanecer, principalmente por caminhos que fogem de um esquema dicotômico usado por aqueles que insistem em não dialogar e não buscam entender a importância de termos um corpo em coletivo para manter esse céu citado pelo xamã. Esse início indagativo cabe uma reflexão: enquanto estivermos nos deixando capturar por discursos que reproduzem e normatizam padrões de competição e desigualdade, esse céu continuará caindo e nós vivendo sob ele. Dado essa primeira pista, justifica-se algumas perguntas que rodeiam essa escrita e nos convoca a assumir compromissos éticos e horizontalizados, assim, sugerir de partida para dançarmos juntos para continuarmos a viver sob esse céu. Como imaginar outros modos de existir e de habitar esse momento? Como cada um de nós pode contribuir para que o céu não caia? Como reivindicar e praticar algo diante de um mundo regido por poderes fincados numa relação acelerada de informações?

Diante de graus de tensionamento e provocações diárias que nos conduz a ser o que estamos/somos, um dos objetivos e interesses enquanto pesquisadores se situa numa prática artística ética e comprometida com a diversidade das experiências e das existências sociais, contrária a qualquer lógica de dominação. De partida, *Para que o céu não caia* e possamos dançar para segurar o céu, assim como analisarmos e refletirmos sobre o que vivenciamos com o COVID 19 e os tempos de agora, nos aproximamos de processos de criação em dança no qual tensionam questões de corpo e suas singularidades, coimplicados em arte-vida-natureza-política trançadas nas problematizações das formas de violência que compõe esses corpos viventes.

Assim, nos aproximamos de autores como Helena Katz e Christine Greiner, Helena Bastos e Achille Mbembe, dentre outros, acompanhada de algumas produções artísticas vivenciadas em tempos de crise sanitária para pensar e contribuir para não deixar o céu cair, na continuação habitar os espaços/tempos atuais, reagindo às capturas e ataques diários ao corpo, buscando ampliar modos de ser e existir no mundo. Ratificando o quanto estamos impactados por um contexto neoliberal descompromissado com as crises radicais desde a II guerra mundial, com as injustiças produzidas pelo mundo e pelas relações de poder explícitas ou não.

De acordo com Katz e Greiner (2005), as informações do mundo são 700 selecionadas para se organizar em corpo, sendo assim o corpo tornou-se objeto

desta contaminação e um ótimo sítio para observação dos seus novos fenômenos. Nessa proposta evocaremos a *Teoria Corpomídia* para desmontar o entendimento do corpo como um recipiente que tem extensões a ele acopladas e na perspectiva dessa epistemologia repropor esse entendimento a partir da sua existência processual na forma de *mídia de si mesmo*, suas implicações e enviesamentos que se fazem corpar, promovendo trocas contínuas com as imagens apresentadas pelos artistas. A partir dessa processualidade, nos cabe ressaltar que estamos imersos também em um sistema vivo, processual, em trânsito contínuo de trocas de informações e que como o corpo, nunca é, porque está sempre sendo.

Por exemplo, ao observarmos as redes sociais já é indicativo de contaminação, de trocas constantes, sendo assim, como propõe Katz e Greiner (2005) o corpo vive em estado de alerta, sempre-presente, nunca como recipiente ou fora de agenciamentos. Aqui nesse espaço, ressalto que a noção de contaminação ajuda a desestabilizar entendimentos de transmissão que se apoiam no modelo emissor receptor, pois o corpo nunca é passivo, nem “processador” das informações que recebe. Articular as propostas apresentadas a partir dessa epistemologia tangencia dar ao corpo determinados materialidades de modo a não representar, mas articular singularidades dos/nos corpos em cena. Segundo as autoras todo corpo é *Corpomídia* de si mesmo, isto é, um *Corpomídia* do estado momentâneo da coleção de informações que o constitui.

Precisamos ressaltar que as contaminações anteriormente não eram tão frequentes diante dessa volatilidade no qual nos fazemos imersos diariamente no ambiente virtual. Se estamos trocando continuamente, muitas coisas acontecem conosco, diante disso é preciso estarmos atentos com o todo, principalmente nos modos de viver em grupos, quaisquer que sejam eles. Diante de tais fatos, as videodanças apresentadas nos tornam partes de um processo necessário a ativação de narrativas que se fazem sintomáticas nos contextos que elas representam enquanto *mídia de si mesmo*, e emergem das realidades desses corpos em seus ambientes, muitas vezes considerados descartáveis, pervertidos e fora de padrões.

Em tempos de pós COVID-19, ainda paira um medo do vírus e de outros por vir, sobretudo da violência que nos apavora e nos trancafia em espaços cada vez menores e de pouca escuta e moveres, nos habituando a não se arriscar aos modos de ser e existir no mundo, sem aprofundamentos nas relações e nas possibilidades de criar conhecimento. Nesse artigo estamos interessados numa

abordagem que tenham em seus processos possibilidades de criar uma relação afetiva mais significativa e potente desses corpos.

Helena Bastos (2020) propõe o ato de escutar como uma viagem, travessia e na continuação capaz de produzir algum tipo de deslocamento e assim, exercer uma experiência estética a partir da visão do outro que nos apresenta. Não entra nesse caso um julgamento de valor ou identificação, mas uma proposição a uma escuta com empatia. Desloca mais pouco e percebo a escuta para essa escrita como uma “escuta dialógica” das cenas apresentadas e observamos nesse tempo um discurso questionador e carregado de materialidades intensas.

Em suas reflexões Bastos (2020, p. 17), ainda arremata que, concordarmos ou não com o discurso, não é uma questão, mas antes de tudo, precisamos nos propor a uma escuta ampliada e deixar-nos “afetar-se por aquilo que o outro não sabe de si”. A escuta aqui como está sendo discutida opera como aprofundamento aos estados de corpo apresentados, rompendo com a ideia que está separada da apreciação estética, compactuando o que foi proposto a partir disso, sobretudo nos convocando a redimensionar nossos moveres, segundo a pesquisadora.

O interesse nesse artigo compreende em enfatizarmos esse processo e o conceito de escuta apresentado por Bastos, como potencializadores aos processos de criação e como possibilidade de colaborar na mediação dos tempos de agora, nesse imbricar, aproximo esse entendimento na análise dos vídeodanças para atentarmos o quanto precisamos fazer germinar ações criativas a partir de apreciações artísticas e assim dar e criar sentidos nas questões políticas que nos afetam. Uma tentativa de propor ações que impliquem em transformações e (des)enquadramentos sugeridos pelos discursos produzidos nas redes. Ao acionarmos esse entendimento de escuta na apreciação das vídeodanças, pulverizamos um ser/estar em prontidão e de acordo com cada proposta colaborar a pensarmos sobre determinados assuntos sem replicar somente, mas aprofundando questões de corpo como força estética aos aspectos capitalistas no sistema arte, realizando um fazer poético, político e sensível.

Diante dessa reflexão, podemos visualizar outras problematizações nas propostas e ampliar os modos de perceber como essas apresentações operam, sem contudo deixar de apontar outros jeitos também de se reconhecer nesses ambientes e contextos, ou cruzo como propõe Rufino (2021).

Nesta direção, trabalhamos com a hipótese de que os diálogos precisam ser de fato tecidos por essa “escuta dialógica” a partir desses *Corposmídia*, trançados no que Mbembe (2021) nos atualiza nesse momento: que continuamos atravessando a crise capitalista de um mundo que são produtos da razão econômica, biológica e algorítmica. Ou seja, *Corposmídia* precários, porém cheios de forças capazes de enfrentamentos.

Mbembe (2021) propõe pensar menos dicotomicamente e para isso acessa campos metafísicos, “animistas” para refletir sobre a política da vida, em observação ele reflete sobre o quanto não podemos ser tratados como objetos ou ferramentas e que tudo pode ser reduzido à matéria. A partir do que vivemos e pouco realizamos, o que ele chama atenção e trago para nossa conversa é a importância de articularmos nossas faculdades críticas para não desviarmos dos problemas essenciais que é o de reparar o próprio mundo. Nesse processo de indiferença que vivemos em que temos um regime que nos isola ao invés de juntar, nos interessa pensar e analisar essas produções de vídeodanças no período da crise sanitária e os tempos atuais não direcionados ao narcisismo massificado, transmitido pelas redes sociais e por tecnologias digitais.

Pontualmente, falar do quanto estamos precarizados a partir de uma estrutura que nos suga como um fórceps, parece ecoar em muitas vozes de pesquisadores que tem com a arte uma possibilidade promover o encantamento e partilhar experimentos que partem de seus corpos e de seus estados de vulnerabilidades. Alguns artistas partilham desses processos constituindo-se enquanto pulverizadores contra uma estética dominante separatista que opera implicitamente por meios de vigilância e de práticas que nos colocam em confronto uns com os outros.

Quando postulamos o quanto estamos vivendo em uma sociedade imediatista, promotora de desigualdades e inventiva de modos de representação, escancamos o que Mbembe (2021) nos atenta ao que estamos nos transformando: em concretos, sujeitos a pressões, temporalidade e cálculos. Sentimentos e afetos desaparecem fugazmente, desestabilizando relações e valores, com isso, modulando uma relação imoral e hostil com o outro, ou outros e entre aqueles que participam de um determinado grupo. Temos chamado a atenção na possibilidade de habitar todos os espaços possíveis, mesmo os já conhecidos e utilizados diariamente como nossa casa, ruas, praças, largos, e com isso seguimos

observando nesses processos artísticos a imaginar outros modos de vida que permitam uma política fora de um mercado consumível e da idolatria a tecnologia midiática.

Chamamos atenção a partir da lente de Mbembe, para executarmos também o silêncio ao nosso redor, talvez uma paragem no tempo, pois segundo ele o tempo se faz constituído por fluxo e ruídos. E nessa confluência observamos o quanto os atravessamentos apresentados nas imagens de *OCEAN* e *CORPARTILHAR* se tornam corpos, experiências e moveres a partir de uma escuta ampliada, possibilitando também a nós nesse momento em tudo parece estar saindo do controle, a sermos capazes de criar vidas e nos lembrar do quanto precisamos ser responsáveis nesses espaços em que a experiência desaprendeu a permanecer (HAN, 2021).

Imbricamentos, significações e prováveis germinações

Na busca a apresentar referências próximas e locais, cuja potência tonalize e expresse o aprofundamento de questões políticas com perfis subversivos, não violentos e profundos foram escolhidas propostas de ações em videodança que tenham o corpo como discurso, segundo Foucault(2008) e que possam fazer emergir uma vida, não somente para ser vivida, mas como materialidade engajada no compromisso e responsabilidade civil.

No dia 03 de junho de 2021, foi apresentado no 6º Congresso ANDA – 2ª. Edição Virtual dentro de uma programação de pesquisas e experimentos artísticos de dança em mídias digitais, chamado Trilhas Digitais o videodança *OCEAN*¹ sob a orientação da professora Dra. Juliana Moraes (UNICAMP) e com concepção, edição e vídeo de Victor Isidoro e captação de imagem de Gabriel Pestana. *OCEAN* nos aproxima a pensar o quanto nos tornamos sujeitos que somos, nos atravessamentos, em nossas ações, nas relações com os outros, nas nossas escolhas e como criamos um “espaço” capaz de mergulhar e nadar livremente com responsabilidade, além de sermos capaz de reivindicar um modo de vida vibrante, partilhado e ecológico. O “espaço” (i)limitado que a cena nos apresenta, com o corpo aparecendo em diversos planos gera uma plasticidade que não parece descrever o momento que ainda estamos vivendo, dominados pelo medo, mesmo pós COVID

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wVqUEetaQ4U>.

19. Na continuação, fica impossível olhar as tonalidades expostas e não falar sobre temas recorrentes como desigualdade, egoísmo, racismo e o negacionismo nesse momento e que se faz revelar nas cenas de desabafos, ações e em resistência (respiro).

O artista maquiado de azul parece relacionar seu cotidiano com cores “diversas” e traz um recurso para pensar questões de gênero e sexualidade, pois o figurino que veste e reveste também em alguns momentos, nos remete a um(a) bailarina em uma caixinha de música. Uma discussão que avança quando pensamos o que Boaventura de Souza Santos (2019) cita quanto a continuidade da dominação segrega um senso comum capitalista, racista e sexista que serve as forças de direita, até porque é reproduzido incessantemente por grande parte da opinião pública e pelas redes sociais.

O corpo como *mídia de si mesmo* nos faz pensar questões relativas a corpos não binários, geralmente sacrificados por serem minoritários, como também pontua Helena Bastos (2020), a escuta como possibilidade estética que aqui se faz implicada no “agindo conhecendo, conhecendo agindo”. Ou seja, quanto nos abrimos a uma escuta ampliada, compreendemos como estados do corpo pode nos atravessar em outras instâncias do nosso (con)viver, como uma experiência ou um modo de atenção/consciência. Então, nessa perspectiva percebemos que existem muitas atividades e dobras para complexificar os debates do/no corpo nesse ambiente.

Nossa referência é Madonna, mesmo existindo outras referências mais atuais, sua capacidade inventiva e articulada politicamente nos remete a essa cena, para que possamos pensar determinadas normatividades insistentes e sua busca em romper estereótipos estigmatizados e cheios de poeira. Trazer a questão de gênero para essa discussão é necessário e pontual. A imagem disforme com o plástico que parece sufocar o corpo intensifica um estado de aprisionamento e nos remete o quanto precisamos nos adentrar nessas discussões e partilhar, apoiar e intensificar uma luta em comum. Madonna novamente nos faz pensar sobre essas políticas de vida ao dar sentido nas imagens que ela nos apresenta (entendo que algumas pessoas podem divergir sobre a subversividade ou não em relação as suas imagens), como provocação, ícone da cultura, ou pop. Não entendemos sua imagem distante de uma crítica às reflexões de vida, como nos apresenta Mbembe (2021). E com isso, retornamos a outro momento, quando os giros na cena se intensificam,

enquanto espectadores contaminados temos a mesma sensação de cansaço, como os tantos discursos de aparência e pouco engajamento de si e do outro nos posicionamentos atuais.

Outra experiência para podermos ativar narrativas também para escaparmos de um perfil que define os descartáveis e os invisíveis nesse plano é o videodança CORPARTilhar². Projeto apresentado no dia 11.10.21 na Mostra Fluir de Vídeos de dança, videodança e afins, ação do GPNEC – Grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos do Corpo a partir do Projeto *Moveres: Apontamentos e aproximações em corpo, texto e coreografia* (CNPq/UESB) e que fez parte de uma pesquisa para o componente curricular “Práticas do Corpo na Cena”, em 2021.1 com os discentes do primeiro semestre do curso de Licenciatura em Dança e Teatro na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB.

Essa proposta se situa nos atravessamentos que nos tornam corpos, assim como na possibilidade de sermos outros, um “outrar” que convoca todos a ouvir os silêncios, os respiros, sentir os cheiros, os ruídos, o sabor, o toque e o habitável que existe em nós e no mundo. Em tempos de muitas mortes durante o COVID-19, tornou-se emergente estar atento, sensorial e afetivamente nas telas, assim, as imagens foram sendo tecidas a partir de cada corpo e suas experiências, dúvidas, críticas, diálogos e na diversidade buscando uma ação criativa de um corpo no mundo (BASTOS, 2020). Um caminho no qual somos partes e responsáveis em nos manter vivos e a nossa terra para nela podermos habitar (KRENAK, 2020).

O constante uso das telas e que de algum modo é reproduzido nas formas dessa vida em dor e luta corpam imagens das partes do corpo em cores variadas e na utilização das vozes dos participantes, assim como na respiração ofegante e no ruído de uma máquina de escrever, como também nas palavras ressoadas pelos participantes. Essas partes do corpo apresentadas em cortes, tonalizam as cenas como apresentação de si mesma, em que os processos de troca de informação entre corpo e ambiente atuam, na aquisição de vocabulário e no estabelecimento de redes de conexão (KATZ; GREINER, 2001), fazendo-nos refletir em relação à complexidade de se manter em batalha nos espaços limítrofes, como possibilidade de vida diante de um modelo dominante de existência nos tempos de agora.

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r7Fd5NgJf70>.

O impacto da imagem inicial em silêncio, depois com todos em seu quadrado, olhares e corpos difusos nos direcionando e ao mesmo tempo, logo depois uma mão escrevendo em vermelho sobre esses corpos sem cores nas telas nos conduzindo e nos coaptando analogamente nos faz perceber o quanto estamos diante de uma política de precariedades e dicotomias nesse atual estágio de vida. Nesse momento me reporto a Mbembe (2021) para pensar além, e perceber que essa imagem pode também apresentar enquanto dispositivo digital, que no mesmo indivíduo várias figuras podem coabitar, simultânea ou sucessivamente, em cena uma mão, mãos e uma vela acesa, que tem na chama um outro tempo. As imagens avançam, mas continuam produzindo sensações vivas com as mortes diárias que somos notificados, pois o vermelho que aparece de forma recorrente também lembra o sangue dos corpos sacrificados e das carnes penduradas nos açougues, prontas para serem vendidos a qualquer preço, um terror em exercício, nas falas e nos discursos que nos atravessam como uma lâmina.

Noutro momento, materializam-se tessituras mais suaves com a presença das pessoas mais próximas das telas e na organização das sensações pessoais expostas de suas memórias. Estas pessoas se fazem presentes na busca a romper ou fugir de uma fraturação, ou desse senso comum já citado no qual a vida se organiza como fusão de um mundo que são produtos da razão econômica, razão biológica e razão algorítmica (MBEMBE, 2021). Como podemos perceber, as escolhas por essas pesquisas que incitem (des)caminhos, reverbera o que Helena Bastos (2020) nos provoca a pensar sobre *Que lugar é dado a vida?* Essa pergunta se faz super atual e pertinente. Ou seja, estamos convivendo lado a lado com a pobreza, a escassez, a miséria, o dualismo cartesiano, o preconceito e as fobias de forma avassaladora.

Nos tempos atuais pós COVID 19 continuamos vendo na televisão, nas redes sociais e no *whatsapp* notícias de mortes diárias, depressão, feminicídios, precariedade nos serviços médicos e de educação pública e para além do vírus, governantes que insistem em nos “atualizar” com uma realidade projetada em um sintoma que venho pensando e estudando a algum tempo chamado guetificação. O termo simplificada e significa segregar, separar e isolar social e geograficamente determinada parte da população, e nesse caso, nós, inclusive. Nessa esteira nos incluímos por estarmos em luta conjunta, como artistas, professores e pesquisadores e mesmo em coletividade nos fazem ser/estar

reprodutores de um poder colonialista, cada vez mais superficial e degenerado e arte não foge disso.

A escolha e identificação por essas performances estão nesse processo de responsabilidade do que devemos colocar no mundo (KATZ; GREINER, 2005), pois são trabalhos que desconfiguram lugares estruturados que o sistema insiste em aprisionar. Com isso, esses exemplos agem no ambiente que procura nos aprisionar e despotencializar o corpo que dança. Reconhecer essas lógicas, amplia possibilidades de criarmos frentes contra produções de prateleira, adaptados ao estado necropolítico capitalista.

Considerações em chamamentos nas relações estabelecidas com o ambiente

Os pesquisadores e artistas aqui presentes problematizam o ser e estar no mundo a partir de lugares diversos e mesmo que não estejam voltados aos estudos do corpo, suas contribuições se tornam referências quando o assunto em destaque é apresentar os paradoxos da vida na atualidade. É preciso dizer que todos os tipos de dispositivos já fazem parte do nosso espaço enquanto viventes e antes que possamos imaginar estão cada vez mais ágeis e velozes no ambiente digital neoliberal. Podemos nos atentar a pensar outros mundos, mesmo trazendo essa proposta de eficiência e rapidez nesse contexto tecnológico implacável, porém a partir de uma liberdade com responsabilidade, pois hoje estamos nos expondo de maneira livre, arbitrária e até descompassada. Somos e estamos conscientes de nos autoexplorarmos diariamente e tudo isso já nos parece normalizado diante dos sujeitos submetidos que nos tornamos.

Contudo, é preciso estarmos com as artes e suas minúcias no papel central, para que possamos nos sentir representados diante de fatos que precisam ser refletidos e complexificados, assim recorremos às produções estéticas em tempos de COVID-19 para juntos seguirmos nos tempos atuais. Como foram sugeridas nas vídeodanças apresentadas nesse artigo, as produções artísticas nos mostram caminhos nos quais ali apresentado carregam experiências com um modo de vida desigual e muitas vezes violento, desnudando o próprio corpo ao apresentar esses registros estéticos

Recorro ao xamã Yanomani Davi Kopenawa, para que diante desse universo fragmentado, possamos ampliar esse ambiente digital com uma “escuta dia

lógica” com mais profundidade nas relações em redes. Sendo assim, não proponho responder as questões trazidas no início, até porque essa foi a minha proposta, mesmo que essa escrita corrobore a respostas, mas esse chamamento trata-se de um convite a pensar politicamente outros modos de ser e estar no mundo como caminhar sem saber para onde, ir para algum lugar desconhecido, escutar o outro e a si mesma e sobre quais responsabilidades estão implicadas nas postagens recebidas e postadas nesse espaço plataformizado. Não é fácil lidar com essa vida algoritmizada de *likes*, *gostei* e *seguindo* e com tantas questões pouco discutidas referentes à natureza, aos povos indígenas, às mortes pelo e pós COVID-19, homofobia, feminicídios, racismo e tantos outros casos ao nosso redor. Mas segundo Kopenawa vamos juntar nossas forças para manter esse céu para que ele não caia, assumo esse convite agora e convoco como o xamã,
Vamos dançar para segurar o céu!

Referências

BASTOS, H. Corpo sem vontade imerso em coisas vivas. **Rascunhos**, Uberlândia, v.7, n.2, p.5 a 22, jul./dez. 2020. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/5569> Acesso em: 02 abr. 2022.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2008.

GREINER, C.; KATZ, H. Corpo e Processos de Comunicação. **Revista Fronteiras-Estudos Midiáticos**. v. III, n. 2, dez. 2001.

KATZ, H.; GREINER, C. Por uma teoria do corpomídia. In: **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu**: Palavras de um xamã yanomani. 1ª ed - São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, A. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MBEMBE, A. **BRUTALISMO**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

RUFINO, L. **Vence-damanda**: educação e descolonização. 1Ed – Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

SOUZA SANTOS, B. **Boaventura**: Descolonizar o saber e o poder. São Paulo, 07/2019. Disponível em: <https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/descolonizar-o-saber-e-o-poder/>. Acesso em: 02 abr. 2022.

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque (UESB)

E-mail: iara.linhares@uesb.edu.br

Professora Titular do Departamento de Ciências Humanas e Letras da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Docente no Curso de Licenciatura em Dança e Teatro. Colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens - PPGCEL. Doutora em Comunicação e Semiótica – PUCSP. Mestre em Dança – PPGDANCA – UFBA. Coordenadora do GPNEC- Grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos do Corpo. Colaboradora no Grupo de Pesquisa LADCOR/USP e Ágora/UFBA.

Um convite para molhar os pés: Experimentações de uma escuta sensível

Isabela Santos de Almeida Santilli (PPGDan - UFRJ)

Comitê Temático Corpo e Política: Implicações e conexões em Dança

Resumo: Como quem molha apenas os pés diante de uma onda grande, também escrevo esse artigo. Sem a pretensão de responder perguntas, mas anunciando caminhos entre dança e saúde. Um convite para molhar os pés, experimentações de uma escuta sensível é uma tentativa de reunir pistas que me guiam em direção às práticas de cuidado que partem de uma escuta ao corpo e as dimensões sensoriais que nos habitam. Uma aposta na recriação de uma clínica ética, estética, poética e política.

Palavras-chaves: CORPO. SENSÍVEL. ARTE. CLÍNICA. POLÍTICA.

Abstract: As someone who gets just the feet wet against a big wave, I write this article. With no claim to answering questions, but announcing paths between dance and health. An invitation to get the feet wet, sensitive listening experimentation is an essay to gather clues that guide me towards care practices that start from listening your own body and other sensorial dimensions that dwells in us. A bet on the recreation of an ethical, aesthetic, poetic and political clinic.

Keywords: BODY. SENSITIVE. ART. CLINICAL. POLITICS.

1. Quem te ensinou a nadar¹?

Encharcada de líquido amniótico desde o útero inundado de minha mãe, foi a água, que nos conduziu com vida por uma gestação onde a violência doméstica se fazia presente. Nascida em São Paulo, nas terras de minha mãe Isabel, e sob a vela de Falter, um pescador de Porto Seguro, recebi o nome Isabela. De pele branca, percebi logo cedo, que me interessava por outras meninas, mas é só quando me entendi mulher, que pude me dizer sapatão.

Ao longo do caminho, fiz casa em Recife, onde as zuelas do maracatu de baque virado, os joelhos dobrados ao som dos caboclinhos e, os giros no ar, ao ouvir frevo tocar, despertaram meu corpo para sentir o pulsar da dança e do quanto ela me proporciona bem estar. Caminho que me ensinou a ouvir as sensações que ficam no corpo: como a maresia no pé do ouvido depois de um dia inteiro de mar...

¹ Trecho de cantiga da cultura popular.

Ao longo do tempo, de giros e deslocamentos, me formei psicologue. E a sensibilidade à flor da pele sempre foi porta para o contágio. Afinal, acredito que neste encontro-cuidado, que se faz em COMjunto, quando algo não respinga, encharca. Nesse sentir, me identifico com as palavras de Ruth Torralba e a(s) chamo para dançar:

Aflora em mim algo novo. Sinto-me como rua e rio onde forças atravessam, se arrastam, são puxadas ou arrastadas. Como ponte entre a clausura e a liberação dos fluxos, meu corpo se estremece com a intensidade ao redor. Sustentar a liberação dos fluxos e antes ativá-los é uma tarefa à qual não traço recuos. Vou sendo como fúria, força e fogo, me compondo no caos, estriado e cheio de reentrâncias (RIBEIRO, 2015, p. 15).

No entanto, ao longo da graduação em Psicologia, esse fluxo foi (e é hegemonicamente) inundado em teorias e epistemologias de homens brancos, europeus, cisheteronormativos, que embora se assemelhem muito à minha cor de pele (branca!), nunca acolheram as outras faces do meu lugar de fala-escuta-pesquisa-escrevinhadora, bem como, das corpAs com quem me encontro, ao longo desse caminho, nos diversos espaços de atuação e/ou produção de conhecimento da Psicologia. E que não me permitiram de antemão acolher e transversalizar essa relação pessoal com a dança, bem como, com essa dimensão sensível que, durante muito tempo, parecia não caber na clínica. Ao mesmo tempo, foi também durante a graduação, onde encontrei os movimentos estudantis e, sobretudo, a Luta Antimanicomial, através dos quais também encontrei caminhos em direção à clínica que habito, preciso e desejo trilhar.

[Junto d`]àquelas de nós cuja existência social é matizada pelo terror; àquela de nós para quem a paz nunca foi uma opção; àquelas de nós que fomos feitas de apocalipses, filhas do fim do mundo, herdeiras malditas de uma guerra forjada contra e à revelia de nós; àquelas de nós cujas dores confluem como rios a esconder-se na terra; àquelas de nós que olhamos de perto a rachadura do mundo, e nos recusamos a existir como se ele não tivesse quebrado [...] (MOMBACA, 2021, p. 28, grifos meus).

2. Faça de sua sensibilidade o principal instrumento (de trabalho)²

Entre centros de acolhimento à população em situação de rua; Residências Terapêuticas e, atualmente, de forma autônoma, escutando na clínica,

² Frase de Nise da Silveira para Lula Wanderley, artista e psiquiatra, que nos conta essa história no documentário "O cuidado como método: arte, política, clínica", disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=t1JP5R_3bmA&t=588s (Acesso em: 10 set. 2022) e em seu livro No silêncio que as palavras guardam (2021).

principalmente, mulheres e corpAs que se identificam como LGBTQIAP+, me encontro com diversas "corporalidades inscritas por feridas históricas e socialmente constitutivas do mundo como nós foi dado conhecer" (MOMBAÇA, 2021, p. 22). Partindo do pressuposto de que "o sofrimento psíquico não é da ordem da intimidade, ele é político" (VEIGA, 2021, p. 80), faço uma aposta por uma escuta atenta às questões de raça, gênero, classe, sexualidade e outros *modus operandi* desse mundo, estruturantes das nossas subjetividades.

Neste caminho sou convocada, cotidianamente, a questionar, desmoronar, investigar e recriar as teorias da Psicologia, para reposicionar uma escuta ética e política no cuidado e produção de saúde mental a partir e para corpAs dissidentes. Afinal, "a ciência não é neutra e universal como pretendem os projetos eurocêntricos de modernidade" (MOMBAÇA, 2021, p.1). E como lavar os escombros de uma formação e dos modos de subjetivação coloniais que nos constituem? Como contribuir para um debate contracolonial habitando as ruínas da minha própria branquitude ao mesmo tempo que hábito as ruínas da academia? Como quebrar o cimento do chão da Psicologia? [Como] "seguimos produzindo realidades e modos de vida impossíveis considerando o cenário em que vivemos" (VEIGA, 2021, p. 28)? E como a dança nos ajuda nisso?

A clínica, como é vista hoje, tem a dimensão de experiência construída pela linguagem, pela teia de significações que decorrem do modo pelo qual expressamos em palavras as vivências dolorosas que atravessamos e que nos atravessam. Mas é bom lembrar que esse não é o único recurso possível ou necessário. Algumas vezes é preciso buscar para a clínica, numa aventura transdisciplinar, uma outra dimensão da experiência humana, aquela imanente, vivida, extralinguística, cujo sentido se impõe no próprio ato de vivê-la. A arte pode ser a ferramenta para essa ampliação da clínica.

A arte é capaz de fazer sutis e complexas ligações entre o dizível e o indizível, o "eu" e o outro, o individual e o coletivo, a clínica e a política; o fazer artístico, principalmente quando colocado no contexto de uma construção coletiva, é sempre experiência forte de integração à vida (WANDERLEY, 2021, p. 67-68).

O encontro com a Luta Antimanicomial me ajudou a encontrar referências de um cuidado que questiona suas epistemologias e se reinventa diante do absurdo a partir da arte, do afeto, da militância política, do encontro, dos saberes populares, da rua! E que nos dá chão na construção de "uma clínica que põe em estreita sintonia conhecimento e experiência e que não tem na transcendência de uma teoria seu ancoradouro, mas na imanência do encontro – cada caso tem sua própria teoria

e método”. Uma clínica “pele de escorpião”, passível de descolar-se e recriar-se constantemente – recriação ao mesmo tempo ética, estética e política (idem, p. 17). Lucas Veiga, psicólogo que me ensina a sonhar outro chão³ para a psicologia também nos conta sobre isso. Segundo ele,

o processo de produção de subjetividade é a matéria-prima do trabalho clínico [...] Neste sentido, a clínica performatiza o paradoxo próprio da produção de subjetividade, seu caráter de artifício, de invenção a partir da experimentação que se mantém em aberto num contato com o fora, com sua dimensão-não, dimensão que diz não às definições fixas, às formas eternas, à unidade e à coesão estando atravessada por um fluxo ininterrupto de forças que garante sua existência e variação (VEIGA, 2015, p. 60).

Através dos encontros com a Psicologia transdisciplinar (RAUTTER, s.d.) e outros profissionais de saúde e artistas que habitam as fronteiras do entre - como Ruth Torralba, Lucas Veiga, Geni Nunes, Caru de Paula, Castiel Vitorino, Grada Kilomba, Lygia Clark, Lula Wanderley, Silvana Rocco -, tomo "minha sensibilidade como principal instrumento de trabalho. Só assim poderia fazer a ligação entre o sentir e o pensar, entre a arte e a ciência, através do meu olhar próprio" (WANDERLEY, 2021, p. 15). E mergulho na dança, como possibilidade de espiralar arte, cuidado, performance, práticas corporais e somáticas. Pois, como nos conta Geni e Castiel:

pensar a colonialidade implica reconhecer que a colonização não incidiu apenas sobre o território geográfico, mas também sobre nosso território-corpo, em nossa forma de nos concebermos como sujeito no mundo, em como nos relacionamos conosco mesmos, com outros humanos e com todas as demais formas de existência. [...] Uma das tarefas que, a meu ver, podemos contribuir é justamente no amparo e no acolhimento as dores produzidas pelas feridas coloniais. Que possamos auxiliar para que haja condições de possibilidade para nomearmos as violências, que é o primeiro passo para curá-las, repará-las. [...] [Ao mesmo tempo,] para descolonizar o pensamento é [preciso] também descolonizar os corpos (NUNES, p. 8-10, grifos meus).

Quero terminar esse momento falando do corpo, dizendo com o corpo, porque eu como terapeuta e ao longo de toda minha graduação desenvolvi pesquisas e trabalhos contextualizados na psicologia corporal. Esse meu trabalho com a corporal caminha para o entendimento da corporificação dos traumas raciais. Como perceber o racismo em gesto, gosto, sabor, cheiro, forma de andar, sentir, sentar, guarda bolsa, ficar com medo, logo a experiência racial e de gênero também é experiência muscular, psicofisiológica, e também espiritual de algum modo. É filosófica, a violência

³ Sonhar o chão é nome-verbo contracoreográfico que aprendo com Ruth Torralba, Lídia Laranjeira e o núcleo (Núcleo de Estudos e Encontros em Dança/UFRJ).

racial é filosofia, interferência, percepção, compreensão da vida e instauração de outros modos de viver (BRASILEIRO; LEAL; p. 12).

Abriu campo para experimentações de uma escuta sensível é, portanto, um modo de recriar os espaços-tempo de cuidado. Tendo o corpo como referência na construção de “pistas-mais-do-que-críticas para a travessia e para a fuga” (MOMBAÇA, 2021, p. 18). Pistas-mais-do-que-críticas - como nomeia Jota Mombaça - que nos permitam escutar, acolher, amparar, questionar, deslocar, reparar e quem sabe estancar as feridas coloniais. Afinal,

se entendemos que a realidade em que vivemos é produzida politicamente e que aquilo que determinada sociedade institui como seus discursos de verdade tem efeitos sobre os sujeitos que a compõem, seria necessário conduzir esta sociedade ao seu fim para que novos arranjos sóciopolíticos possam se dar. O fim do racismo, por exemplo, só é possível com o fim do mundo tal como o conhecemos. Como fazemos para esse mundo ainda colonial acabar? [...]

A dimensão política da clínica está em fazer este mundo acabar em cada paciente em que atendemos, é desmontar a forma como o colonialismo imprime nas subjetividades de modo que cada sujeito crie suas condições para o exercício de liberdade. O racismo [assim como as demais formas de opressão que nos adoecem] continuará constituindo a realidade social da geração em que vivemos, mas a essa camada da realidade coexiste uma outra, invisível, impossível de ser subjugada, camada esta que constitui e ultrapassa todos nós" (Idem, p. 3, grifos meus).

Acessar esse plano invisível, esse plano sensível, tem sido, portanto, um caminho. Como nos conta Jota Mombaça, na mesa Imaginar Infinitos, parte da programação da FLUP⁴:

se a gente for pensar direito, o que é que o ocidente tem solicitado? [...] A gente é convocada a agir com consciência... Eu não estou recusando, dizendo que não é importante em alguma medida, uma vez que estamos habitando a contradição do mundo como conhecemos, tornarmos conscientes de algumas coisas, dos efeitos que essa desgraça produz na nossa vida e, conseqüentemente, na vida de tudo que nos cerca.

Mas [...] a gente tem texto, texto, texto, discurso, discurso, discurso, palavra, palavra, palavra. Muitas de nós têm nos dedicado a isso: sobre como ganhar consciência sobre como as operações raciais se dão, como é que as operações de gênero se dão, como é que essas violências funcionam? E eu não tenho certeza, se tornarmos nos conscientes vai fazer com que esse sistema pare de operar. Porque eles não operam na consciência. Eles operam numa outra expressão. Eles operam no campo do sensível. [...]

Se engajar em movimentos que excedem a nossa compreensão, porque tão acontecendo nesse outro nível, tão acontecendo no nível de uma coisa que é da ordem de uma sensibilidade, é onde precisa ser transformado. E aí, eu acho que a imaginação é uma dessas ferramentas, mas essas outras sensibilidades são também (IMAGINAR INFINITOS, Flup, 2022).

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OvYEKSFLngM&t=3641s>. Última visualização em 10 set. 2022.

3. Às águas eu peço licença

{Convidamos você a fechar os olhos. Pousar as pálpebras, repousar o globo ocular em suas órbitas e observar o apoio dos pés no chão. Olhar para dentro. Escutar o espaço. Ouvir os micromovimentos da pulsação da vida no corpo. Inventariar os espaços de prazer e neles re-pousar pelo tempo necessário...} (RIBEIRO; LARANGEIRA, 2022, p. 2).



Fig. 1. Foto: um convite para molhar os pés.

Para todos verem: Uma cadeira tem aos seus pés, uma bacia branca com água. No fundo, um vaso de plantas e uma cortina de flores e folhas enfeitam o espaço e fazem um convite para sentar e mergulhar os pés na água.

Se tiver uma bacia por aí, bote um pouco d'água e pouse seus pés sobre ela. Esse "é um texto para ser experimentado" (VEIGA, 2021, p. 37). Um convite para molhar os pés me chega como essa imagem performativa: anunciando um mergulho às experimentações corporais, a esses outros planos intensivos.

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 do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, s/d, p. 24).

Faço um convite às águas, como possibilidade de habitarmos este campo sensível, assim como, para nos limpar das águas poluídas pelas desgraças que esse mundo como conhecemos produz. Convido as águas, em rito, para lavar nossos escombros, tendo em vista que nossas formações acadêmicas e subjetivas são enrijecidas pelas teorias eurocêntricas, patriarcais e cisheteronormativas. Convido às águas, na clínica, como possibilidade de moldar novas formas de escuta que se façam desde a pele e com o corpo todo.

lavei, lavo esse corpo, que agora digo ser meu, mas só é minha propriedade privada porque disseram ser quando nasci, é meu no mundo colonial, mas quando realmente onde pertenço - y venho descobrindo ser de onde nasci - de braço de árvore, ou canoa virada, terra molhada, pedra estilhaçada, folha queimada, que também sou, me sinto... vivo, nesses dias tenho me sentindo aquático, inundado de memórias, nadando nos rios que brotam em mim, porque também sou nascente d'água - não sou meu, tampouco eu é só este corpo (SEABRA, 2022, p. 50).

Começar essa experimentação pedindo para fechar os olhos, é um convite para deslocarmos as formas hegemônicas de percepção do mundo. A redução da onipotência do sentido da visão pelo qual somos submetidas cotidianamente na cultura ocidental, é uma possibilidade de "acessar e construir a camada da invisibilidade – ou a camada que nossos olhos animais não conseguem ou não são permitidos de enxergar – e que compõem nossa existência" (ROCHA; DANTAS, 2020, p. 234). Dedicar um tempo de escuta e produção de conhecimento que se faz com o corpo também nos possibilita uma pausa, um deslocamento no modus operandi racional e urgente desse mundo. "Um tempo para fazer pesar, deixar a gravidade atuar, criar densidade ao acontecimento para poder sentir com toda a pele a relação de continuidade corpo-mundo" (LARANGEIRA; RIBEIRO, 2020, p. 103). Afinal, quando é que a gente tem tempo de ouvir o corpo? E o que aparece quando podemos ouvi-lo?

O que a razão quer é, desde o seu nascimento platônico, rejeitar uma parte da vida, a que muda, a que delira, a que morre. O que a razão quer é produzir um mundo de identidades e verdades, um mundo previsível e claro. Em consequência, tudo é escuro, imprevisto, móvel, múltiplo, é excluído, transposto para o lugar do erro, da ilusão, do mal. É nesse espaço que se insere a loucura. E muitas vezes a arte (PATROCÍNIO, 2001, p. 22).

Talvez por isso a arte siga sendo uma ferramenta para seguir perguntando como re-construímos outros tempos-espços para a clínica, outros modos de acolher a loucura, o adoecimento e produzir outros dispositivos de

cuidado, outros modos de escuta.

tem anos que anuncio meu pacto com a promoção de saúde que talvez nem se chame mais saúde, promoção de vida, produção do que pode um território(corp) o, o que anuncia o que se projeta ainda sob uma história de aniquilação em massa.

se faz na conjuração do profano, nesses tempos ditos ordenados, nessa ficção da miséria, mas é preciso coragem para conjurar o profano, sobretudo para sustentar as responsabilidades advindas dessa conjuração, que exige continuidade y movimento.

o rio é em seu movimento, ininterrupto, a vida que se mantém no pulsar de um dito coração, se dá na pausa y na volta dela, no movimento e na sua ausência.

[...] conjuramos feitiços y poesias, rimas y ritmos, criamos vida.

não basta um cuidado individual, é preciso conjurar ele na coletividade, sobretudo na construção de espaços que se proponham a cura.

como não considerar as batalhas de poesia y rima, que escolhemos para trançar essa malha de cuidado, y conjurar feitiços de passados futuros, um lugar potente de cuidado? (SEBRAE, 2022, p. 36).

Neste exercício de "criar zonas híbridas para encontros poéticos/clínicos que eliminem a diferença entre arte e não arte, clínica e não clínica" (WANDERLEY, 2021, p. 18), me encontro com outras corpAs banhadas nesse mergulho. Entre as profanações de dança e saúde encontro chão nas práticas de estarcom vividas por Ruth Torralba e Lídia Laranjeira.

As práticas de *estarcom* são pensadas como fazeres de dança não por encadear sequências de movimento coreográficos, mas por atentarem ao gesto, ou seja, aos pré-movimentos em todas as suas dimensões afetivas e projetivas bem como ao campo de forças e à abertura para a dimensão somática da presença. Nessas práticas inauguram-se novas potências de relação, corporeidades e possibilidades de criação. O cuidado que emerge nessa relação move-se no contra-fluxo do controle e da obediência posto que opera num espaço relacional, numa aposta sem garantias que tem o chão da Terra como suporte-colo (LARANJEIRA; RIBEIRO, 2020, p. 88).

Estarcom como prática de cuidado nos impele a pensar o cuidado para fora do sentido tradicional das práticas *psi* que operam através de uma experiência interpessoal e do ato de rememoração e de reatualização do sofrimento do trauma. Distanciamos-nos também da perspectiva médico-científico que se instrumentaliza através de um saber vertical que se configura numa relação especializada de saber-poder e numa lógica dual de saúde/doença.

Afirmamos o cuidado como prática coletiva e transpessoal que viabiliza a partilha de experiências da ordem da alegria, da festa, do prazer, da satisfação, do bem viver, da convivência com a diferença. Essas experiências instauram um sentido restaurativo da saúde e da vida. O cuidado de que trataremos aqui está fora da lógica de passividade/atividade e se configura como experiência coletiva e horizontal partilhada através de práticas comuns que têm o afeto como fio conectivo. As práticas de *estarcom* acima descritas se sustentam nesse fio de cuidar. A experiência de cuidado é assim um ato político que quebra com o sentido de individualidade difundido na modernidade e tão operante na contemporaneidade (LARANJEIRA; RIBEIRO, 2020, p. 90).

Deste modo, apostamos na construção de um saber e de um cuidado que se tece a partir da experiência (BONDÍA, s/d), de uma escuta sensível do corpo. Afinal, "antes de explorar a madeira, o colonizador estuprou a terra, violou o corpo, condenou a magia, o riso dos corpos. O primeiro alvo do desencanto, do carrego colonial é o corpo, o sensível [...]" (SANTOS; RIBEIRO; FERREIRA, 2021, p. 135). Por outro lado, se "alterando as sensações, os modos e movimentos dos nossos sentidos entrelaçados, também podemos alterar a maneira como produzimos sentido" (MOMBAÇA, 2015, p. 10), uma escuta sensível se faz, então, enquanto estratégia ética, estética, poética, e política para o cuidado.

Olhar e perceber são pensados aqui como laços enlaçando-nos às coisas, por meio de uma percepção pequena, molecular, enraizada na corporeidade enquanto sensibilidade e motricidade, que envolve atos que, além de perceptivos, são expressivos. Ao acessarem estados e acontecimentos que ainda não podem ser nomeados, esses atos refletem-se numa linguagem não verbal, apta a lançar e captar forças, sinais ínfimos, quase invisíveis. Trata-se de uma linguagem das percepções sutis que procuram seu caminho para a expressão (LIBERMAN; LIMA, 2015, p. 188).

Nessa perspectiva, a experiência de saúde se refere à capacidade do vivo de experimentar o paradoxo irresolúvel entre o mundo simultaneamente apreendido enquanto forma e enquanto força, já que a vida é puro fluxo incessante de criação. Não se trata de resolver o paradoxo, e, sim, de criar um corpo que possa suportar a excitabilidade do vivo perante o precário, o inacabado, o vir a ser.

[...]

A dimensão do precário na obra de Lygia nos leva a afirmar a saúde como a criação de corpos sensíveis possíveis, saúde prenhe de criação, poiesis, uma 'saúde poética', que nada tem a ver com uma saúde psíquica estável e bem adaptada (SANTOS; RIBEIRO; FERREIRA, 2021, p. 129).

Depois de experimentar algumas vezes o exercício de trazer para a cena e para a clínica bacias d'água para banhar nossos pés como um exercício de abertura para essa escuta sensível, me lembrei! Quando eu era criança, nas noites de insônia, minha mãe me pedia para fechar os olhos e imaginar que eu estava na beirinha do mar. Ali onde as ondas vinham molhar meus pés: chua, chua... ela fazia o som d'água. Eu me transportava, relaxava...

"A água é uma máquina do tempo"⁵.

⁵ Título da Obra poética de Aline Motta. Círculo de Poemas, 2022.



Fig. 2. obra conchas, de Lygia Clark
 Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/58846/conchas>.

Para todos verem: Fotografia de uma pessoa deitada sobre um cobertor bege, coberta com uma outra manta branca até o pescoço. Possui conchas de mar posicionadas sobre os ouvidos e os olhos.

Ironicamente, Lula Wanderley (2021) nos lembra que a ideia de intervir no corpo para retirar as impurezas (purgar), como um caminho para a cura, esteve presente no início da medicina psiquiátrica e era sempre associada a práticas violentas semelhantes à tortura. Usar banhos de imersão em águas de temperaturas extremas (quente e fria), por exemplo, era comum nos manicômios, para limpar a loucura do corpo (p. 35). Aqui, por outro lado, não pretendemos limpar a loucura do corpo, porém, a loucura do mundo que contamina nossas fontes de água correntes. As águas, aqui, são imagens daquilo que flui, resiste.

o rio Tamanduateí destruiu todo o centro da cidade, recuperou suas sete voltas, ora pois, haviam interrompido o rio, como pudera imaginar que ele não retornaria? que presunção essa, de crer poder dominar y conter algo tão majestoso e essencial para a manutenção de todo y qualquer território vivo: líquido, fluxo.

ynundação é o encontro com uma nova possibilidade de viver o agora, junto da presença, do passado y do futuro, concomitantemente.

ynundação é meu respiro e alívio, meu anúncio de saúde.

ynnda é pedido, feitiço, magia, anúncio, una conjuração.

ynunda-te: mundo, dito sujeito, dito pessoa, dito humano, dito gente, dito mulher, dito homem, dito gênero, dito branco, dito raça, dito preto, dito indígena.

que caia a era da morte, que os fluxos nos ynundem. (SEABRA, 2022, p. 18)

Deste modo, para que a ynundação (como conjura o psicólogo e poeta Caru de Paula) aconteça, convocamos, aqui - e para essas experimentações clínicas -, um ouvido água, que segundo a sabedoria tupi, "é o saber ouvir dos pescadores de afetos, emoções e sentimentos" (DUNKER, 2019). É a possibilidade de nos banharmos nas águas dos rios, dos mares, dos mangues - forças da natureza - que também nos ensinam sobre o bem viver (KRENAK, 2020).

Eu convido vocês a experimentarem alguma mudança nesse contato e pegarem algum elemento da natureza, como folhas, pedras, terra, um pouco de água, ou outros. A ideia é que vocês tenham alguma experiência daquilo que chamo de fricção com a vida, para não vivermos em câmera lenta. Para vivermos em conexão. Isso permite fazermos uma experiência sensorial, que é exatamente a de transpor essa distância. Então, mediados por esses materiais, podemos ficar nessa ligação com o que é mineral, com o que é vegetal, com esses elementos da natureza, porque eles estão no nosso corpo também. Então a gente pode fazer uma conexão por meio deles. Podemos fazer uma experiência de uma conexão que não é só virtual. Podemos fazer uma conexão sensorial [...] (KRENAK, 2020, p. 4).

Referências

BONDÍA, J. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência***. Resumo Expandido de Jorge Larrosa Bondía. Tradução de João Wanderley Geraldi - Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística (Sem Data).

DUNKER, C.; THEBAS, C. **O palhaço e o psicanalista**: como escutar os outros pode transformar vidas. São Paulo: Planeta. 2019

IMAGINAR INFINITOS, **Flup 22**. Cinthia Guedes, Jota Mombaça e Nego Bispo. Transmissão ao vivo. 1h25min. Youtube. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OvYEKsFLngM&t=3656s>. Acesso em: 12 set. 2022

KRENAK, A. **Caminhos para a cultura do bem viver**. Organização Bruno Maia. 020. Disponível em: <https://www.biodiversidadla.org/Recomendamos/Caminhos-para-a-cultura-do-Bem-Viver>. Acesso em: 12 set. 2022

LARANGEIRA, L.; RIBEIRO, R.; Práticas de estarcom como gesto de cuidado e criação. **Mnemosine** v. 16, n. 2, p. 85-106, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/mnemosine/article/view/57655>. Acesso em: 12 set. 2022

LIBERMAN, F.; ARAUJO, E. Um corpo de cartógrafo. **Interface-comunicação saúde educação**, v. 19, n. 52, p. 183-193, 2015 Tradução. Disponível em: <http://observatorio.fm.usp.br/handle/OPI/29440>. Acesso em: 12 set. 2022.

MOMBAÇA, J. **Não vão nos matar agora**. Cobogó. 2021

MOMBAÇA, J. **Pode um cú mestiço falar?** 2015. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>. Acesso em: 19 set. 2022.

NÚÑEZ, G. Descolonização do pensamento psicológico. **Plural: valorização profissional em tempos de 'novas' práticas em Psicologia**, Florianópolis, p. 06-11, 21 ago., 2019. Disponível em: https://crpsc.org.br/public/images/boletins/crp-sc_plural-agosto%20Geni.pdf. Acesso em: 12 set. 2022

RAUTER, C. **Clínica transdisciplinar**. Sem data. Disponível em: <https://colapsi.files.wordpress.com/2018/03/cristina-rauter-clinica-transdisciplinar.pdf>. Acesso em: 12 set. 2022.

ROCHA, R.; DANTAS, L. Entrevista com a artista Castiel Vitorino, autora da obra "corpo-flor", imagem de capa do Dossiê Estética Africana. **ARTEFILOSOFIA**. Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP, v. 15, n. 28, p. 233-238, abril de 2020.

RUFINO, L. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, A.; RIBEIRO, R.; FERREIRA, S. Viralizando Lygia Clark: sopros para contagiar de encanto a experiência do cuidado. **SAÚDE DEBATE | Mulheres, Ciência e Saúde**. RIO DE JANEIRO, v. 45, n. especial 1, p. 124-136, out., 2021.

SEABRA, C. P. **ynunda(ção): (um conjuro)**. Carú de Paula Seabra. 1. ed. - Uberlândia: O sexo da palavra, 2022.

RIBEIRO, R. **Core-Grafias Intensivas de uma Corporeidade em Movimento**. 2015. 241 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFF, Niterói, 2015.

VEIGA, L. **Clínica do Impossível: linhas de fuga e de cura**. Rio de Janeiro: Telha, 2021

VEIGA, L. **O analista está presente: a arte da performance de Marina Abramovic e a clínica**. 2015. 75 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

WANDERLEY, L. **No silêncio que as palavras guardam**. Organização e prefácio Kaira M. Cabañas. N-1 Edições, 2021.

Isabela Santos de Almeida Santilli (PPGDan - UFRJ)
E-mail: isabelasantilli@gmail.com

Sapatão, poeta, psicologue INdisciplinar, artista, macumbeire e mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A Dança de Taemin: fluidez como performatividade

Ivana Carvalho Marins (UFBA)
Márcia Virgínia Mignac da Silva (UFBA)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em danças

Resumo: Este artigo apresenta a pesquisa de doutorado que se debruça sobre a Dança do artista sul coreano do K-Pop, Taemin, que propõe uma dança destituída de binariedade de gênero (feminino/masculino) em seus movimentos. Como a pesquisa se encontra em fase inicial, o que se compartilha aqui são possibilidades de caminhos teóricos e metodológicos. O referencial teórico conta, nesse momento com Judith Butler (2003, 2018), para discutirmos questões de gênero, Bittencourt (2018), com Imagem, Corpo e Dança; Jussara Setenta (2008), sobre o fazer dizer do corpo; Helena Katz e Christine Greiner (2011), com Teoria Corpomídia; Rudolf Laban (1978), com fatores do movimento, entre outros. Como percurso metodológico, pretende-se dialogar com *K-Poppers* do Brasil e profissionais da Dança para compreender as percepções sobre o corpo dançante de Taemin. Espera-se, ao final, que as discussões sobre gênero, biopolítica, corpo e dança, tragam contribuições para o campo da Dança.

Palavras-chave: TAEMIN. DANÇA K-POP. FLUIDEZ DE GÊNERO NA DANÇA. TEORIA CORPOMÍDIA. FATORES DO MOVIMENTO.

Abstract: This paper presents an ongoing doctoral research, whose focuses is on Dance of the South Korean K-Pop artist, Taemin, who proposes a dance devoid of binary gender (female/male) in its movements. As the research is in its initial phase, what is shared here are possibilities of theoretical and methodological paths. The theoretical framework currently relies on Judith Butler (2003; 2018), to discuss gender issues; Bittencourt (2018), with image, body and dance; Jussara Setenta (2008), about “doing-saying” of the body; Helena Katz and Christine Greiner (2011), with Corpomídia Theory; Rudolf Laban (1978), with movement factors; Thomas Lemke (2018), with biopolitics; Elfvig-Hwang (2011), with masculinities, among others. As a methodological course, we intend to dialogue with K-Poppers from Brazil and dance professionals to understand the perceptions about Taemin's dancing body. It is expected, in the end, that the discussions about gender, biopolitics, body and dance, bring contributions to the field of Dance.

Keywords: TAEMIN. K-POP DANCE. GENRE. BIOPOLITICS AND DANCE. CORPOMEDIA THEORY. MOVEMENT FACTORS.

초록: 이 논문은 이분법적 성별(여성/남성)이 없는 춤을 동작에 제안하는 한국의 K-Pop 아티스트 태민의 춤을 중심으로 진행 중인 박사 학위 연구를 제시한다. 연구가 초기 단계에 있기 때문에 여기에서 공유되는 것은 이론적 및 방법론적 경로의 가능성입니다. 이론적 틀은 현재 Judith Butler (2003; 2018) 에 의존하여 젠더 문제를 논의합니다. Bittencourt (2018), 이미지, 신체 및 춤; Jussara Setenta (2008), 신체의

"해야 할 일"에 대해; Helena Katz 및 Christine Greiner (2011), Corpomídia Theory 사용; Rudolf Laban (1978), 움직임 요소 포함; Thomas Lemke (2018), 생명정치학; Elfving-Hwang (2011), 남성다움 등. 방법론적 과정으로 브라질의 K-Poppers 및 댄스 전문가들과 대화하여 태민의 춤추는 몸에 대한 인식을 이해하려고 합니다. 결국 젠더, 생명정치, 신체와 무용에 대한 논의가 무용 분야에 기여하기를 기대한다.

키워드: 태민. 케이팝 댄스. 장르, 생명정치, 무용. 코포미디어 이론. 운동 요인.

1. Introdução

*Hallyu Wave*¹ é um dos maiores fenômenos de *softpower*² do mundo contemporâneo, pautado na popularização e propagação global de artigos artístico-culturais sul coreanos³ da qual faz parte o K-Pop (*Korean pop*), a onda coreana de dança e música popular, que certamente é o bem que figura, no momento, com maior destaque nesse acontecimento. Para Messerlin e Shin (2013) uma das numerosas explicações que podemos encontrar sobre o avanço global da *Hallyu* concerne sobre como algumas empresas coreanas que operam no setor de 'dança e música' progressivamente reuniram e se apropriaram de elementos necessários para um sucesso mundial: primeiramente, visaram um segmento negligenciado, porém, muito promissor em nível de demanda mundial de entretenimento, que se adequou primorosamente às habilidades artísticas existentes na Coreia. Em seguida, desenvolveram essas habilidades e as entregou ao mundo por meio de uma combinação única de técnicas antigas e novas, ocasionando uma mudança tecnológica e empresarial no setor de entretenimento tão notável quanto a introduzida pelas montadoras japonesas na produção de automóveis há cerca de quatro décadas.

Messerlin e Shin (2013) também apontam que, em 2013, a onda do K-Pop era definitivamente diferente, pois, naquele momento, já se contabilizava mais de quinze anos que mais de uma dúzia de grupos mantinham canções com

¹ É um termo utilizado para descrever a expansão mundial da popularidade de celebridades e cultura popular sul coreanas. Também chamada *Hallyu Wave* (em inglês)/Onda Coreana (em português) (LEE, 2019).

² Cunhado no fim dos anos 1980 pelo cientista político estadunidense Joseph Nye, o termo *softpower* (poder brando/suave) se refere à habilidade de um país exercer influência sobre outros através de seus produtos culturais e mecanismos políticos (NYE, 1990).

³ Doravante, referir-me-ei à Coreia do Sul como Coreia e ao termo sul coreana(o)(s) como coreana(o)(s).

sucessos regulares nas paradas mundiais (por exemplo, *Fantastic Baby*, do grupo Big Bang, que recebeu 1,5 vezes mais acessos no YouTube do que *Marry the Night*, de Lady Gaga). Esses pesquisadores ratificaram o que já se mostra ululante para o senso comum: as estratégias de alastramento do K-Pop ao redor do mundo causaram, entre seus efeitos exitosos, a atração de um público incrivelmente diversificado, formado não apenas por adolescentes, mas também seus pais e, não apenas na Ásia, mas, em localidades de todos os continentes humanamente habitados neste planeta como o Oriente Médio, a África e as Américas (do Sul, Central e do Norte). Para eles, tudo isso desperta a sensação de um verdadeiro maremoto “cultural”.

Essa breve contextualização serve para introduzir um fenômeno dentro do fenômeno: a vultosa aderência da dança K-Pop em corpos de jovens do mundo todo e seu transbordamento para além da simples cópia e repetição, pois ela penetra e impulsiona o campo das atuações políticas, de tal modo que, em 2020, juntamente com *Tik Tokers*⁴, *K-Poppers*⁵ promoveram o (muito bem-sucedido) esvaziamento de um comício de Donald Trump. *Army*, o *fandom*⁶ do BTS, grupo de maior expressão do K-pop, promoveu a campanha “Tira o título, Army”⁷, para incentivar jovens a realizarem o alistamento eleitoral e votar. Essas ações políticas de/entre jovens do K-Pop ocorrem por diversas vias e se manifestam interesses por pautas, por exemplo, relacionadas a questões de gênero. Pela Dança, muitos deles inclusive, pessoas LGBTQ+, comunicam suas identidades. É pela Dança K-pop que um vasto número de jovens se posicionam politicamente e por/com ela e nela que esses corpos se colocam no mundo. O fato curioso é que, as feituradas de dança dos *Idols* (ídolos, em inglês; também, *K-Idol*⁸) do K-Pop revelam, em grande maioria, o binarismo nas coreografias, com movimentações binário-centradas, digo, presumidamente masculinas, configurando o tipo *beast idols* (“durões”), como nos apresenta Oh (2015) ou femininas, que são um tipo *aegyo* (“fofas”), como nos traz Han (2016). Mas, há, ainda, uma expressão que indica um escape desse binarismo

⁴ Como são chamados os usuários do aplicativo *Tik Tok*.

⁵ Uma das formas de se referir a fãs de *K-Pop*.

⁶ Todo grupo do K-Pop tem uma comunidade de fãs chamada *fandom*, que é um termo resultante de das palavras da língua inglesa *fans* e *kingdom*, que, na literalidade significa “reino de fãs”.

⁷ Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2022/04/27/army-do-bem-fas-de-bts-levam-milhares-para-site-do-tse-por-voto.htm>.

⁸ Ídolo. Modo como os artistas são chamados no K-Pop (DEWET; IMENES; PAK, 2018). K- é um prefixo para indicar “*Korean*”.

que é “*flower boys*”, oriundo do termo coreano *Kkonminam*, que combina “flor” e “homem bonito”.

Jung (2011) informa que o termo coreano, *Kkonminam* (꽃미남), é uma palavra resultante da junção de flor (꽃) e homem bonito (미남). A origem da palavra é incerta, contudo, a opinião que se aceita mais amplamente é que ela tenha advenha de referências a personagens de quadrinhos de consumo de público feminino, nos quais a presença de meninos “bonitos” (para o padrão coreano) vem acompanhada de uma tela composta por padrões floridos. Geralmente, usa-se *Kkonminam* para se referir a homens que, além de atenderem um apelo estético visual também atendem a uma estética comportamental, com atributos como “educado”, “cuidadoso” e “gentil”. Kim (2003, p. 104) explica que “a síndrome de *Kkonminam* é desenvolvida a partir de uma consequência da desconstrução e da hibridização das identidades sexuais femininas/masculinas, em vez de uma mera feminização de homens”. Para Kim, pessoas *Kkonminam* são capazes de satisfazer desejos humanos complexos, especialmente os de uma população de mulheres cis-heterossexuais porque esse modelo de masculinidade disponibiliza atributos femininos e masculinos e a expansão desse fenômeno dá pistas de há uma nova era da masculinidade chegando, a chamada “masculinidade suave”.

Para Elfving-Hwang (2011), a crescente prevalência e aceitação desses (supostamente) novos tipos de masculinidade sinalizam uma reivindicação de maior igualdade de gênero na Coreia do Sul contemporânea e que essa estética masculina “suave” evidencia uma mudança fundamental na ordem simbólica que informa as representações culturais sul coreanas de gênero. Em seu estudo, Ervin (2011) assegura que a prevalência de homens metrosssexuais na cultura popular seria o indicador para uma mudança de posição socioeconômica de homens brancos heterossexuais tradicionalmente privilegiados. Da mesma forma, parece lógico argumentar que o modelo *Kkonminam* representaria uma mudança semelhante nas maneiras pelas quais a masculinidade é desempenhada por homens na Coreia contemporânea. E como muitos olhares do planeta estão voltados para a península coreana, é possível que homens cis-gênero também possam considerar outras construções de masculinidade.

2. Taemin Flower Boy

Fiquei fascinada também ao me deparar com a presença intensa que Taemin tem no palco, assim como o posicionamento artístico de trazer para a performance o que ele quiser, ignorando rótulos e estereótipos (BRANDALISE, 2019, p. 116).

No K-Pop, há um artista considerado *Kkonminam*, o “flower boy” Taemin, integrante dos grupos *SHINee*⁹ e *SuperM*¹⁰ que também trilha uma carreira solo bem-sucedida em seu país, no Japão e em vários países pelo mundo afora, inclusive, no Brasil. Em 2017, Taemin concedeu uma entrevista à *Billboard* na qual declarou-se andrógino e interveio em defesa de sua Dança não se restringir a uma ditadura binária de movimentos e que não deveriam ser estritamente masculinos nem estritamente feminino (por assim dizer, fluida), como é o padrão do repertório coreográfico dos grupos de K-Pop, que já registram uma marcação de binariedade nos conceitos *girl group* (grupo de garotas) e *boy group* (grupo de rapazes). Esse dizer-fazer ocorreu no fluxo do lançamento da produção audiovisual (que no *K-Pop* é chamada de MV, sigla para *music video*) *Move*¹⁴ (2017), que representou um ponto de virada, uma mudança de rota em sua carreira, em razão de ele apresentar uma Dança com movimentos de candência fluida e sinuosa atrelados à uma estética de aparência andrógina/não-binária¹¹, conforme pode se ver na Figura 1. Em *Move*, Taemin dá outras pistas como em uma cena na qual há cartazes colados na parede de uma rua, com uma frase do dadaísta Marcel Duchamp (1887-1968): “*The great artist of tomorrow will go underground*”¹². Conjectura-se que, por meio de *Move*, ele deu pistas sobre sua própria identidade de gênero e por isso, foi considerado tão representativo entre fãs não cisgênero¹³.

⁹ Website institucional do grupo *SHINee*: <https://www.smtown.com/artist/musician/38>.

¹⁰ Website institucional do grupo *SuperM*: <https://www.smtown.com/artists/10730>.

¹¹ Maquiagem, cabelo, figurino e cenário.

¹² “O grande artista de amanhã irá para a clandestinidade” é a frase final do trabalho de Marcel Duchamp apresentado no *Philadelphia Museum College of Art*, em 20 de março de 1961, durante o simpósio intitulado “Para onde vamos daqui?”. Fonte: <http://www.arpla.fr/canal2/figureblog/?p=589>.

¹³ Adoto a definição presente no *Manual da Comunicação LGBTI+*, da Aliança Nacional LGBTI+. Cisgênero é um termo utilizado para descrever pessoas que não são transgênero (mulheres trans, travestis e homens trans), ou seja, refere-se ao indivíduo que não se identifica, em todos os aspectos, com o gênero (biológico) atribuído ao nascer. Fonte: REIS, T.; CAZAL, Simon. (orgs.). **Manual de Comunicação LGBTI+**. 3ª edição. Curitiba: Aliança Nacional LGBTI+/GayLatino, 2021.



Fig. 1. Cena de Taemin em *Move*.

Para todos verem: um dançarino asiático sobre uma ponte, à noite, com uma calça preta e uma camisa branca decotada na altura do esterno. Seus cabelos são lisos, curtos, pintados em cor acinzentada e com franja lateral. Fonte: 11nq.com/taeminmove.

Taemin contribui para desabordar os contornos que situavam o K-Pop antes. Essa reproposição também se manifesta em apresentações de K-Pop nas ruas, com corpos em continuidade do agenciamento e recusa da lei heteronormativa e da ordem cisgênera, entendida aqui como uma política de aparição (BUTLER, 2018).

Seguindo com Butler (2003) nesse diálogo, aproveito para introduzir a pauta de gênero, tema para o qual a filósofa nos convoca a atentar, especialmente, sobre processos de significação simbólicos e discursivos como, por exemplo, a associação de atributos como força, vigor, potência, agressividade, firmeza, iniciativa, dinâmica, racionalidade etc. à masculinidade, sendo o seu contraponto um endereçamento ao feminino de características “complementares” como fragilidade, delicadeza, sensibilidade, passividade, sentimentalidade e emotividade. Abordar o assunto da significação é tratar da identificação de sujeitos com um dado gênero e de significá-lo em sua afetividade e sua relação com o mundo, por meio do qual identidades são constituídas. Significar é (também) reivindicar socialmente o lugar que pessoas ocupam no mundo. Penso, então, que compreender a fluidez de gênero como expressão estética e comportamental, é um caminho que se desenha como possível para contribuir a refletir sobre questões de gênero na Dança, seja a de Taemin, seja a de qualquer outro corpo que escorra pelas frestas e fissuras de padrões cis-heteronormativos. O que Butler (2003) cunhou de “Heterossexualidade

compulsória”, configura-se um instrumento de poder do patriarcado, um regime político que opera a serviço da patologização de sexualidades (ditas) desviantes, que institui a heterossexualidade como o modelo a ser seguido, normativa, fundamentada em características inerentes ao sexo biológico designado ao nascer e que se vale disso para regular e controlar corpos em sociedades. Butler ainda nos (re)lembra o sexo masculino ainda tem sido historicamente considerado único na medida em que o feminino é considerado “o outro” e quando o patriarcado impõe essas condições, promove severas implicações como o impedimento ao lugar de fala do ser feminino, que vetaria a legitimidade de sua atuação como sujeito político. Ademais, a “heterossexualidade compulsória” também pensa a feminilidade como ausência da masculinidade, o que definiria a mulher como ser passivo pois ser “ativo” é característica atribuída ao homem.

Urge enfrentar e abolir essas construções sociais para que se alcance uma ruptura com processos e normas reguladoras dos corpos que não garantam a existência, a própria identidade e o livre trânsito no mundo. Artistas como Taemin, quando empreendem para não subjugar a própria Dança a um modelo alçado na lógica cis-heteronormativa compulsória e binária, fissuram, perturbam, tremulam as estruturas das construções sociais e culturais que constituem sujeitos e se isentam de problematizações, especialmente sobre o caráter social do que é percebido como naturalizado, como o corpo e a sexualidade. Butler postula que o gênero pode ser compreendido como um corpo sexualmente diferenciado que assume significados específicos e é performativo, sendo a performatividade o próprio ato de fazer acontecer o discurso: é por ela que uma mulher se enunciará “feminina” ou um homem, “masculino”. Felizmente, a pensadora nos anuncia que é possível uma performatividade de gênero subversiva. Espero que testemunhemos mais artistas como Taemin afiançando essa ação.

Taemin anuncia: “a dança é a língua que me expressa”¹⁴, indicando seu corpo como uma agenda performativa-política aberta, que se faz acontecer tanto por sua dança quanto por sua fala, o que nos leva a Setenta (2008):

A implicação política no entendimento do corpo como realizador de atos de fala performativos, de performatividade, indica a existência de situações de poder na relação do social e do corporal e, por conta disso, provoca a

¹⁴ Fonte: <https://shineebrazilbr.wordpress.com/2019/02/19/people-the-culture-taemin-a-danca-e-a-lingua-que-me-expressa/>.

mobilização de ações que recontextualizam condições pré-estabelecidas (SETENTA, 2008, p. 30).

Na sua investigação, Setenta parte da proposta de que a organização da dança em um corpo pode ser tratada como sendo uma espécie de fala desse corpo. Pela observação do modo como essa fala é produzida, irrompe a percepção de que existe, dentre os distintos tipos de fala, um que elabora o modo de dizer de si e se distingue exatamente por não ser uma fala que é sobre algo fora dela, contudo, por inventar como dizer, ou, em outras palavras, inventar a própria fala concordante com aquilo que está sendo dito. Setenta alcunha essa modalidade de fala de fazer-dizer. Assim, a fala de Taemin, que enuncia sua androginia e sua intenção de Dança por uma não-binariedade, também se faz corpo e se faz Dança.

Setenta (2008) parte da teoria dos atos de fala do filósofo J. L. Austin (1911- 1960), que assegura que a linguagem é uma forma de ação e estende para fora do domínio do verbal a possibilidade de tratá-la do entendimento restrito de ela ser, apenas, um processo de veiculação e transmissão de informações. Para a pesquisadora, ao se compreender que a linguagem pode se constituir como um fazer-dizer, ou seja, que o seu fazer seja simultaneamente o seu dizer, despreza-se a fala da dança como a arte do indizível pois, além de ela se tornar dizível, passa a ser vista como dizendo de si no seu fazer. Quando se ata o fazer ao dizer, coloca-se o fazer conectado às informações que estão no mundo e, por conseguinte, ao vincular dança e mundo, torna seu discurso político.

Esse fazer-dizer de uma performatividade fluida como modo de se comunicar e existir no mundo remete à perspectiva de o corpo ser, nele mesmo, uma mídia e compactua com a idéia de cultura como um sistema aberto, que tanto pode contaminar como ser contaminado pelo corpo, que é um dos princípios presentes na Teoria Corpomídia de Katz e Greiner (2011). Então, a Dança como ação política no corpo pode gerar fluxos contaminatórios e quando ela subverte à lógica heteronormativa compulsória, pode gerar fissuras em padrões que levem a outras possibilidades de corpo.

A dança como ação política nos convida a interpelar uma dimensão da Dança que não se deve deixar de fora dessa discussão, que é a Biopolítica: um termo que denota, basicamente, uma política que lida com a vida e que caminha na contramão das inúmeras concepções que percebem a política como um campo que transcende a banalidade da explicação meramente biológica para fenômenos

humanos em função de uma suposta racionalidade inerente às interações humanas. Para Lemke (2018), o termo tem ganhado camadas de densidade, mostrando-se fortemente polissêmico e se distinguindo basicamente entre concepções que tomam a vida como base fundamental da política e outras que a percebem como o objeto em si da política. O pesquisador sociólogo, revela que o problema da biopolítica é anterior a Foucault; ela se instaurou como fato e conceito, ou por outra, tanto como discurso interpretável que se refere à memória do já dito quanto como discurso que aparece ou ocorre no aqui e agora do ato de fala, respectivamente. Lemke aponta o erro das abordagens biopolíticas que tendem a pensar a vida e a política como um fenômeno isolado do outro. Para ele, a natureza deve ser pensada como parte de uma associação com a sociedade e, do mesmo modo, a vida biológica não deve ser concebida meramente como algo externo à política, posto que ela afeta o próprio sujeito político. Então, trazendo para a Dança, O pensamento de Thomas Lemke pode nos auxiliar a olhar para o corpo dançante asiático não-heteronormativo de Taemin levando em consideração o que está posto para ele, como ser biológico masculino e o que evoca como proposta de corpo, movimento e dança em sua proposta de recusa a uma estética binária.

Ao refutar um dado binarismo em sua dança, Taemin propõe outra substância de imagem, o que me remete a Bittencourt (2018), pois a pesquisadora defende a Dança como produtora de imagens Para ela, não se pode pensar as representações da Dança desvinculadamente de quem as produz, pois ela revela modos de pensar. Desse modo, as imagens produzidas pela Dança de Taemin constituem um discurso de corpo assentados em movimentos que propostos por ele como fluidos (não-binários), podendo produzir sentidos em sujeitos cujas representações das imagens dos próprios corpos estejam discordantes com uma hetero-cis-normatividade compulsória, pois ele disruptiva, tanto no âmbito do discurso verbal quanto da estética do movimento, um binarismo ainda muito fortemente presente na dança produzida pela indústria do entretenimento sul coreano.

Os movimentos que Taemin produz no corpo trazem fortes influências das danças urbanas, especialmente do *poping*¹⁵, que ele recontextualiza em seu corpo

¹⁵ Técnica das danças urbanas baseada na contração muscular rápida aliada a movimentos bem pausados. [O *poping* (“estouro”) foi criado por Sam Solomon (*Boogaloo Sam*), do *Electric Boogaloo* (EB)] em meados dos anos 1970 (MAIO, 2006).

oriental e andrógino ao realizar (micro)contrações que amalgamam força e leveza nos movimentos. Buscando entender essas ações corporais e de suas implicações cognitivas, vou aos postulados de Laban (1978), especialmente aos fatores do movimento propostos por ele - fluência, espaço, peso e tempo. O Sistema Laban é um conhecimento de grande relevância para subsidiar a codificação dessas ações e chegar a possibilidades de entendimento sobre a intenção (consciente ou inconsciente) geradora do movimento, por ele denominada 'atitude expressiva'. Aqui se esboça uma hipótese de minha pesquisa: é possível que ações corporais comunicadas em um discurso verbal como fluidas corroborem uma recusa à hetero-cis-normatividade em um discurso de corpo dançante?

3. Sobre a Pesquisa

Apresento a Dança de Taemin como objeto desta pesquisa de doutorado e considero se tratar de uma dança fluida, não binária, performativa-política. O referencial teórico conta com Judith Butler (2003, 2018); Jussara Setenta (2008); Adrian Bittencourt (2018), Helena Katz e Christine Greiner (2011); Rudolf Laban (1978), Thomas Lemke (2018), entre outros. Como percurso metodológico, pensa-se em realizar entrevistas e rodas de conversa com jovens *K-Poppers* do Brasil e com profissionais da Dança para verificar se há pistas em sua movimentação de corpo que corroborem o discurso desse artista.

Um dos espaços que penso ser possível acessar esses sujeitos são os eventos promovidos pelo grupo *K-Poppers Baianos*¹⁶, nos quais sempre é possível contar com a presença de jovens LGBT+, com quem posso dialogar. Em conversas anteriores (antes da pandemia de Covid-19 se instalar), pude me aproximar e ouvi relatos de identificações com artistas do K-Pop, especialmente, membras de *girls groups* e artistas não heteronormativos em suas performatividades de gênero, como é o caso de Taemin. O que esses jovens de Salvador buscam no K-Pop, segundo eles mesmos, é um acolhimento que não obtiveram em outros espaços. Curioso que, o K-Pop "original", por assim dizer, não empunha uma bandeira arco-íris, salvo alguns poucos artistas que se aventuram em desobedecer ao conservadorismo cultural do país sul coreano, no entanto, o K-Pop produz representações para além da Coreia do Sul que vão gerando significados e subjetividades em jovens que

¹⁶ Website K-Poppers Baianos: <http://www.kpoppersbaianos.com.br/>.

adicionam outras camadas de dança nos covers de K-Pop, transbordando a simples cópia e repetição. Em Salvador, Bahia, por exemplo, o grupo de dança Kiddo¹⁷ apresenta cover de *girls groups* do K-Pop, mas, é possível notar referências a movimentos de *Vogue* e *Stiletto*.

Esses eventos estão dentro do rol de possibilidades de encontros com esse público, para o qual disponibilizarei minha escuta mais sensível, mas, como faço parte de redes de K-Poppers que contam com pessoas de todo o país e até de fora dele, outros caminhos podem ser trilhados para que essas trocas aconteçam. A coleta dos dados, que são os relatos desses sujeitos, serão registrados, tabulados e analisados à luz do referencial teórico definido à época da ida a campo, porém, não haverá impedimentos de acolher outras propostas e vertentes teóricas que porventura surjam ao longo do processo. As opções de *software* que poderão servir de suporte para a tabulação dos dados são o Microsoft Excel e o SPSS. Como resultados da pesquisa, espera-se que questões relacionadas a movimento na Dança, discurso verbal e de corpo, o corpo como mídia, gênero e biopolítica sejam discutidas, que reflexões sejam propostas e novos conhecimentos se façam semente.

4. Considerações Iniciais

Por um corpo asiático, chego à Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia e empenho esforços para que a Dança de um artista do K-Pop seja aceita como tema de pesquisa de doutorado de um Programa de tamanha relevância como é o Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança) da UFBA. Acredito que o corpo dançante de Taemin pode fissurar mais contornos de Danças binário-centradas.

A presença do K-Pop na figura da Dança de um artista sul coreano, em uma pesquisa de doutorado de um Programa como o de Pós-Graduação em Dança (PPGDança) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que possui tamanha relevância, posto que é o único em todo o mundo que se dedica ao campo específico da Dança, além de público, gratuito e de excelente qualidade (agora somos conceito 5 na Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível

¹⁷ Canal Cherry Kiddo: <https://www.youtube.com/c/CherryKiddo>.

Superior (CAPES)¹⁸, pode causar estranhamentos, sim, inclusive, em mim mesma. Tenho a lucidez e a ciência de não me furtar que esse fenômeno está sob a ascendência da indústria cultural, reguladora dos corpos de seus artistas, todavia, também estou imbuída da mesma visão lúcida para não ignorar o testemunho sobre o que escapa do controle colonizador das agências a que grupos e artistas solos sul coreanos estão submetidos. O corpo dançante de Taemin pode provocar mais fissuras em Danças centradas na binariedade, pois ele testemunha um tipo de mundo que anseia por uma Dança não mais cis-heteronormativa, apenas e minha Dança, ao testemunha a Dança desse corpo asiático andrógino, também reivindica um tipo de mundo em que os corpos sigam desejantes.

Referências

BITTENCOURT, A. Imagem, corpo e dança: imprecisões quanto a representação. **O Mosaico**, [S. l.], jun. 2018. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/2372>. Acesso em: 18 set. 2022.

BRANDALISE, G.; MIDORI, T. **Meu pop virou K-Pop**. Bauru, SP: Astral Cultural, 2019. 144 p.: il., color.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, J. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CHO, E. [People The Culture] Taemin: “A dança é a língua que me expressa”. Tradução de: Charlie. In: **SHINeeBrazilBR**. Disponível em: <https://shineebrazilbr.wordpress.com/2019/02/19/people-the-culture-taemin-a-danca-e-a-lingua-que-me-expressa/>. Acesso em: 18 jul. 2022.

DEWET, B.; IMENES, É.; PAK, N. **K-Pop: Manual de sobrevivência (tudo o que você precisa saber sobre a cultura pop coreana)**. 1 ed. 2 Reimp. Belo Horizonte: Gutemberg Editora, 2018. 160 p.

ELFVING-HWANG, J. Not So Soft After All: Kkonminam Masculinities in Contemporary South Korean Popular Culture. In: **Proceedings of the KSAA 7th Biennial Conference**, 16-18 November 2011, Sydney, Australia.

¹⁸ A Capes é uma Fundação do Ministério da Educação (MEC), e tem como missão a expansão e consolidação da pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado) no Brasil. Em 2007, também passou a atuar na formação de professores da educação básica. Fonte: <https://www.gov.br/capes/pt-br>.

ERVIN, M. C. The might of the metrosexual: How a mere marketing tool challenges hegemonic masculinity. *In: Performing American Masculinities: The Twenty-First Century Man in Popular Culture*. Bloomington: Indiana UP, p. 58-75, 2011.

HAN, A. J. **The aesthetics of cuteness in Korean pop music**. 2016. 253 fl. Tese (Doutorado) University of Sussex, 2016.

Helena Katz; Christine Greiner. Corpo, dança e biopolítica: pensando a imunidade com a Teoria Corpomídia. *In: ENCONTRO CIENTÍFICO DA ANDA*, 2, 2011, Porto Alegre. **Anais eletrônicos [...]** Campinas: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA, Galoá, 2011.

Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anda/site/repositorio/anais/2011/2-2011-Helena-Katz-Christine-Greiner-Corpomidia.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2022.

KIM, Y. H. **천개의 거울. [A Thousand Mirrors]**. Seoul: Saengagui Namu, 2003.

JUNG, D. **Análise sociocultural do K-pop**. 61 p. Monografia (Bacharel em Publicidade e Propaganda) - Curso de Publicidade e Propaganda, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS, 2018. Disponível em: <http://repositorio.upf.br/bitstream/riupf/1571/1/PF2018Djennifer%20Jung.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2022.

LABAN, R. **O Domínio do Movimento**. 3ª ed. Tradução Anna Maria Barros de Becchi; Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LEMKE, T. **Biopolítica: críticas, debates, perspectivas**. São Paulo, Editora Filosófica Politéia, Tradução de Eduardo Alteman Camargo Santos. 2018

LEE, B. **K-Pop A to Z: the definitive K-Pop Encyclopedia**. New York: Racehorse Publishing. 2019. 210 p.

MAIO, A. The Roc: o Império que Nasceu do Gueto. **Revista Rapnews**, Edição especial sobre Dança de Rua. São Paulo, v.2, n.15, p. 23-25, 2006.

MARINHO, M. **'Army do bem': Fãs de BTS levam milhares para site do TSE por voto**. ECOA Uol. 27 abr. 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2022/04/27/army-do-bem-fas-de-bts-levam-milhares-para-site-do-tse-por-voto.htm>. Acesso em: 31 jul. 2022.

MESSERLIN, P. A.; SHIN, Wonkyu. The K-Pop Wave: An Economic Analysis (July 1, 2013). **SSRN**. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2294712>.

NYE, J. S. Soft power. **Foreign policy**, n. 80, p. 153-171, 1990.

OH, C. Queering spectatorship in K-pop: The androgynous male dancing body and western female fandom. **Journal of Fandom Studies**, v. 3, n. 1, p. 59-78, 2015.

REIS, T.; CAZAL, S. (orgs.). **Manual de Comunicação LGBTI+** [livro eletrônico] 3. ed. Curitiba: IBDSEX, 2021. Disponível em: <https://aliancagbti.org.br/wp->

content/uploads/2022/01/manual-de-comunicacao-gaylatino-V-2021-WEB.pdf.
Acesso em: 18 jul. 2022.

SETENTA, J. S. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade [online].
Salvador: EDUFBA, 2008. 124 p.

TAEMIN, L. [태민]. **Move** [#2 Performance Video (Solo Ver.)]. 2017. Disponível em:
<https://youtu.be/j-alyueKNcY>. Acesso em: 13 ago. 2022.

Ivana Carvalho Marins (UFBA)

E-mail: ivy@ufba.br

Servidora Técnico-Administrativa/UFBA. Doutoranda do PPGDança/UFBA. Mestra pelo PPGEISU/UFBA. Bacharela Interdisciplinar em Saúde pela UFBA. Aluna da Licenciatura em Dança/UFBA. Pesquisadora de Danças e narrativas do K-pop.

Márcia Virgínia Mignac da Silva (UFBA)

E-mail: marcia.mignac.silva@gmail.com

Professora Adjunta da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.
Docente dos Cursos de Graduação, Especialização e Pós-Graduação (PPGDANÇA). Mestre em Dança (PPGDANÇA/UFBA).
Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP).

737

Corpografias resilientes na Chapada dos Veadeiros

Jéssica Alana Lopes Mendes (UFBA)

Comitê Temático Corpo e Política: Implicações e conexões em danças

Resumo: Essa pesquisa busca refletir sobre a dança em Alto Paraíso de Goiás como uma forma de resiliência, ao compreendê-la como um ato cognitivo do corpo para a sobrevivência. Alto Paraíso de Goiás fica localizada na Chapada dos Veadeiros, uma das cidades mais turísticas do Brasil, terras de território kalunga, onde a movência é parte do cotidiano para a sobrevivência. Mover-se em duas jornadas de trabalho, mover-se na luta contra o processo de gentrificação para ter uma casa, mover-se para deixar a vida mais leve em contraponto a árdua sobrevivência no nordeste goiano. Entende-se aqui a dança como um ato político na cidade ao analisar as diversas manifestações culturais existentes, como pessoas que trabalham com a dança para a comunidade e espaços alternativos onde o mover se localiza como uma ação política e cognitiva do corpo.

Palavras-chave: DANÇA. BIOPOLÍTICA. COGNIÇÃO. RESILIÊNCIA. CHAPADA DOS VEADEIROS

Abstract: This research seeks to reflect on dance in Alto Paraíso de Goiás as a form of resilience, by understanding it as a cognitive act of the body for survival. Alto Paraíso de Goiás, located in Chapada dos Veadeiros, one of the most touristy cities in Brazil, lands of Kalunga territory, where movement is part of everyday life for survival. Moving in two workdays, moving in the fight against the gentrification process to have a house, moving to make life lighter in contrast to the arduous survival in the northeast of Goiás. Dance is understood here as a political act in the city to the world as diverse existing cultural manifestations, as people who work with dance for the community and spaces where the engine is located as a political and cognitive action of the body.

Keywords: DANCE. BIOPOLITICS. COGNITION. RESILIENCE. CHAPADA DOS VEADEIROS

1. Introdução

Essa pesquisa surge da emergência de compreender a dança enquanto uma forma de resiliência, sendo um ato político e cognitivo do corpo. Essa escrita é um desdobramento da pesquisa de mestrado em dança da autora, com o foco neste artigo para as corpografias de Alto Paraíso de Goiás, na Chapada dos Veadeiros. A pesquisa foi realizada com o apoio do Edital de Dança Aldir Blanc - Concurso nº 08/2021 – Secretaria de Cultura - Governo Federal.

Quem vem à Chapada dos Veadeiros é importante lembrar de pedir

licença para pisar nas terras que habitam o cerrado (assim como todo lugar onde se chega). Terras indígenas e do povo Kalunga, saqueadas por uma certa exploração vinda de outras cidades, estados e países. História comum no Brasil colonizado, invadido.

Para quem não sabe, a Chapada dos Veadeiros tem os dois maiores quilombos em extensão territorial do Brasil, onde está o povo Kalunga. Vão das Almas e Vão do Moleque, em Cavalcante-GO, um dos municípios da Veadeiros.

Em Alto Paraíso de Goiás muitos Kalungas chegam do seu território quilombola para vir trabalhar com obras e outras funções para garantir a sua existência, no qual são os mais vulneráveis “ao avanço da fronteira econômica representada pelo agro-negócio e mineradoras” (TALARICO, 2011, p. 8), sofrendo uma grande pressão sobre a posse de suas terras.

Com uma média de 10.000 habitantes, é percebido com uma beleza exuberante de cachoeiras e natureza, considerado um lugar de fonte para quem busca estudar sobre espiritualidade. Alto Paraíso de Goiás: Paraíso. Porém, para quem? Para que corpos e corpos?

No Paraíso, o custo de vida é bastante alto. Durante a pandemia os valores dos alugueis aumentaram exorbitantemente, uma casa de dois quartos, em um bairro periférico, custa em média R\$ 3.500,00 por mês. Esse aumento significativo se dá pela quantidade de pessoas com boas condições financeiras, que migram de cidades grandes do Brasil.

É importante também ressaltar que o Brasil passa por uma grande crise econômica e a inflação está altíssima, os lugares turísticos e do interior talvez sejam os mais afetados, seja pela dificuldade das chegadas de mercadorias, ou pelo turismo predatório de algumas regiões. É possível perceber que muitas pessoas na cidade precisam ter uma jornada dupla de trabalho para conseguir viver em Alto Paraíso de Goiás.

Apesar das dificuldades que a cidade tem passado, como o aumento excessivo do custo de vida, a dança está muito presente no nordeste goiano, nas festividades, em ações que ocorrem nas ruas ou no cotidiano.

As corpografias presentes na cidade resistem ao processo de gentrificação também a partir da dança. O mover é uma forma de combate diário para a sobrevivência, sendo o movimento, uma forma de resiliência para sobreviver

em um mundo neoliberal. É a partir do movimento que se percebe e comunica com o mundo.

O conceito de corpografias (JACQUES, 2008) se dá por pensar nessas corpas (es/os) que grafam suas experiências no espaço da cidade de Alto Paraíso de Goiás com suas movências, ao relacionar corpo-ambiente com a cartografia da cidade. As experiências grafadas da relação entre corpo e cidade se comunicam e tornam-se um ponto de resistência ao pensar a memória instaurada nas corpas (es/os) das pessoas locais da cidade.

Uma *corpografia* urbana é um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita mas também configura o corpo de quem a experimenta (JACQUES, 2008, p. 1).

Entende-se por corpografia como o conjunto de experiências vividas entre corpo-ambiente, a relação entre corpos e a cidade a qual habita, implicando os processos de resistência pelo/no corpo em processo de gentrificação, sendo a dança um meio de transformação pessoal e sociopolítica.

2. Telinus Night

Alto Paraíso, “capital da Chapada dos Veadeiros” como está escrito em sua entrada, é o principal ponto de turismo nesta região. Na pequena cidade, há uma avenida principal extensa, onde tem diversos bares, restaurantes e lojas “místicas”. Nessa avenida, o processo de gentrificação é extremamente notável, a população local foi deslocada para as periferias da cidade.

É destoante as realidades: De um lado “os nativos” da cidade, em situação muitas vezes de pobreza, viventes em bairros conhecidos como “outro mundo”, tanto pelas músicas, quanto pelos costumes. Do outro lado, o centro da cidade, com pessoas de diversos lugares do Brasil e do mundo, onde vende o turismo místico e romantizado. Muitos não se lembram, ou nem sabem, que essa terra é Kalunga.

Na avenida principal, quase todos estabelecimentos são de pessoas que vieram de outros estados do país, havendo em média apenas três ou quatro comércios de pessoas nascidas na cidade. Um deles é o Telinus Night que é do Agnaldo. É um boteco grande, com mesas de bilhar, e é um dos únicos lugares na

Avenida Principal onde as pessoas que frequentam o bar são em sua maioria nativas, pessoas descendentes da comunidade Kalunga, e poucos moradores que são migrantes ou turistas. Talvez um dos únicos lugares de pertencimento.

Nesse boteco, há um palco onde artistas da cidade são contratadas para tocar forró, coco, e outras músicas tradicionais brasileiras. Logo após, é colocado o som mecânico, funk, brega funk, entre outros estilos musicais brasileiros contemporâneos.

Durante dois anos o bar não realizava mais apresentações ao vivo, respeitando os protocolos de segurança da covid 19. Retornaram às atividades ao vivo em março de 2022, sendo o *Telinus Night* também um espaço importante culturalmente em Alto Paraíso.

Cada corpografia presente neste espaço é uma história que relaciona-se com os ambientes vividos, suas movências além de um ato cognitivo, também é um ato político do corpo. Para Katz (2021) o corpo nunca é algo pronto, mas está sempre se fazendo e refazendo, transformando-se sempre, criando novas figuras e potências de si mesmo.

Relaciona-se aqui a Teoria Corpomídia de Christine Greiner e Helena Katz, onde o corpo é mídia de si mesmo, e as relações entre corpo e ambiente não estão separadas, lembrando que ambiente para as autoras são todos os aspectos culturais, simbólicos, afetivos e as complexidades humanas.

As informações do ambiente também viram corpo, e tanto o corpo quanto o ambiente também são modificados. Ou seja, corpomídia é a troca constante entre corpo e ambiente, onde ambos se afetam e se modificam.

Além das questões trazidas pelas pesquisadoras mencionadas acima, o corpo possui sistemas complexos como músculos, tendões, sistema nervoso central, é também um dos maiores meios de comunicação existentes. Greiner menciona:

Em termos de percepção, aos poucos torna-se claro que no momento em que a informação vem de fora e as sensações são processadas no organismo, colocam-se em relação. É quando o processo imaginativo se desenvolve. Assim, a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação (GREINER, 2005, p. 64).

Os corpos moventes no *Telinus Night* que em sua maioria são de pessoas locais, são por si só os processos que a cidade também passa, as transformações que ocorrem em Alto Paraíso, o aumento do ecoturismo, que acarreta diversas

modificações, tanto boas, quanto ruins para as pessoas moradoras.

Ou seja, o fluxo entre corpo e ambiente neste lugar é também um espaço de afeto, as movências presentes causam um meio de transformação social em um bar que é extremamente marginalizado por pessoas moradoras que vieram de outras cidades, sendo um lugar de resistência em meio a uma avenida feita para o turismo.

O Telinus é um lugar de muita dança, sendo possível ver nos corpos a malemolência presente. Nas suas danças, os corpos já são um discurso crítico sobre injustiças, estereótipos e preconceitos por si só (PAIXÃO, 2017, p. 176). Esses corpos rompem separações, e mais:

A denúncia em seu corpo não é de um indivíduo que denuncia, é um corpo que também é social congregando outros corpos, o meu, o seu, o da gente brasileira ou de qualquer país, pois romper cisões é também abolir fronteiras (PAIXÃO, 2017, p. 176).

As corpografias que frequentam o bar, grafam o que realmente é a cidade. Interior do Goiás, com diversas questões sociopolíticas que são esquecidas e grafadas nos corpos das pessoas viventes na cidade. Desigualdades destoantes onde o mover emerge como um sopro de vida e encontro.

A partir da dança esses corpos se fazem presentes, visíveis. Ali se vê a resiliência. Com o movimento encontram-se outros meios de sobrevivência, outros interstícios, assim como as árvores do cerrado, com suas formas espiraladas, que não se fecham, não se rompem, mas encontram outros meios de vida a partir das suas espirais.

3. Artistas da Dança da Região

O corpo como um ato político na região é algo forte. Apesar das imensas dificuldades os moveres não param e Alto Paraíso de Goiás é um lugar onde a dança sempre está muito presente. Seja de forma profissional ou não. A cidade sempre está em movimento e há algumas profissionais da região que trabalham com a comunidade local, trazendo a dança como um momento de se perceber e estar mais presente no dia-a-dia.

Uma das artistas presentes a qual foi entrevistada para a escrita deste artigo, é Maria Helena, natural da cidade, mãe de quatro filhos, artista-educadora, trabalha com dança na região há muitos anos com a comunidade local. Atualmente

dá aulas de Zumba para mulheres em uma academia da cidade e aulas de dança para crianças e adolescentes pelo projeto do Ipê Artes.

A sua história vem desde quando era criança. Maria nasceu na região do Sertão e sua história começa desde pequena. Sua família sempre ia nas Folias e ali foi seu primeiro contato com a dança. Uma das suas experiências mais marcantes é de quando era criança e gostava de dançar lambada em uma mercearia em Alto Paraíso.

Na adolescência montou alguns grupos para dançar, também foi estudar dança em Brasília, já que a cidade não oferecia oportunidades nessa área.

Formou um grupo de dança com cinco meninas que se chamava *New Wave* na época do oitavo ano da escola, com o sonho de expandir e ir para fora com a sua arte, mas cada uma acabou seguindo seu caminho e Maria foi mãe pela primeira vez. Porém, um tempo depois ela e uma amiga montaram um novo grupo chamado *Chapadense*, integrando as jovens da comunidade para dançar nas praças, no ano de 2007.

Com o tempo, o grupo conseguiu um espaço privado da cidade para poder ensaiar e utilizar para as práticas de dança. Com esse projeto, a dança na cidade foi fomentada para a comunidade em geral, com apoio também da prefeitura.

Para Maria a dança é um espaço de cura e libertação. Apesar das transformações da vida e dos momentos de pausa com as práticas nos momentos em que engravidou, a dança sempre se fez presente em sua vida, pois para ela “o mover existe dentro de cada uma, nas suas águas internas, no seu espaço interno”.

Em 2016 a dançarina começou a desenvolver o seu trabalho junto ao Ipê Artes. Mulher, guerreira, foi com os quatro filhos apresentar seu projeto ao coordenador do instituto. Iniciou ministrando aulas de Zumba e ritmos afro (catira, sussa), para trazer a conexão ancestral de cada uma, já que a comunidade local de Alto Paraíso de Goiás é em sua grande maioria pessoas negras.

Com as mudanças do projeto do Ipê Artes, focando mais nas escolas, as mulheres que faziam as aulas ficaram sem o espaço para o curso de Zumba, migrando para uma academia.

Segundo Maria, esse espaço das aulas de Zumba que atualmente conta com trinta e cinco mulheres, é um espaço também de apoio e sobrevivência, pois a dança traz outras percepções sobre seu próprio corpo e sua vida. São realizados

três encontros por semana e as aulas são um lugar de afeto e apoio, já que muitas dessas mulheres sofrem ou sofreram violência por casos de misoginia, e na dança foi encontrada uma esperança e conhecimento dos seus próprios corpos e empoderamento.

O coletivo de Zumba se fortalece a partir do movimento. Todas mulheres se apoiam e a dança trouxe a percepção de não deixarem a violência contra seus corpos acontecer mais.

Já no trabalho com as crianças no Educandário Humberto de Campos, a dançarina acredita que a dança já inicia como um ato de resiliência quando se é pequeno. Ao mostrar a natureza, o movimento das árvores, da natureza, o brincar com a água, essas danças vão incorporando-se nas memórias afetivas e musculares, o que traz outras sensibilidades da vida para realidades que muitas vezes não são tão fáceis.

Maria menciona que “a arte salva, cura e fortalece” a vida das pessoas, e essa é uma das suas missões junto à comunidade local de Alto Paraíso de Goiás.

Ao refletir sobre os relatos de Maria, nota-se que tudo o que ocorre em volta de uma pessoa vira memória corporal. A comunicação se faz entre corpo e ambiente, que para Katz:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas (KATZ, 2012, p. 131).

Ao pensar na relação cognitiva entre corpo e ambiente a partir da cidade de Alto Paraíso de Goiás, a cidade apesar da sua fonte rica de natureza, abriga problemas sociopolíticos sérios em relação a desigualdade social. Esses problemas que são constitutivos dos processos de gentrificação, colonização e patriarcalismo também fazem-se presentes nos corpos, e a dança é o encontro para a libertação que Maria expõe sobre os objetivos das suas aulas com mulheres da comunidade.



Fig. 1. Maria Helena, mulher negra, sorrindo, usando uma saia colorida feita pelas mulheres do Povoado Quilombola Moinho. Ao fundo, tem uma parede com formas geométricas coloridas. Fonte: Acervo Pessoal de Maria.

Outra artista entrevistada foi Eva Maria Santoro, moradora de Alto Paraíso de Goiás há sete anos, criadora do projeto *Ressonâncias da Dança* e atualmente, Eva também compõe o Fórum de Cultura da cidade, ao qual pensa em ações para as políticas públicas da cidade. A artista que veio do interior de São Paulo dança desde criança, e mesmo sem um ensino formal, procurava aprender sobre dança formando grupos com amigas.

Aos 25 anos iniciou a graduação em Artes Visuais na UnB (Universidade de Brasília) onde teve seu primeiro acesso com as técnicas de Contato Improvisação. Com as aulas de Contato, a artista percebeu uma ferramenta para perder o medo do próprio corpo, aprender a se comunicar melhor, além de melhorar a saúde física e mental. Logo após conheceu o Butoh, e descobriu o que queria fazer da vida: dançar. Trancou a faculdade por um ano e foi estudar dança. Estudou Butoh, Contato Improvisação, Educação Somática.

Para Eva Maria, a dança traz o empoderamento do corpo, foi na dança que aprendeu a colocar limites sobre seu corpo e também a conhecer seus lugares de prazer. Com a horizontalidade do Contato Improvisação percebeu outras possibilidades de existência e as micropolíticas que a dança traz, ao apropriar-se do seu corpo, com saúde, alegria e bem estar.

Desde muito tempo pesquisa a dança em meio a natureza. Ao morar em Alto Paraíso, em 2018 foi contemplada pelo Fundo de Cultura de Goiás e realizou a residência artística Ressonâncias da Dança.

A residência foi um marco em Alto Paraíso. Foi aberto um edital para pessoas da cidade, do estado e também para pessoas de outros lugares do Brasil e do mundo. Foi um mês de imersão para pesquisar dança na natureza. O projeto abrangeu 50% pessoas que já trabalhavam com dança e os outros 50% pessoas que nunca tinham trabalhado, pois a ideia era trazer o acesso ao ensino.

A residência foi transformadora para diversas pessoas que fizeram a oficina. Como resultado, foi gravado um vídeodança chamado *Silêncio e Som*, que viajou o mundo em festivais, levando as paisagens da Chapada dos Veadeiros para diversos lugares. O projeto se expandiu até os dias atuais, ao qual são feitos projetos e ações que contemplam a comunidade de Alto Paraíso.

Eloisa Domenici (2008) discorre sobre a relação da Dança Contemporânea com a modificação dos estados corporais que se dá a partir de imagens (apud DAMÁSIO, 1996), sejam elas visuais, sensoriais, entre outros.

O interessante é que o mecanismo pelo qual percebemos um objeto “externo” é o mesmo pelo qual percebemos o interior do corpo. A percepção de um objeto gera mudanças no estado corporal, que são percebidas pelo cérebro junto com o objeto e essa informação se associa àquela imagem, como um qualificador. Esse valor associado depende das experiências anteriores relacionadas àquele objeto (DOMENICI, 2008, p. 2).

Ou seja, a partir das experiências e das memórias imagens vão se formando no corpo e essas imagens vão trazendo outros estados corporais para um corpo que dança e, nota-se a importância de projetos culturais voltados para o movimento na cidade. Não tem como fazer revolução se não há um povo saudável. Com seus projetos, a artista traz acessibilidade à dança na comunidade de Alto Paraíso, a partir de oficinas e espetáculos gratuitos.



Fig. 2. A artista Eva Maria Santoro em pesquisa a dança. Ela está na natureza, deitada em uma pedra, tocando uma planta, com uma roupa vermelha e branca. Fonte: Mel Melissa Maurer.

3.1. Corpas, Corpes, Corpos Escleromorfos

Com a proposta dessa pesquisa, foram realizadas duas oficinas de Dança Contemporânea para a comunidade de Alto Paraíso de Goiás, intitulado *Corpas Escleromorfas*. A primeira para as mulheres do Projeto Semente Amarela, com três encontros que ocorreram na segunda quinzena de abril e começo de maio de 2022, sendo o último encontro uma apresentação artística ocorrida no Polo UaB para o evento do dia das mães.

A segunda oficina foi aberta para a comunidade geral, com três encontros, ocorrendo dois no Espaço Cultura Lótus e o último na Praça do Bambu, na primeira quinzena de maio de 2022.

O objetivo das oficinas era refletir a dança enquanto um espaço de encontro para outros moveres de vida, correlacionando a resiliência das árvores do cerrado com as corpas e corpos presentes. A resiliência no contexto da oficina, é um ato político, pois ela se presentifica enquanto uma forma espiralada de resistência.

Foi utilizado como metáfora do mover o *escleromorfismo oligotrófico*, fenômeno que ocorre com as árvores do cerrado, bioma da região do centro-oeste,

que é o que dá as formas tortuosas e o nanismo as árvores desse bioma. Por conta da toxicidade por alumínio no solo causado pelas queimadas, as árvores vão retorcendo-se para encontrar outros meios de sobrevivência, espirais para se manter vivas.

As oficinas foram direcionadas a essas corpas escleromorfas, onde cada qual foi encontrando seus moveres a partir dos enfrentamentos cotidianos. Essas corpas, foram dadas o nome de Corpas Escleromorfas, pois assim como as árvores do cerrado se retorcem para encontrar outras sobrevivências, as corpas ali presentes também se movem para não sucumbir, cria-se uma relação espiralar entre corpo-ambiente.

A primeira oficina foi ofertada para as mulheres do Projeto Semente Amarela. Foram realizados exercícios de práticas somáticas, composição de partituras corporais e escuta dos seus corpos e dos corpos de seus bebês. Para as mulheres presentes, a dança traz outros impulsos de vida e é super importante para essa fase da gestação e do puerpério.

As corpografias das mulheres que somam junto ao projeto se dão pelas suas corpas-histórias de mulheres mães, guerreiras e a composição das imagens corpas escleromorfas se formavam em relação a isso. Corpas que amamentam ou gestam, que se encontram uma vez na semana para mover-se e estar juntas na afetividade. Assim como os galhos das árvores, essas mães vão encontrando outras formas de moveres junto com suas crianças, essas que são sementes para um futuro.

Os relatos de muitas mulheres-mães do projeto é que o mover é muito importante nas suas vidas, pois traz transformações nos seus corpos e vidas. A troca entre corpo e ambiente se modifica todo o tempo e também se modificam, gerando “[...] uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência de cada ser vivo, nesse processo de cotransformações que não estanca entre corpo e ambiente” (KATZ, 2010, p. 123).

Ou seja, a dança provoca modificações sejam elas internas ou externas, pois a forma como se relaciona no espaço também ocasiona mudanças, que partem de um campo sensório-motor.

O segundo ciclo da oficina foi para a comunidade geral de Alto Paraíso de Goiás. Foram três dias seguidos de oficina, sendo trabalhado também com práticas somáticas, a partir da exploração do sistema esquelético, sistema de órgãos e

composição de partituras corporais. O último encontro ocorreu na Praça do Bambu, com uma prática de dança na rua, a partir dos exercícios propostos nos dois primeiros dias e a escuta das próprias corpografias.



Fig. 3. Oficina ocorrida no Espaço Lótus. Na foto há cinco pessoas jovens, no fundo uma parede amarela e um piso de madeira, as janelas do espaço são duas nos cantos triangulares e uma redonda. Da esquerda para a direita: Laurie, Alana, Lev, Talismã e Ewerton. Foto: Acervo pessoal da autora.

4. Conclusão

Conclui-se que a dança pode vir a ser uma forma de resistência a um sistema opressor ao pensar na sua relação afetiva entre corpo-ambiente. Com o mover, torna-se possível encontrar outros estados corporais que geram vida e resistência para permanecer vivas.

Para Katz (2010) o processo de comunicação se dá pelo movimento e está em constante transformação, assim como os estados corporais também são frutos das experiências de cada pessoa. O movimento emerge das vivências que são perceptivo-motoras a partir da interação com o meio.

Alto Paraíso de Goiás apesar de contemplar muitos com a natureza admirável, ainda é uma cidade no interior do Brasil, no nordeste goiano, com um

grande índice de desigualdade social e toda desigualdade social gera problemas sociais. A dança é um meio de transformação pessoal, social e político para a cidade.

Com as entrevistas e oficinas pode-se chegar a conclusão que o mover tem um papel importante para as corpografias de Alto Paraíso de Goiás. A dança faz parte do cotidiano seja informalmente, em espaços de lazer, profissionalmente ou em uma aula.

É um dispositivo que gera vida, mesmo com as dificuldades enfrentadas com o processo de gentrificação, o movimento é essencial para a comunicação, não é separado o dentro-fora, já que a relação entre corpo-ambiente se presentifica enquanto agente de transformação um do outro - corpo modifica o ambiente, assim como ambiente modifica o corpo, sendo a dança também uma ação política.

A ação política do corpo se dá por esses moveres que driblam os processos colonizatórios e de dominação de *corpomente* através do estado. Compreende-se nesta pesquisa que corpo não é separado da mente, mas o pensamento e o fazer também é corpo. As políticas de dominação influenciam os estados mentais e conseqüentemente os estados corporais.

Corpa Escleromorfa são corpas (es/os) que sobrevivem aos incêndios ocorridos durante a vida. Como uma faísca de fogo que incendia o cerrado, a movência modifica as percepções do mundo e a ação sobre ele. A partir do movimento encontra-se outras possibilidades de continuidade.

Porém, é necessário políticas públicas que contemplem a área da cultura dentro da cidade de Alto Paraíso de Goiás. Há uma carência enorme no campo das artes cênicas e falta de recursos para a possibilidade de cursos e aulas que envolvam o movimento. A comunidade local precisa ter acesso também à cultura e possibilidades de desenvolver trabalhos na área das artes do corpo e a expressões culturais populares que envolvem o mover.

As questões que envolvem a cidade transformam-se em movimentos. A experiência é corporificada e o mover é a representação da percepção no mundo. Os afetos que perpassam também fazem parte das experiências e permanecem nas corpografias que com seus moveres grafam a cidade de forma resiliente, assim como as árvores do cerrado.

Referências

DOMENICI, E. L. Estados Corporais: parâmetros para investigação do corpo que dança. *In: CONGRESSO DA ABRACE*, 5, 2008, Belo Horizonte. **Anais [...]**, Belo Horizonte: Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, v. 9, n. 1, 2008.

GREINER, C. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, C. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

JACQUES, P. B. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. **Rev. Arqtextos/Vitruvius**, n. 110, jul., 2009. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/08.093/165>. Acesso em: 20 abr. 2022.

KATZ, H. Corpar. Porque o corpo também é verbo. **Coleção PPGAC ECA USP 40 ANOS**: coisas vivas fluxos que informam. São Paulo, v. 4, p. 19-30, 2021.

PAIXÃO, M. A ironia, a paródia e o riso como elementos de crítica social na dança brasileira de origem africana. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 28, p.159-179, 2017.

TALARICO, G. Tradição e Pós-Modernidade na Festa do Vão do Moleque na Comunidade Kalunga. *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 26, 2011, São Paulo. **Anais [...]**, São Paulo: Associação Nacional de História – ANPUH, p. 1-12, jul., 2011.

Jéssica Alana Lopes Mendes (UFBA)

E-mail: j.alanalm@gmail.com

Alana Mendes é mestranda em Dança pelo PPGDANÇA UFBA e Bacharela em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná. Pesquisa as danças nas mobilizações indígenas como resiliência, sendo um ato político e cognitivo do corpo.

751

Circularidades e Revoluções: o pensar-agir do corpo circense sob o prisma da dança

Julia Coelho Franca de Mamari (UFRJ - DAC/EEFD)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em danças

Resumo: O *paper* tem como objetivo compartilhar alguns aspectos da pesquisa de doutorado, ainda em andamento (PPGArtes-UERJ), que têm se debruçado sobre o que vem sendo identificado como "gestos circenses", sob o prisma da dança. Para tal, tomou-se como principais referências os trabalhos desenvolvidos por Hubert Godard, Rudolf Laban e seus discípulos, no intuito de traçar uma transversalidade entre o que a dança vem tratando como gesto dançado para refletir sobre o que poderiam ser os gestos circenses. Propõe-se, assim, perguntar como perceber/ler os gestos dançados pelos circenses pode vir a abrir as possibilidades dos olhares lançados sobre as artes circenses?

O que mais acontece no corpo do circense, que vai além de seus aparentes "truques"? O que o corpo produz que extravasa o aporte técnico comumente percebido, e como esse "a mais" foi propagado e mantido ao longo do tempo? Numa prática interminável de revirar-se junto ao universo que o rodeia, entre inúmeros objetos, aparelhos e apetrechos específicos, pretende-se refletir em quais medidas os gestos circenses possuem um dizer em si, uma dramaturgia própria que acompanha as transformações de seus saberes e que se constituem nos seus corpos em movimento.

Palavras-chave: DANÇA. ARTES CIRCENSES. CORPO. GESTO. MOVIMENTO. EXPRESSIVIDADE.

Abstract: This paper aims to share some aspects of the doctoral research, still in progress (PPGArtes - UERJ), which is concerned about what has been identified as "circus gestures", under a dancing perspective. To that, the works developed by Hubert Godard, Rudolf Laban and some of their pupils, were taken as main references in order to crossover an outline between what dance researchers are addressing as "dance gestures" to reflect on what could be "circus gestures". It is thus proposed to ask how to perceive/read the dancing gestures in the circus body can open the possibilities launched throughout the circus art?

What else happens in the circus body that goes beyond their apparent "tricks"? What the body produces that can overflow the technical input, commonly seen, and how this "over" was propagated and maintained over the time? In an endless practical of reverses turns into ourselves and into the universe that surrounds us, between countless and specific objects, apparatus and tools, the paper intends to reflect in what measures the circus gesture can tell things for itself, a proper dramaturgy that follows the transformation of their own knowledge and is composed by their bodies in movement.

Keywords: DANCE, CIRCUS, BODY, GESTURE, MOVEMENT, EXPRESSIVITY.

1. Introdução

As presentes reflexões integram parte da minha pesquisa de doutorado (PPArtes - UERJ), e, apesar de seguirem se transformando a cada dia, nasceram da minha prática junto às artes do corpo, especialmente das linguagens da dança e do circo. Mais precisamente, a experiência de poder ter tido o prazer de praticar e estudar ambas as linguagens ao longo dos últimos 20 anos, incluindo suas trajetórias mais formais de ensino, me possibilitou refletir como certas “lentes dançantes” sob o movimento e sua expressividade podem ajudar a reconhecer algumas características que o corpo circense carrega consigo.

Neste sentido, fazendo referência ao apontado por Christine Roquet (2017), quando diz “[...] vou tentar demonstrar, graças a um exemplo, que ler o gesto dançado é necessário para abrir as possibilidades dos olhares lançados sobre a dança”, propõe-se pensar: como “ler” os gestos dançados pelos circenses pode vir a abrir as possibilidades dos olhares lançados sobre o circo?

Se por um lado as gestualidades dos corpos circenses são carregadas de memórias milenares, por outro, as pesquisas de Ermínia Silva (2009) e Robson Corrêa de Camargo (2006) demonstram que as artes circenses se renovam, a partir do diálogo constante com sua atualidade e contexto, mantendo como suas principais características a contemporaneidade e a improvisação.

Adaptando-se continuamente, as artes circenses conseguem manter-se com uma projeção constante, numa temporalidade esgarçada, pois trazem em seus corpos uma circularidade espiralada, que presentifica seu passado enquanto dialoga com uma infinidade de futuros possíveis. Existe um algo do corpo que vive as artes circenses, um modo de significar seus gestos, de fazer aflorar novas expressividades continuamente, que se coloca sempre no seu tempo.

No entanto, sobre o que se debruça a gestualidade e o movimento do corpo circense e como o prisma da dança pode vir a aflorar tais percepções? As presentes reflexões, não pretendem tentar sintetizar características tão múltiplas quanto a própria história do circo. Tampouco, o recorte escolhido para o presente artigo almeja capturar em uma ideia unificadora com classificações limitadoras de uma arte tão transgressora, mas demarcar uma perspectiva dançante sob uma arte que merece ter seus saberes reconhecidos e identifica na leitura dos gestos dançados um marco perceptivo.

2. Sobre os gestos dançados

Quando Christine Roquet (2019) aponta para uma dificuldade geral sobre as definições entre gesto, ação e movimento, ela faz uma indagação essencial para as artes do corpo. De fato, suas raízes epistemológicas (*gestus*, *motus* e *kinesis*) se diferenciam ao longo da história, mas seguem sendo utilizadas, muitas vezes, sem uma precisão conceitual. É comum, por exemplo, encontrar a palavra gesto associada a um movimento qualquer e, na grande maioria das vezes, a uma ideia de ação de partes do corpo, que se vinculam a uma significação ou não, dependendo do contexto.

Rudolf Laban, quando invoca o termo *kinesfera* e traça um profundo estudo sobre as infinitas possibilidades de movimento por entre o corpo e o espaço, ofereceu destaque ao termo historicamente mais associado com a “atitude interna” do corpo e sua capacidade expressiva, proveniente da palavra latina *kinesis*. Nos princípios de seus estudos do movimento, na década de 1920, ele utiliza o termo “Eukinética” para desenvolver uma de suas mais instigantes investigações sobre as relações entre a expressividade humana, suas particularidades gestuais e a elaboração das mesmas junto ao espaço. Somente em meados do século XX que o termo, ao ser passado para a língua inglesa, se torna o que hoje é uma das quatro categorias do Sistema Laban/Bartenieff, conhecida como Esforço - no termo inglês, *Effort* (1974).

De um modo ou de outro, por entre as brechas simbólicas, a expressividade humana e os pluriversos entre o corpo e seu meio, por entre corpo e espaço, são alguns dos pontos que vêm sendo destacados pelos estudiosos e pesquisadores do campo da Dança nas últimas décadas. E, acredita-se que suas contribuições e perspectivas podem ser reveladoras quando voltadas para as artes circenses.

No presente estudo, optou-se por destacar o termo *gesto*, proveniente da noção que Hubert Godard denominou como pré-movimento, mais próxima da ideia labaniana de “prontidão para a ação” (“*readiness to act*”). O filósofo José Gil, em seu famoso livro *Movimento Total* (2004), também destaca a ideia de gesto dançado, trazendo a perspectiva de que é a nossa própria percepção que estabelece uma determinada referência para analisar um movimento e, portanto, a impossibilidade de uma “regra sintática” do gesto, que contorne significações precisas do corpo.

Segundo ele, as zonas de movimento são borradas - lado direito, esquerdo, parte superior, inferior, frente e trás... - se atravessam continuamente, uma vez que uma zona se sobrepõe a outra, tomando mais ou menos espaço, apagando fronteiras e com ela seus sentidos.

A busca do humano por expressar-se em gestos macroscópicos é acompanhada de inúmeros gestos microscópicos, necessários para a manutenção da postura bípede. Essa incessante busca também foi apontada por outros estudiosos da Dança, como Irmgard Bartenieff (2002), que traz o termo “*uprightness*” para mencionar como a contínua busca do corpo terrestre e bípede de se empurrar do chão em direção para fora (espaço), se manifesta de inúmeras formas ao longo de sua vida. Esses caminhos realizados para a manutenção das posturas e deslocamentos básicos do ser humano precedem o movimento e contém fragmentos de outros gestos, vividos e instaurados na memória de cada corpo, o que, por fim, irá possibilitar a própria multiplicidade do gesto:

O movimento incessante de um gesto, em torno de um eixo virtual não só cria uma infinidade de outros gestos, mas também um *continuum* de microgestos de tal forma que uma parte mínima de um gesto se compõe com uma de um outro gesto – por sobreposição dos movimentos ou do seu deslizar de uns para os outros -, assim, todos os microgestos que formam o gesto dividem este último em mil-microunidades... (GIL, 2004, p. 76-77).

Assim como as gramáticas simbólicas dos gestos humanos se atravessam e se multiplicam, as perspectivas de análises dos mesmos também. Ou seja, igualmente a diversos pontos trazidos por Laban, Godard, e seus discípulos, a perspectiva trazida por José Gil considera que é nossa própria percepção que estabelece o início ou o fim de um movimento. Essas abordagens conceituais coincidem ao considerar que o gesto, visto a partir da expressividade de cada corporeidade, não parte de um corpo, mas de sua postura, de uma memória guardada na própria tonicidade de cada um. Sendo assim, como bem disse Hubert Godard (1994), “é o gesto que produz o corpo”, e não o contrário.

3. Os fluxos da habituação e o nexos dos gestos dançados pelos circenses

Nestes pontos de intensificação da energia começa a osmose do movimento, de tal forma que os espaços musicais se tornam espaços corporais, quartas de tom, quartas de gestos. As notas tornam-se gestos e os gestos, notas. Como? No plano de imanência onde os movimentos do corpo atingem a intensidade em que gesto e nota são uma coisa só. A “fusão” ou osmose, graças à extrema intensificação de energia, faz fundir

uma “forma” na outra (GIL, 2004, p. 78).

Ao trazer a noção de nexo da linguagem dançada, José Gil fala sobre as “coordenações” que Cunningham buscava trabalhar, de modo que a “energia” pudesse passar “naturalmente” ao longo das repetições dos movimentos nos ensaios, como se o fluxo de passagem da energia fosse mais considerado do que a “forma” dos movimentos.

A questão da “osmose” entre séries divergentes fala justamente dessa passagem do fluxo do movimento, que dá o próprio sentido da ação, que cria sentido na própria ação, quando o sentir-agir fala por si só. Um “ponto de fusão” entre o sentido e os gestos que acontece a partir dos fluxos da habituação, que se decanta num único “plano de imanência”. Por isso, não se pode retirar o sentido da ação no gesto dançado, já que é no próprio acontecimento do movimento, onde “o sentido torna-se ação” (GIL, 2004, p. 78).

Quando se busca transferir essa análise para uma perspectiva circense, faz-se necessário destacar um importante aspecto sobre um ponto de fusão que tende a incluir um “outro”, que pode ser uma outra pessoa, muitas pessoas, um ou muitos objetos pequenos, e muitas vezes um ou mais objetos grandes (aparelhos circenses), ou mesmo todos eles juntos. Em razão disso, o ponto de imanência entre o sentido e o gesto, no acontecimento dos gestos dançados pelos circenses, compartilha de um “entre” corpo, espaço, e na maioria das vezes inclui um ou muitos “outros”.

O gesto circense, por incluir diversos “outros” possíveis, elabora um movimento que não é apenas do corpo, mas de uma fusão entre objeto(s), corpo(s) e o espaço. É um sentido “agido” pelo movimento de adaptar-se a outros, que acabam tornando-se também outros de si. São gestos que acontecem pela abertura, diálogo e incorporação constantemente do seu entorno, que, ao invés de se distanciar, passa a fazer parte da ação e ao longo do tempo, passou a fazer parte de uma linguagem própria.

Qual é o espaço que abro na minha frente, como vou inventar algo nesse espaço? Como o dinamizo? Não existe um dentro e um fora, o corpo e o espaço. O espaço é logo tomado na fenomenologia da sua construção imaginária. Não se pode separar o corpo da dinâmica que constrói o espaço. É o agenciamento de uma história particular de modos perspectivos de dinâmicas espaciais que podem engendrar um tipo de algema na qual o corpo será aprisionado. A reabertura de novos movimentos é um retorno a um novo espaço de ação (KUYPERS, 2010, p. 11).

Este espaço de ação, portanto, não se separa do corpo, pois se renova dinâmica e constantemente. Assim, pode-se pensar em que medida gestos que possuem limitações claras por estarem em diálogo constante junto a um objeto, como estar em cima de uma roda, ou de uma tábua sobre um cilindro, sob uma perna de pau, e assim por diante, podem produzir novos espaços de ação para o corpo.

Pode-se, também, reverter o sentido da questão para pensar sobre o que Godard intitulou “buracos negros”, como “zonas do espaço que uma pessoa tem dificuldade em perceber ou que são percebidas apenas de uma maneira focalizada ou ameaçadora” (KUYPERS, 2010, p. 8). Ele traz à tona mudanças relativas a traumas e exemplos de mudanças contínuas, como no caso da escoliose. A esfera de projeção do corpo no espaço, não sendo homogênea, reafirma de modo constante as preferências e afinidades de cada sujeito, assim como seus estranhamentos e medos, evitando certas zonas, certos direcionamentos e sentidos do sentir e agir de sua corporeidade.

Quando se limita este espaço de ação, algo do que já foi cristalizado no modo de sentir-agir precisa ser revisitado. Como uma pedra que aparece no caminho possível de um movimento e obriga que algo de desvio, de subversivo, aconteça naquela atividade flutuante que estabelece o pré-movimento.

Utilizei muito essa noção (função da inibição) ao detectar, por exemplo, os costumes de “pré-movimento” de alguém, esses micro-ajustamentos, que cada um faz inconscientemente antes de se mexer, como um ritual. Essa leitura, nem sempre fácil e muito ligada a cada indivíduo, permite pedir a inibição daquele gesto em particular. Pode, também, nesse pré-movimento, tratar-se de um costume de percepção, de uma maneira de olhar o espaço antes de se mexer. Se a pessoa consegue essa inibição, há sempre uma formidável abertura para novos gestos, novas coordenações (KUYPERS, 2010, p. 6-7).

A partir da reflexão acima, pode-se pensar que um trapézio ou um monociclo vai funcionar de modo parecido com essa noção de “função da inibição” de Godard. Em função de algo que se interpõe no caminho do sentir-agir comum, de um “outro”, pode redirecionar as atividades flutuantes, por trazer “outros” para o espaço de ação. O sujeito precisará sentir-agir no próprio desvio, como se o sentido da ação fosse revista, revisitada em “outros” fluxos, feitos da subversão de seus costumes perceptivos, para conseguir minimamente de movimentar junto a este “outro” (objeto-aparelho circense). O nexos dos gestos circenses começa a aparecer

decorrido um certo tempo de habituação dos fluxos do somatório sistêmico entre corpo, espaço, e o “outro”. Quando não se sente mais um “outro”, é porque fez-se um outro de si.

4. Os gestos dançados das cambalhotas

O que é um gesto dançado? Distingue-se de que outro gesto, funcional, ginástico, teatral, lúdico. O que o caracteriza? O fato de nunca ir até o fim de si próprio. No movimento que o desdobra, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte. Neste sentido, não tem contorno, tem apenas um em redor, esquivava-se aos seus próprios limites, escapa a si próprio. É isso que lhe permite permanecer sempre aquém da grafia: é falso dizer que o gesto desenha figuras no espaço. Quando o faz, desliza em direção à proeza acrobática ou à coreografia de circo (GIL, 2004, p. 89).

Teria um gesto circense seus contornos mais ou menos delineados que um gesto dançado? A partir das afirmações acima aparece uma certa desconsideração na busca da “forma”, tratada também como quando o gesto “desenha figuras no espaço”.

Tomemos como exemplo de uma “proeza acrobática” uma cambalhota. Movimento que já foi praticado por quase toda criança, e que é muito realizado nas práticas circenses e diversas modalidades, seja apenas com o corpo, como junto a um objeto, como no caso do movimento conhecido como “giro do peito de pombo” (quando o aerialista, possuindo a barra do aparelho aéreo sustentando seu corpo e abaixo de suas cristas ilíacas anteriores – osso da parte superior e anterior do quadril -, realiza um giro inteiro, para trás ou para frente – sobre o eixo da barra). A cambalhota representa um giro do corpo sobre si mesmo, ou uma “revolução corporal” na análise labaniana (GUEST, 2011, p. 417-429), a partir de um referencial que no caso é um eixo horizontal, e que pode ser concreto como a barra de um trapézio, como pode ser imaginado. Sobretudo, este eixo precisa ser sentido durante o movimento. Mesmo que este eixo seja imaginado, o corpo precisa encontrar um só fluxo entre um ponto que se estabiliza fora dele e seus fluxos motores internos para que ele possa se sustentar através deste referencial, incluindo num mesmo processo seus pontos de suporte, no caso da barra de um trapézio, ainda mais instável que o chão. Ou seja, para que o corpo realize uma volta sobre si mesmo, ele precisa encontrar fora de si algo que o traga para si, como uma reviravolta que leva consigo seu próprio “buraco negro”, pois o eixo referencial serve como estabilização e mobilização do corpo todo, de uma só vez, num só fluxo.

Sob uma perspectiva extremamente simplista, grande parte das escalas de movimento propostas por Laban se organizam por eixos faltantes e não por “desenhos no espaço”, o que igualmente acontece num movimento tão simples como uma cambalhota, ou mesmo no movimento dos grandes astros do universo. Se um observador externo julga as escalas labanianas como “alcançando pontos no espaço”, ou uma cambalhota como desenhando um círculo no espaço, é porque provavelmente ele não vivenciou intensamente, ou não está considerando os fluxos de sentir e agir no movimento que podem ser proporcionados pelos mesmos.

Quando José Gil coloca que “o gesto torna atual um movimento virtual”, ele considera que o corpo carrega consigo uma intencionalidade que se diferencia da sua forma virtual para se atualizar no gesto de um certo indivíduo. Também coloca que o corpo do bailarino “não toca”, não entra em contato com outros corpos ou objetos, mas realiza uma “simbiose” com os mesmos (GIL, 2004, p. 90). Mas essa simbiose não acontece quando alguém encontra um só gesto entre um monociclo e seu corpo, entre uma corda bamba e seu corpo?

Existiria um contorno tão delineado entre o início e o fim de uma cambalhota? Quando se prepara uma cambalhota? Seria quando o corpo fica em pé, quando coloca a mão no chão, quando encosta a cabeça no chão, ou quando está caminhando na rua e consegue perceber e sentir um eixo subjetivo no espaço...? E, ao incluir um objeto, seria uma cambalhota realizada numa corda bamba ou um salto mortal em um monociclo menos “fluidos”, menos contínuos ou expressivos do que um “gesto dançado”? E um giro do peito de pombo se inicia quando os braços alcançam o espaço? E quando termina? Quando o corpo chega no chão, ou quando ele sente as marcas do giro em seu corpo enquanto toma banho no final do dia? Seriam seus desdobramentos tão facilmente recortados, ou o toque do corpo com estes objetos/aparelhos menos simbióticos que no “gesto dançado”?

A partir do momento em que se considera uma atividade flutuante que pré-dispõe todo movimento, para poder realizar uma volta sobre si, o sujeito precisa encontrar um ponto fora de si no espaço subjetivo, que o traga de volta. Um “buraco-negro” por onde sua função de inibição pode deixar-se atravessar por inteiro. No entanto, este não é um processo que acontece de repente, ele precisa de uma certa habituação, do encontro deste corpo com seu fluxo entre o agir-sentir de si e do mundo, para que seu mundo possa revirar-se por inteiro. A forma de um corpo não é

Para chegar numa “forma cambalhota”, que na verdade está sendo mais considerada como um sentir-agir cambalhota (ou um “cambalhotando”), o corpo precisa entrar em suas particularidades gestuais e significar seu esquema postural em um giro sobre si, encontrando algo entre sua “forma” e o espaço que o torne um outro que não acaba, “sentido” e “agido” como cambalhota. O gesto da cambalhota, sob esta perspectiva, precisa realizar uma simbiose com o espaço e/ou com o objeto, necessita localizar no espaço subjetivo um fluxo de atravessamento entre um agir-sentir que entra em si e sai de si, concomitantemente no espaço de ação. Cria um fluxo próprio, capaz de se internalizar e externalizar na mesma proporção, como sentidos opostos que, a partir de um ponto externo, se reorientam e se reagrupam, fazendo-se um através de direções opostas.

A ideia de uma circularidade espiralada e da própria imagem da reviravolta surgem desta transferência de si por inteiro junto ao espaço, A “volta sobre si” percebida como gesto dançado contém um mistério a ser desvendado no interior de cada corpo, um nó a ser desatado, e por isso, não é processada apenas durante o movimento, mas atravessam todo o subterrâneo daquele corpo, que contém no gesto “cambalhotar” apenas uma forma de suas múltiplas variações e possibilidades, acumuladas no interior do corpo que o realiza.

Essa imagem fica clara quando se pensa no movimento de uma onda. A onda leva consigo todo o subterrâneo, os substratos que estão em sua volta, ela não tem um contorno definido (ao menos que se trave um ponto de referência), apenas o revirar-se por inteiro, de modo a nunca retornar exatamente como se encontrava antes de ser iniciada. Não é à toa que a cambalhota é comumente apreciada pelas crianças, ainda em processo de sedimentação de seus pré-movimentos. Adultos que não se habituaram com este tipo de reviravolta, tem dificuldade e muitas vezes medo de tamanha movimentação interna que uma cambalhota pode vir a significar.

5. Cambalhotas históricas

Não coincidentemente a pesquisa atualmente também tem se voltado para uma perspectiva ainda mais ampla dos “gestos dançados pelos circenses”, que busca resgatar a memória das artes circenses, na verificação de que as dinâmicas expressivas vivenciadas por suas corporeidades também foram dadas sob um aspecto histórico, social e político. Obviamente, não se intenciona aqui aprofundar

tais questões, mas elucidar certas semelhanças que até o presente momento puderam ser percebidos. De modo muito resumido, pretende-se compartilhar duas pequenas análises. A primeira, da pesquisadora Ermínia Silva, e a segunda, de Robson Corrêa de Camargo.

A primeira, constata uma imensa capacidade adaptativa, de incorporação de outros saberes e modos de fazer, que a fazem trazer a característica da contemporaneidade para dar destaque a uma pluralidade das artes circenses, sempre em atualização. Sob uma análise do que Ermínia intitulou em seu livro *Respeitável público... o circo em cena* (SILVA, 2009) como “circo-família” para tratar de processos de formação das artes circenses no período entre o século XIX até meados do século XIX, a autora identifica um modo de fazer produção e compartilhamento que era orientado no sentido de manter o circo-família, no qual o aprendizado do conjunto de saberes é de responsabilidade coletiva. Por isso, a socialização, a formação e o aprendizado dos circenses se davam de forma simultânea e compreendiam a própria dimensão identitária dos circenses.

A organização do circo-família foi o embrião que formou as primeiras escolas de circo no país. Movimento que se iniciou na União Soviética, na década de 1920, surte efeitos em 1978, com a fundação da Academia Piolin de Artes Circenses em São Paulo. E, em 1982, com participação preponderante de Luiz Olimecha, a Escola Nacional de Circo também é fundada, no Rio de Janeiro. As primeiras escolas de circo do país fizeram com que o ensino das artes circenses saísse do espaço familiar da lona e atingisse um número significativo e extremamente diverso de pessoas interessadas pelos saberes circenses.

Neste pequeno depoimento, Pirajá Bastos, formado pelo circo-família, conta como Luiz Olimecha escolheu os primeiros professores da Escola Nacional de Circo.

Então ele [Luiz Olimecha] não podia trazer ginástica olímpica, não podia trazer teatro, capoeira, ele tinha que trazer o "fino" do circo. O que ele fez? Ele viajou pelo Brasil afora, e de cada família tradicional ele foi trazendo o chefe da família. Como veio meu pai, veio a Delisier, veio o tio Frank Azevedo, veio o Robby Rethy, veio a família do Queirolo, veio o Edwar Ozon, então ele fez uma seleção de só jogadores da faixa etária de 70 anos. Para não perder a essência circense. Aí com o decorrer do tempo, foi que o Silva passou a ser monitor, o Alex [Machado] passou a ser professor... (BASTOS, 2019).

Entretanto, ao contrário do que é recorrentemente afirmado, o

desenvolvimento exponencial da alta indústria do cinema e da televisão a partir da segunda metade do século XX não correspondeu à decadência circense. No período, afirma Ermínia Silva, os modos de fazer circo e seus saberes passavam por um processo de profunda consolidação, reafirmando “uma das principais características da produção da linguagem circense: a contemporaneidade, num diálogo constante entre permanências e transformações” (SILVA, 2009, p. 42).

Quando os circos passavam pelas cidades, fazia parte da contemporaneidade do espetáculo incluir na programação artistas locais de diversas linguagens: do teatro, da dança, da música, ou seja, se estava fazendo sucesso, era incorporado. Ao mesmo tempo em que os artistas locais se apresentavam, os circenses aprendiam e apreendiam com eles suas artes. Quando o circo ia embora, não era raro que algum daqueles artistas também o acompanhasse. Mas, mesmo que isso não acontecesse, o próprio circense se tornava portador dos saberes dos ritmos e sons das músicas, dos instrumentos musicais e das danças que a população ouvia e gostava: lundu, tango, modinha, maxixe, cançoneta, polcas, entre muitas outras (SILVA, 2009, p. 59).

Afirmando a contemporaneidade como uma das principais características da linguagem circense, a autora instala os processos de mudança e as contínuas adaptações dos contextos sociais e históricos como constitutivos do espetáculo circense, definindo-os, conseqüentemente, como um aspecto essencial da formação circense. Pois, mesmo no período onde o circo-família viveu sua máxima potência, a incorporação de “outras” linguagens artísticas, “outros” modos de fazer e, muitas vezes de “outras pessoas e coisas”, se manteve como um marco de sua própria readaptação e renovação.

A segunda análise, feita por Robson Corrêa de Camargo (2006), destaca a improvisação e o contínuo diálogo com seu contexto e com seu público como principais características das atuações do teatro de feira, vista por muitos autores como uma das fundadoras do “circo” como linguagem artística.

Camargo também destaca a linguagem pantomímica como o espaço de atuação onde a inscrição textual pode se dar não pelo texto propriamente dito, mas pelas relações. Feitas por amálgama, “não apenas pelo encontro de gêneros diversos”, mas pela “apropriação de culturas distintas”, a pantomima das feiras formava “não um gênero, mas um texto espetacular em forma de palimpsesto” (CAMARGO, 2006, p. 6-7).

Com relação à pantomima, o autor esclarece que a ideia de uma forma “não falada” de ato cênico é errônea, já que o mimo muitas vezes “falou”, como nas

formas dançadas dos mimos gregos. Durante o Império Romano, a palavra mimo se estendia a toda forma de entretenimento que se dava num local teatral:

As companhias de mimo romano apresentavam uma variedade infindável de números, conforme a disponibilidade e capacidade de seus atores: trapézio, equilibristas, cuspidores de fogo, engolidores de espada, ilusionistas, animais treinados; algumas vezes participavam nas peças, atores com pernas de pau, canto e outros números que pudessem atrair a plateia (CAMARGO, 2006, p. 2).

A inscrição cênica, que o autor trata como texto espetacular, se dá em suas próprias relações, acontece por sobreposição poli-escritural, por oposição, afirmação, negação, contradição, ou seja, pelo simples diálogo com seu entorno, guiado ou não por seus artistas e pelo público.

Neste sentido o autor ressalta a importância de duas feiras que ocorreram em Paris no início do século XVII, Saint-Germain e Saint-Laurent, onde se apresentavam artistas diversos que demonstravam números de acrobacia, dança, canto, malabarismo, bonecos, animais e pequenas cenas com tom farsesco. Como o objetivo maior dos espetáculos era atrair a atenção do público em troca de moedas, o gosto popular que ditava as regras, o que dificultava a repetição das apresentações ao mesmo tempo em que dava um tom de abertura único para os jogos de improvisação.

Num tempo em que o teatro de Shakespeare e os balés de corte estabeleciam normas, escritas e contornos de suas linguagens, a busca do original, do que agrada o povo e divertia a vida, passam a se tornar constantes ameaças às vozes instituídas e à ordem estabelecida pela coroa. A fuga das normas, a incorporação do outro como parte do espetáculo tornou-se, ao longo do tempo, mais que uma técnica teatral, mas uma manifestação cultural de atitude libertária que contestava a crescente normatização da vida em sociedade. Do final do século XVII até meados do século XVIII, o autor narra inúmeras e frequentes proibições enfrentadas, filtradas e adaptadas pelas apresentações nas feiras. Diversas vezes tentaram tirar o poder de fala dos artistas das feiras. Contudo, parece que quanto mais proibiam, mais o poder do improvisado reinava, e se reinventava. Cheios de ironia, ambiguidade e duplo sentido, textos aparecem contidos em cartazes que passam a ser suspensos durante as apresentações, ditos pela plateia e incorporados como trilha sonora das cenas. Ao invés de impedir, as restrições normativas e policiais estimulavam o método improvisacional de interpretação,

reafirmando a mudança repentina na cena e nos corpos, consagrando as tradições dos saltimbancos.

Como visto, não causalmente, este tipo de drama nasce da sua própria heterogeneidade, da constante escuta do público e do potencial de adaptabilidade à realidade encontrada. Este tipo de cena dada pela ação, pelo diálogo junto às normas instituídas, e pelas atualizações condizentes ao interesse do povo, são marcos da linguagem da pantomima e do teatro de feira e fizeram parte dos modos de atuação e de gestualidade que encontrarão na linguagem circense uma de suas formas de manifestação.

Sobretudo, cabe apontar o quanto essa forma dramática encontrada nas feiras foi associada a uma ideia de desordenação e impureza, de carência de atributos, encontrada até os dias de hoje. “Este entendimento limitado fez com que se determinasse a esta forma dramática uma imprecisa definição de forma menor” (CAMARGO, 2006, p. 29). A herança de um saber compartilhado na ação, dado pela improvisação junto ao público ainda tem seu preço, e carrega consigo laços de resistência que anseiam por encontrar seu lugar de apreço e reconhecimento.

6. Conclusão em adaptação

Se por um lado, uma abordagem histórica sobre o circo o considera extremamente contemporâneo pelo seu caráter de incorporação constante de novos elementos em sua produção, sejam eles linguagens artísticas, culturas, sujeitos, técnicas ou objetos, por outro, passa a simbolizar um modo de mover-se que se dá a partir do encontro, da adaptação e da abertura para “o(s) outro(s)”. Por isso, a expressividade submergida num gesto circense pode ganhar uma nova dimensão a partir das lentes dos “gestos dançados”, abrindo espaço para uma compreensão que perpassa seus fluxos internos, de seus movimentos numa escala menor e interpessoal, mas também em relação a seus movimentos coletivos, vistos a partir de suas memórias históricas, como linguagem, e como forma de conhecimento.

Sob este prisma, a linguagem circense possui um modo de mover-se, um fraseado expressivo do corpo circense que não nasce por um acaso. Ele faz parte de uma gestualidade que também possui uma memória que também é de itinerância, que atravessa o fundo tônico gravitacional do corpo e se estabiliza na abertura, e em suas relações com inúmeros “outros”. Este modo de abrir-se em

relações de adaptabilidade constante, manifesta-se como disposição do corpo (necessária para realizar seus movimentos), mas também como acontecimento da cena, garantindo sua própria sobrevivência ao longo do tempo. O “acontecimento do movimento” em relação é profusão sensorial e produz um gesto múltiplo, já que se organiza e se recupera na própria abertura com o “outro”. Sua pluralidade, portanto, faz com que os “gestos dançados pelos circenses” nos ensinem como encontrar um sentido na multiplicidade, como a incorporação de “outros” pode significar mais estabilidade do que o desequilíbrio. Finalmente, pode ensinar como encontrar equilíbrio na instabilidade, na constante reviravolta que é a vida em sociedade.

Referências

BARTENIEFF, I. **Body Movement: Coping with the Environment**. New York: Routledge, 2002. With Dori Lewis.

CAMARGO, R. C. A Pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. **Fênix: Revista de história e estudos culturais**, Goiás, v. 3, ano III, n. 4, out./nov./dez., 2006. Disponível em: <https://www.circonteudo.com/a-pantomima-e-o-teatro-de-feira-na-formacao-do-espetaculo-teatral-o-texto-espetacular-e-o-palimpsesto-2/>. Acesso em: 03 jan. 2022

GIL, J. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GODARD, H. Reading the body in dance: a model. *In: Rolflines*, Rolf Institute of Structural Integration, Boulder (USA), outubro 1994.

GUEST, A. H. **Labanotation: the system of analyzing and recording movement**. Fourth Edition. New York: Routledge, 2011.

KUYPERS, P. Buracos negros - uma entrevista com Hubert Godard. Rio de Janeiro, **O Percevejo** online, Dossiê Corpo Cênico, v. 2, n. 2, PPGAC/UNIRIO, 2010 [2006]. p. 1-21.

LABAN, R. **Effort: economy in body movement**. Great Britain: Macdonald and Evans Limited, 1974.

ROQUET, C. Ler o gesto: uma ferramenta para a pesquisa em dança. **Cena**, Porto Alegre, n. 22, p. 15-27, jul./out. 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/73754/42496>-. Acesso em: 16 jun. 2021.

SILVA, E.; ABREU, L. A. **Respeitável Público... o circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

Julia Coelho Franca de Mamari (UFRJ - DAC/EEFD)

E-mail: juliafranca@eefd.ufrj.br

CMA /LIMS-NY. Docente do Departamento de Artes Corporais da Escola de Educação Física e Desportos - DAC/EEFD da UFRJ. Foi docente da Escola e Faculdade Angel Vianna, atuando no Curso Técnico em Bailarino Contemporâneo e na Pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff. Doutoranda em Artes (PPGArtes / UERJ), e mestre em Estudos Contemporâneo das Artes (PPGCA / UFF).

Brincalidade: um traço evolutivo e sua implicação política na construção de outros modos de viver e fazer dança

Livia Sernache Rios (PUC-SP)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em danças

Resumo: Este artigo dá início à construção do conceito de brincalidade, reunindo os seguintes pressupostos: a teoria dos recursos superavitários, de Burghardt (2005); o projeto da política animal, de Massumi (2017); e a Teoria Corpomídia, de Katz e Greiner. A proposta é que a brincalidade pode nos demonstrar, mais do que a brincadeira, não ser uma atividade, mas uma tendência que faz a vida continuar. E tem o objetivo de lembrar que a maneira como lidamos com esta tendência tem implicações políticas em nossos fazeres, cientes de que o que está em jogo são nossas capacidades de adaptação e invenção de mundos. Com as lentes da brincalidade, reflete sobre o fazer dança hoje. Para uma leitura do que vem nos impedindo a praticar a brincalidade, faz-se necessário compreendermos a lógica que tem nos regido, a da editalização (KATZ, 2013, 2015).

Palavras-chave: BRINCALIDADE. BRINCADEIRA. CORPOMÍDIA. EDITALIZAÇÃO. POLÍTICA ANIMAL.

Abstract: This article begins the construction of the concept of play movement, gathering the following theories: the Surplus Resource Theory (SRT), by Burghardt (2005); the project of animal politics, by Massumi (2017); and the Bodymedia Theory, by Katz and Greiner. Our proposal is that the action of playing can be more than play, it is something like a tendency that makes life go on. Then, the way we deal with this tendency has political implications in our actions, aware of the importance of our abilities to adapt and to create new worlds. Through playfulness views, this article aims to reflect on dance nowadays. Trying to understand what has been preventing us from practicing the action of playing, we might comprehend the logic that has governed us, the request for proposals logic (KATZ, 2013, 2015).

Keywords: PLAY MOVEMENT. PLAY. BODYMEDIA. REQUEST FOR PROPOSALS. ANIMAL POLITIC.

1. Desenhando o traço e a convocação política da brincalidade

Este artigo inicia a construção do conceito de *brincalidade*, para aqui pensarmos sobre a dança enquanto um fazer artístico e campo do conhecimento. Partimos do entendimento de que há um traço evolutivo para a brincadeira que nos constitui – o qual foi se desenvolvendo no *continuum* da vida, nas mais variadas espécies (BURGHARDT, 2005) - e que, em nós, se manifesta na dança, nas artes em geral e nos diversos fazeres. O objetivo é fundamentar que não se trata somente

de uma atividade, como usualmente entendemos a brincadeira. Enquanto traço, não pode ser compreendido como algo determinante, mas como uma tendência - fruto da relação dos vivos com os seus ambientes. Buscamos uma palavra que diga sobre o seu caráter movente, mas que também diga sobre a sua implicação política na vida. Queremos iluminar um movimento de excesso e, ao mesmo tempo, de continuidade que estão engendrados. Uma adaptação ativa, que vai se fazendo com investigação do ambiente e invenção. Que não se reduz ao que está dado, posto. *Brincalidade*, então, se propõe um conceito convocador: iluminar uma tendência que faz a vida continuar...

Faz-se necessário conhecermos os pressupostos que sustentam o conceito que aqui propomos. Para compreendermos a brincalidade enquanto traço e refletirmos sobre sua convocação política, apoiamo-nos na perspectiva etológica¹ da brincadeira animal do autor Gordon M. Burghardt² (**The genesis of animal play: testing the limits**, 2005), no ensaio **O que os animais nos ensinam sobre política** (2017), do filósofo canadense Brian Massumi³, e na **Teoria Corpomídia**⁴ (KATZ; GREINER)⁵.

Com Burghardt, compreendemos que a brincadeira tanto se origina quanto cria recursos excedentes ao longo da evolução. Em outras palavras, o traço da brincadeira tanto se origina de condições propícias na relação corpo e ambiente, quanto gera condições evolutivas que impulsionam a vida. Um traço que “evoluiu do comportamento não lúdico e pode ainda ser o que evolui mais ativamente” (BURGHARDT, 2005, p. 81)⁶, por isso faz-se necessário tratar dos verbos no presente - se ‘origina’ e ‘gera’ -, para preservarmos seu caráter movente. O autor explica que “o levantamento da brincadeira em diversos animais e as árvores filogenéticas resultantes mostram que é um fenômeno diverso que evoluiu

¹ Etologia é uma área da zoologia que se debruça sobre o estudo evolutivo do comportamento animal.

² Gordon M. Burghardt é professor nos departamentos de Psicologia e Ecologia e Biologia Evolutiva da Universidade do Tennessee (EUA).

³ Brian Massumi é filósofo, canadense, reconhecido por suas leituras de Deleuze. Professor aposentado do Departamento de Comunicação da Universidade de Montreal (CA).

⁴ A Teoria Corpomídia - em construção há mais de duas décadas -, reúne pressupostos da teoria evolucionista, da semiótica peirceana, da biopolítica e de estudos da neurociência, entre outras bibliografias, para tratar da relação corpo-ambiente.

⁵ Helena Katz e Christine Greiner são professoras do curso Comunicação e Artes do Corpo e da pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, e parceiras no desenvolvimento da Teoria Corpomídia.

⁶ As citações do livro **The genesis of animal play: testing the limits** (2005), presentes neste artigo, foram traduzidas pela autora.

independentemente e foi até secundariamente reduzido ou perdido em muitos grupos de animais” (BURGHARDT, 2005, p. 383), fortalecendo a mobilidade do traço e explicitando que uma tendência não praticada, por falta de oportunidades em exercitá-la, pode vir a desaparecer. Em sua *teoria dos recursos superavitários* o autor explica cuidadosamente que sempre que há condições em excesso, a brincadeira pode florescer. “Brincar em todas as espécies, portanto, incluindo os seres humanos, será mais prevalente quando houver recursos em excesso” (BURGHARDT, 2005, p. 172).

Burghardt agora torna mais claro e mais específico é que o jogo se origina e cria recursos excedentes, qualquer um ou todos os que podem ser usados em ocasiões subsequentes. Sua “teoria dos recursos superavitários” explica que os recursos em questão não devem ser compreendidos em termos de “energia” superavitária. Ou seja, não são quantificáveis (fisiologicamente), mas possuem um componente irredutivelmente qualitativo, atinente a fatores “mentais” e “emocionais” (MASSUMI, 2017, p. 28, apud BURGHARDT, 2005, p. 172-179).

Leitor de Burghardt, o filósofo Massumi (2017) reitera que o autor não se refere a excesso energético. Conversando com a teoria dos jogos, Massumi vê a brincadeira animal e constrói seus argumentos a partir de outras lentes. Imbricado no campo da comunicação e da arte, com abordagem deleuziana, o autor nos atenta que há uma política intrínseca à brincadeira, a qual ele chama de *política animal*. Explica que seu ensaio se inscreve “fora dos corredores da ciência, nos meandros da filosofia, a fim de divisar uma política diferente, que não seja uma política humana do animal, mas uma inteiramente animal” (MASSUMI, 2017, p. 11). Uma política relacional, do devir. “A brincadeira e sua política não são necessariamente alegres e prazerosas. [...] Elas são, em todos os casos, intensas” (MASSUMI, 2017, p. 162). Uma política que opera superando o que está dado, com poder de pensamento aumentado.

O que está em excesso na situação, sua sobrecarga de intensidade, é canalizado pelo valor de brincadeira do jogo. É um valor de excesso, no excesso: uma mais-valia. É uma mais-valia de animação, vivacidade – uma *mais-valia de vida*, irredutivelmente qualitativa, nivelada de forma ativa com o viver (MASSUMI, 2017, p. 24).

O projeto desta política requer devolver o humano ao *continuum* animal, no qual, em mútua inclusão, suas diferenças não são apagadas. Convoca-nos a devolver ao animal o que lhe é humano - como a capacidade de pensamento, reflexividade, abstração, criatividade e simpatia -, e devolvermos a nós mesmos a

nossa animalidade.

Expressar o pertencimento singular do humano ao *cotinum* animal tem implicações políticas, assim como toda questão de pertencimento. A derradeira aposta deste projeto é política: investigar que lições podem ser aprendidas ao jogar com a animalidade dessa forma, acerca dos nossos modos usuais e demasiado humanos de lidar com o político (MASSUMI, 2017, p. 14).

Sabemos que nossa política, demasiada humana, é a da falta, a do déficit de vida. “A estrutura soberana da política humana é *antidevir*. Na medida em que cada vida possui sua evolução criativa, a política humana é *antivital*” (MASSUMI, 2017, p. 134). O autor explica que podemos entender como político-patológica “qualquer tendência que se enquadra num desejo de evitar a abstração vivida”⁷ (MASSUMI, 2017, p. 135).

Quando a vida sucumbe demais ao jugo da necessidade pática⁸, perde o seu empuxo e o pouco de mais-valia que ele gera. Quanto mais a atividade da vida está sob a influência da tendência pática, mais sofre um déficit correspondente de paixão. Não há fundação transcendente para a preferência estético-política por mais-valia de vida. É que, em geral, entregar a vida de alguém para as labutas do pático dificilmente vale a pena. Qualquer coisa que sirva de empuxo à vida percebe isso imediatamente (MASSUMI, 2017, p. 85).

Com a Teoria Corpomídia (KATZ; GREINER), aprendemos que quando as regulações de um ambiente se alteram, inevitavelmente mudam as regulações do corpo. As trocas entre corpo e ambiente são trocas com transformação - do corpo e do ambiente. “Dizer corpomídia é chamar atenção para o fato de que o corpo está sempre mudando e mostrando a mudança” (KATZ, 2021, p. 22). O corpo é, portanto, a mídia dele mesmo. Sem nos abster de denúncias, estando o ambiente como está, sabemos que não andamos bem. É isso que os corpos têm contado deles mesmos. Assim, para além e com as dores pelas mortes incontáveis, não há como evitar que o fluxo de trocas produza adoecimento e perda de vitalidade, em meio à crise sanitária de proporção global (KATZ, 2020) que estamos vivendo. E é notório que temos tido cada vez menos oportunidades para que a brincalidade (como traço) se manifeste como deveria, para caminharmos a favor da vida. Esta tendência não praticada acarreta profundas mudanças no corpo, em todas as suas dimensões,

⁷ Massumi explica que *abstração vivida* é a forma da abstração encenada na brincadeira, “uma reflexividade vivida, uma reflexividade com os gestos inventivos que a expressam” (Ibid, p. 31).

⁸ Pático, no referido ensaio, associa-se a patológico. O autor está querendo dizer que a nossa política, demasiada humana, gera um déficit de vida, um adoecimento, pelos modos em que nos submetemos ao que está posto, às regras dadas.

sejam cognitivas, psicológicas, sociais ou políticas, com desdobramentos em todos os nossos fazeres, e este é mais um estímulo para escrever, pois cabe iluminar nossas capacidades adaptativas em lidar com o presente e inventar mundos (esta é a convocação política da brincaidade).

2. O que vem impedindo que a brincaidade se manifeste na dança para garantir sua continuidade enquanto um fazer artístico

Sabemos que vivemos em tempos no quais a eficiência e a produtividade são vencedoras. De nós, espera-se e se impõe que sejamos mais criativos, o que significa mais eficientes, mais competitivos, e cada vez mais empreendedores de nós mesmos. No ambiente da dança, não é diferente.

A rapidez destas transformações reposiciona a própria dança enquanto um fazer artístico. [...] As trocas foram substituídas pela competição e os sujeitos se entendem como empreendedores que formam uma sociedade que se estrutura como mercado. [...] Danças para cumprir prazos de editais, danças para atender exigência de ineditismo impostas por instituições, danças para acontecer mesmo quando não contam com o comprometimento pleno de quem as apresenta no palco e etc. [...] Sua eficiência é medida pela aptidão em cumprir seu objetivo (no caso, o de serem produzidas), e assim, mantêm ativo o sistema ao qual pertencem (KATZ, 2015, p. 1-4).

Regidas pela “editalização” (KATZ, 2013), as danças vão perdendo sua potência de insurgência e o que estamos chamando de brincaidade não se manifesta como poderia, a favor da continuidade das mesmas.

Os editais estabelecem os tempos para a criação, que neles não cabe, pois o processo de criação desobedece a datas previamente estabelecidas para a sua finalização. A criação pulsa no seu próprio tempo, escorre, resvala, tropeça, silencia, soluça, transborda, seca, refaz-se. E nem sempre resulta (KATZ, 2015, p. 7).

Desde 2013, a pensadora Helena Katz vem problematizando a lógica dos editais⁹, pleiteando que a luta deveria ser por políticas públicas, ressaltando que os editais são apenas mecanismos jurídicos de distribuição de dinheiro. “São muitos os insatisfeitos com as exigências deste tipo de produtivismo, mas a insatisfação não promove ações insurgentes” (KATZ, 2015, p. 7). Retomando Massumi (2017, p. 85), quando a dança “sucumbe demais ao jugo da necessidade pática, perde o seu

⁹ Podem ser encontrados nos Anais da ANDA seus artigos sobre o assunto de 2013-2017.

empuxo”. A normopatia é defendida “a todo o custo em nome de ‘como as coisas são’” (ibid, p. 135).

Operando como uma espécie de racionalidade normativa, as Leis de Incentivo à Cultura e a privatização do dinheiro público são agora uma espécie de instituição estável, investida de um conjunto de valores (referentes a uma lógica que faz do artista um sinônimo de empreendedor criativo) que passou a ser tomado como se sempre tivesse existido. A criação artística foi atada à duração dos editais, condicionando o seu sucesso à aptidão em escrever projetos sob medida. As Leis de Incentivo à Cultura foram um verdadeiro *Big Bang*, inaugurando um novo mundo na cultura. Nele, a democracia passou a ser entendida como um sistema de inclusão baseado na exclusão, que se alterna por conta de um rodízio na fila dos que aguardam o resultado dos editais. A ‘editalização’ da vida artística revelou-se uma condição perturbadora (KATZ, 2015, p. 5).

Presas à instrumentalidade, regidas pela racionalidade normativa de ‘como as coisas são’, a dança vai perdendo o alicerce que a sustenta enquanto campo do conhecimento e fazer artístico: a investigação contínua. É o que quer dizer Katz quando afirma que “a rapidez destas transformações reposiciona a própria dança enquanto um fazer artístico” (KATZ, 2015, p. 1). E é o que queremos dizer quando pleiteamos que a brincadeira não tem se manifestado como poderia na dança, para garantir a sua continuidade. Pois aqui, o objetivo é relacionar a brincadeira à investigação, a partir da diferenciação que Burghardt faz: exploração e curiosidade são diferentes de brincadeira, que se liga à investigação, que se faz na repetição.

Para compreendermos melhor, na exploração, segundo o autor, o animal pega um objeto, por exemplo, e descarta, movido pela curiosidade. Na brincadeira, o animal investiga, através da repetição, quais as possibilidades de uso daquele objeto.

A maioria dos animais se aproxima e investiga novos objetos que aparecem em seu ambiente. Ratos farejam comida em potencial; macacos se aproximam hesitantes e espetam uma cobra de brinquedo; e os cães aproximam-se mutuamente, talvez rapidamente, avaliam-se e latem, rosnam ou fazem reverências um para o outro. Formigas e baratas são especialistas em localizar fontes de alimento por meio da exploração química. A língua das cobras e iguanas agita repetidamente quando são colocadas em ambientes novos. Em geral, os animais colocados em uma nova gaiola ou movidos para um novo habitat podem passar muito tempo vagando ou verificando as coisas antes de se estabelecerem em uma rotina regular. [...] No entanto, brincar parece diferente de “mera” exploração e curiosidade, embora muitas vezes envolva atividade e estimulação nova ou variada (KATZ, 2015, p. 57).

E completa argumentando que brincar, para ele, não é apenas descobrir o que pode ser feito com um objeto, mas

repetir atos semelhantes que têm resultados semelhantes muito tempo depois que o animal sabe claramente o que pode ser "feito" com o objeto. Na verdade, é somente depois que um animal descobre o que o objeto pode fazer, como um gato com um tufo de penas suspenso, que o jogo intenso pode realmente ocorrer (KATZ, 2015, p. 58).

Com isto, queremos desenhar a compreensão de que a editalização (Katz, 2013) permite, no máximo, a exploração, pois, para brincar se precisa de tempo, tempo e repetição, tempo e investigação. Como escreve Burghardt, só se pode começar a brincar depois que se conhece minimamente algo através da repetição e da investigação. E, como os editais não contemplam o tempo necessário para essas atividades, promoveram outros hábitos.

3. É a investigação que garante a continuidade

Não há, em uma atividade por ela mesma, uma garantia de “mais-valia de animação, vivacidade – uma *mais-valia de vida*” (MASSUMI, 2017, p. 25). Assim é com a dança. É preciso produzir vida para continuar, e é a investigação que garante sua continuidade, como vimos a partir da perspectiva de Burghardt. Não podemos ficar apenas reféns dos caminhos que já foram abertos. O que mais pode ser inventado, além dos editais? A política animal “não reconhece a sabedoria da utilidade como critério de boa conduta” (MASSUMI, 2017, p. 79) e “afirma ativamente a lógica da mútua inclusão”. Mutuamente incluindo adaptação e criatividade. Invenção e adaptação caminham juntas para criar novas formas que alavanquem a vida para a frente. A política animal compreende que a vida possui “uma força atrativa que puxa a experiência para a frente, em direção ao próprio limite” (p. 165), o que Massumi chama de *tendência supernormal*¹⁰.

A tendência supernormal é a vanguarda do devir. Ela abre os caminhos da vida, mas, ao mesmo tempo, cada novo caminho aberto amadurece na forma de uma estrada batida. O que é superado se estabelece, se passar no teste da seleção adaptativa. Quando passa no teste, passa como captura, a ser posteriormente imposta como algo que está dado (MASSUMI, 2017, p. 80).

¹⁰ Com o termo *tendência supernormal*, o autor faz referência aos *estímulos supernormais* de Niko Tinbergen, pioneiro nos estudos sobre o instinto, que lançou as bases para a disciplina de etologia. Seus estímulos supernormais foram confeccionados para algumas experiências, como inventando um bico de gaivota-prateada diferente do normal. E o que é surpreendente nestas experiências, é que o filhote costuma gostar do bico quanto mais diferente for do normal, provando que a vida gosta de novidade.

A vida é um movimento contínuo de variação em busca do novo, a partir do já dado. O já dado e a invenção de novas formas não escapam da lógica da mútua inclusão. Para a manutenção do poder de variação da vida, a brincaledade nos convoca a refletir que só há superação com investigação, não conformidade. Para fazermos danças não só com os pilotos automáticos que agora nos constituem (estes da eficiência, da produtividade e da imediatez, que se voltam para resultados). Para que dançar possa ser uma curiosa investigação de brincar de mexer. Como Helena Katz vem propondo em seus cursos, os caminhos precisam ser feitos. Não em busca de saídas, mas fazendo caminhos de minhoca e atentos às mudanças cognitivas que vêm nos tecendo. Como diz Massumi (2017, p. 169), “a questão toda é só aparentemente apocalíptica. Em última análise, é lúdica. Tecnicamente lúdica: uma questão de encontrar o artifício correto e deixar-se arrebatado por ele”. Tendo esta ideia como farol, podemos dizer que as danças são inventoras de perspectivas para criar mundos. Não para resolver problemas imediatamente e em pronta resposta, mas para continuarem existindo (todas as danças). Esta é a sua potência política. A brincaledade nos impulsiona a outros modos de viver e fazer dança.

Referências

BURGHARDT, G. **The genesis of animal play: testing the limits**. Cambridge: The MIT Press, 2005.

KATZ, H; GREINER, C. **Arte e Cognição: corpomídia, comunicação, política**. São Paulo: Editora Annablume, 2015.

KATZ, H; GREINER, C. O espiralamento monoteísta entre imunização e apatia: o caso do prêmio governador do estado 2012. *In: ENCONTRO CIENTÍFICO DA ANDA*, 3, 2013, Salvador. **Anais eletrônicos [...]** Campinas, Galoá, 2013. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2013/papers/o-espiralamento-monoteista-entre-imunizacao-e-apatia--o-caso-do-premio-governador-do-estado-2012>. Acesso em: 19 set. 2022.

KATZ, H. **O que lateja na palavra pandemia**. Copenhague / Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31605361345.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2020.

KATZ, H. Conexões entre o corpo apps e o mundo regido por editais. *In: ENCONTRO CIENTÍFICO DA ANDA*, 4, 2015, Santa Maria. **Anais eletrônicos [...]**

Campinas, Galoá, 2015. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2015/papers/conexoes-entre-o-corpo-apps-e-o-mundo-regido-por-editais>. Acesso em: 01 mai. 2022.

KATZ, H. Corpo Apps: do dispositivo ao aplicativo. *In: Arte e Cognição: corpomídia, comunicação, política*. Org: Helena Katz e Christine Greiner. São Paulo: Editora Annablume, 2015. p. 239-255. Disponível em: <https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91558352468.pdf>. Acesso em: 01 mai. 2022.

MASSUMI, B. **O que os animais nos ensinam sobre política**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

Livia Sernache Rios (PUC-SP/COS)
E-mail: livia_s_rios@yahoo.com.br

Artista do corpo e capoeirista. Doutoranda em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Bolsista CNPq. Faz Licenciatura em Dança na Faculdade Angel Vianna (RJ). Participante do CED (Centro de Estudos em Dança). Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e graduada em Comunicação das Artes do Corpo, com bacharelado em Dança e Teatro (PUC-SP). Professora de Capoeira Angola do Centro Cultural Omoayê (SP).

775

Os outros na “dança do ventre”

Márcia Virgínia Mignac da Silva (UFBA)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em danças

Resumo: Este artigo é um desdobramento das questões levantadas na mesa temática intitulada “Os Outros da Dança”, no Congresso Virtual da Universidade Federal da Bahia, no ano de 2021. Objetiva a reflexão sobre a “outremização” (MORRISON, 2019) no contexto da dança, a partir do encontro com o “outro”, entendido como “diferente”, e, portanto, tendo a estraneidade uma motivação para designar espaços territoriais subalternizados diante da supremacia do eu-colonial. Tendo em vista a complexidade e a diversidade da proposta, aqui, a “dança do ventre” será o assunto principal. A começar pelas questões suleadoras do texto: existem os outros na “dança do ventre”? quem são esses “outros”? A hipótese é que as feições da “dança do ventre” são corposmídias do imaginário colonial eurocêntrico. Textualidades ocidentais sobre o não-Occidente, com destaque para a representação da dançarina do ventre (mulher cis, branca, heterossexual e disponível sexualmente). Qualificações corpadas desde o século XIX, com a construção do imaginário dos povos orientais pelos países imperialistas. Logo, a mulher cis negra, indígena, assim como as pessoas LGBTQIAPN+ negras, indígenas e brancas serão considerados o “outro”, na “dança do ventre”, numa visão absoluta da colonialidade. Os Estudos Feministas, de Gênero, Raça, Orientalismo e Teoria Corpomídia assentarão a escrita decolonial. Com destaque para as pessoas autoras: Ahmed (2022), Morrison (2019), Ribeiro (2017), Njeri (2021), Said (2007) e Katz & Greiner (2005).

Palavras-chave: DANÇA DO VENTRE. OUTREMIZAÇÃO. ORIENTALISMO. CORPOMÍDIA.

Abstract: This article is an offshoot of the issues raised at the thematic table entitled “others in belly dancing”, at the Virtual Congress of the Public University of Bahia, in the year 2021. It aims to reflect on “outremization” (MORRISON, 2019) in the context of dance, based on the encounter with the other, understood as “different”, and, therefore, with foreignness as a motivation to designate subalternized territorial spaces in the face of supremacy of the colonial self. In view of the complexity and diversity of the proposal, belly dancing will be the main subject here. Starting with the guiding questions of the text: are there others in “belly dancing”? who are these “others”? The hypothesis is that the performances of “belly dancing” are corposmídias of the eurocentric colonial imaginary. Western textualities about the non-West, with emphasis on the representation of the belly dancer (cis, white, heterossexual and sexually available woman). Strong qualifications since 19th century with the construction of the imaginary of eastern peoples by imperialist countries. Therefore, the black, indigenous cis woman, as well as black, indigenous and white LGBTQIAPN+ people will be considered the “other”, in “belly dancing”, in an absolute vision of coloniality. Feminist Studies, Gender, Race, Orientalism and Corpomídia Theory will ground decolonial writing. With emphasis on the authors:

Ahmed (2022), Morrison (2019), Ribeiro (2017), Njeri (2021), Said (2007) and Katz & Greiner (2005).

Keywords: BELLY DANCE. OUTREMIZATION. ORIENTALISM. CORPOMÍDIA.

1. Perguntas que não podem estar fora do lugar

Este artigo é um desdobramento das questões levantadas durante a minha participação na mesa temática intitulada “OS OUTROS DA DANÇA”¹, no Congresso Virtual da Universidade Federal da Bahia/UFBA – Universidade em Movimento, no ano de 2021, juntamente com as pesquisadoras Profa. Dra. Helena Katz (PUC-SP), Profa. Dra. Gilsamara Moura (UFBA) e Profa. Dra. Daniela Amoroso (UFBA). Cujo interesse foi de apontar que a história cultural da dança no Brasil sempre invisibilizou algumas manifestações, dentre elas, das culturas populares. Logo reivindicar suas existências em espaços institucionais, assim como refletir sobre esses contextos, tornou-se uma tarefa que possibilitou juntar quatro pesquisadoras. A pergunta suleadora da discussão foi: quem são os outros da dança?

Neste sentido, a minha fala que aqui escoo, teve e tem a “dança do ventre” como assunto principal. Avançar na reflexão sobre o surgimento do “outro” ou da “outremização” (MORRISON, 2019), a partir do encontro com o “outro”, entendido como “diferente”, e, portanto, tendo a estraneidade uma motivação para designar espaços territoriais específicos diante da supremacia do eu-colonial.

Autodeclarada como uma ativista feminista interseccional, não encontro caminhos para seguir como docente, artista e pesquisadora em danças árabes-diaspóricas sem questionar as hierarquias tradicionais de raça e gênero consagradas pelo sistema mundo colonial capitalista. Principalmente porque a manutenção dos contornos da “dança do ventre” pelo imaginário do colonizador branco, homem e heterossexual, tornou-se irreconciliável nos tempos de agora.

Entretanto devo considerar que a existência da passibilidade branca, mulher cis-gênero e heterossexual no ambiente artístico-pedagógico da dança do ventre no Brasil e mais especificamente, na cidade de Salvador, me fez continuar orbitando em torno dos corpos autorizados em busca de convenções na obtenção e reconhecimento da passibilidade. A não consciência da normatização dos corpos e a

¹ Link de acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=PpeO5pbDDmM>.

reprodução de um enquadramento colonial, me fez por quase duas décadas passar incólume das lutas contra sistemas de opressões estruturais.

Penso que a despeito da minha consciência tardia, as minhas escolhas estéticas e movências na dança do ventre, fez também do meu corpo dançante um ponto de interrogação. Pois ainda que eu tivesse alguma passabilidade, existia um desconforto em performar/habitar alguns contextos dançantes. Ou seja, seria possível estar em cena em recusa ao estereótipo da dançarina do ventre, como uma mulher sensual, exótica e disponível?

A imposição de qualificações do ser dançarina do ventre, para que o estereótipo permaneça e a recusa do atendimento, me fizeram pensar sobre mim mesma e quais os afetos que me convocaram e convocam. E, portanto, segundo TIQQUN², como “minha relação comigo mesmo é apenas uma peça de minha relação com o mundo” (2019, p. 22). Para então, seguir na inflexão que me cabe e entender o que o mundo me reivindica.

Habitar em um mundo na condição de reivindicação é não ter posicionamento neutro. Ou seja, um exercício de posicionar-se a partir da sua própria existência, sem perder a possibilidade de se opor ao que está posto. Porém devo confessar que questões me assombram: como ter lugar de fala para reivindicar feitura de “dança do ventre” fora do enquadramento colonial, patriarcal, sexista, misógino, racista e LGBTQIAPN³+fóbico? Em que medida a minha vivência enquanto uma pessoa socializada como mulher cis-gênero, heterossexual e branca, me permite ter uma autorização discursiva para fazer reflexões sobre racismo e/ou experiências de gênero e subjetividades diferentes da minha? Questionamentos⁴ que pairam sobre mim, como ignições para a construção da minha fala.

Neste sentido, recorro inicialmente a Djamila Ribeiro (2017), quando afirma que todo mundo tem lugar de fala. Justamente para reconhecer a

² TIQQUN: contribuição para a guerra em curso é um livro publicado pela n-1 edições, com a coordenação editorial de Peter Pál Pelbart, no ano de 2019.

³ LGBTQIAPN+ é uma sigla que abrange pessoas que são Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais. Disponível em: <https://orientando.org/o-que-significa-lgbtqiap/#:~:text=LGBTQIAPN%2B%20C%3%A9%20uma%20sigla%20que,que%20consideram%20seus%20g%C3%AAs%20parecidos>. Acesso em: 05 set. 2022

⁴ Os questionamentos referentes ao meu lugar de fala como uma mulher cis, branca e heterossexual foram ancorados em Djamila Ribeiro, no seu livro “O que é Lugar de Fala?” (2019) e em Patrícia Montenegro Matos de Albuquerque, na sua dissertação “Escrita-corpo e as fabulações de gênero em ambientes digitais” (2020), pelo Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, a partir da sua autodeclaração como mulher socializada branca e orientada pela heterossexualidade, assombros e consciência política.

possibilidade de enunciados e reflexões sobre temas em contextos que não eram tratados, abrindo para a discussão. E conseqüentemente, o desmonte da hierarquização de categorias políticas de corpos sujeitos.

Assim, entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus social*, consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados (RIBEIRO, 2017, p. 86)

Neste caso, ainda que o lugar da minha fala seja localizado na minha existência como uma mulher branca, cis e heterossexual, configura uma responsabilização social a partir do lugar que ocupo. Uma vez que urge deflagrar como o ambiente da “dança do ventre” tende a ser racista e LGBTQIAPN+fóbico, visto que prioriza corpos dançantes que atendam o enquadramento colonial de humanidade.

Todavia, solicito que o lugar da minha fala não seja entendido como uma fala que substitui vozes historicamente silenciadas. Justamente, porque não opera em favor da desautorização de vozes não brancas e não hetero-cis-normativas. Ou seja, ela tem um alcance outro, o de resistência política contra marcações coloniais de poder e a luta por representações, para que se rompa com os regimes de hierarquização e conseqüentemente de subalternização.

Não tenho dúvidas de que as experiências com “dança do ventre” corpadas em 30 anos de atuação, se configuram como um recurso para repropor outros modos de habitar os contextos destinados a esta dança. O que sintoniza com a noção de “forma-de-vida” em TIQQUN, isto é, “minha forma-de-vida não se relaciona ao que eu sou, mas ao como eu sou com aquilo que sou” (2019, p. 18). Como ser docente, pesquisadora e artista da dança do ventre, ser-em-situação, em um mundo colapsado pelo patriarcado, racismo, desigualdade de gênero, misoginia, alto índice de feminicídio e LGBTQIAPN+fobia? Penso que no enfrentamento de tantas ocorrências sociais, o desejo de recusa é inegociável. Recusar o determinismo do contorno sexista e que objetifica o corpo dançante é um ato de resistência. Assim como a recusa de qualquer normativa colonial que defina quem pode ser ou não, uma pessoa a dançar a “dança do ventre”. E como diria a escritora feminista e acadêmica Sara Ahmed, “usamos nossas particularidades para desafiar

o universal” (AHMED, 2022, p. 26).

Mas penso que agora é a hora de analisar os aprontes da “dança do ventre” no Brasil, através de uma hierarquia de questões. A começar pela questão suleadora deste texto: existem os outros na “dança do ventre”? Seguida por outra pergunta: quem são esses outros? Afinal, as perguntas não podem deixar de serem formuladas. Pois se eu habito um contexto que não acomoda corpos sem a passibilidade colonial, de que outra forma é possível habitar? E neste sentido, Helena Katz propõe a recusa em não parar de perguntar como um “antídoto eficiente contra os preconceitos e a superstição que a ignorância produz” (KATZ, 2010, p. 122).

2. O surgimento do outro e os outros na “dança do ventre”

A impossibilidade do colonizador europeu de reconhecer o outro fora da Europa, como semelhante, favoreceu a abordagem “da identidade não em termos de pertença mútua (co-pertença) a um mesmo mundo, mas antes da relação do mesmo ao mesmo” (MBEMBE, 2017, p.10). O que permitiu, a partir de um delírio narcísico e alucinatório criar um enquadramento de humanização, no qual a supremacia do eu-colonial abria precedentes imagináveis de desumanização.

Mas ainda, o princípio da segregação estava na gênese do empreendimento colonial. Em grande medida colonizar consistia num trabalho permanente de separação – de um lado, meu corpo vivo e, do outro, todos esses corpos-coisas que o rodeiam, de um lado, minha carne humana, em função da qual todas essas outras carne-coisas e carnes-comidas existem para mim; de um lado, eu, tecido por excelência e marco zero de orientação para o mundo e, do outro, os outros com quem nunca posso me fundir plenamente; os quais posso fazer vir a mim, mas com quem nunca posso manter relações de reciprocidade ou de implicação mútua” (MBEMBE, 2020, p. 81-82)

Assim, tudo que não se enquadre a ordem colonial eurocêntrica é categorizado como o outro. A raça e o gênero são alguns exemplos que podem ser entendidos como parâmetros de diferenciação constante, à serviço da colonialidade e da necessidade de dominação, controle e subordinação, a partir da hierarquização.

E se tratando da “dança do ventre”, me interessa analisar gênero e mais especificamente a representação da categoria mulher em concordância com o enquadramento colonial. Assim, proponho pensar que as qualificações de

representação da mulher, não é definida em si mesma, mas pela replicação do imaginário colonial eurocêntrico machista (dançarina mulher cis, branca heterossexual, passiva e disponível sexualmente). Qualificações que foram corpadadas desde o século XIX, com a construção do imaginário dos povos orientais pelos países imperialistas.

Importa destacar como as textualidades ocidentais sobre o não-Occidente e, portanto, o outro, inventaram um Oriente – descrevendo-o e colonizando-o (SAID, 2007). Impossibilitando que o Oriente pudesse representar a si mesmo, motivo pelo qual os orientalistas franco-britânicos e aqui a ênfase é dada aos pintores, escritores e poetas, foram os sujeitos autorizados do que pode ser dito sobre o Oriente.

Edward W. Said (2007), em seu livro “Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente”, relata ainda que sem um consenso, o encontro do escritor francês Gustave Flaubert com a dançarina egípcia Kuchuk Hanem, no qual produziu um imaginário de mulher oriental. Caracterizado pelo silenciamento, uma vez que a mulher não tinha espaço de voz e apenas o outro (estrangeiro) poderia falar sobre ela. Sobre Flaubert, Said escreve:

Ele era estrangeiro, relativamente rico, do sexo masculino, e esses eram fatos históricos de dominação que lhe permitiram não apenas possuir fisicamente Kuchuk Hanem, mas por falar por ela e contar a seus leitores de que maneira ela era “tipicamente oriental”. O meu argumento é que a situação de força de Flaubert em relação a Kuchuk Hanem não era um caso isolado. Representa justamente o padrão de força relativa entre o Leste e o Oeste, e o discurso sobre o Oriente que esse padrão se tornou possível (SAID, 2007, p. 33).

E prossegue:

Kuchuk foi certamente o protótipo de várias personagens femininas de seus romances com sua sensualidade e delicadeza oculta, e (segundo Flaubert) com sua grosseria impensada. O que lhe agradava na dançarina era que ela não parecia exigir-lhe nada, enquanto o “odor nauseante” dos percevejos de sua cama se misturava encantadoramente com “o aroma de sua pele, que gotejava sândalo”. Depois de sua viagem, ele escrevera tranquilizadamente a Louise Colet que a “mulher oriental não passa de uma máquina: ela não faz distinção entre um homem e outro homem”. A sexualidade muda e irreduzível de Kuchuk permitia que o pensamento de Flaubert se perdesse em rumações que exerciam sobre a sua mente um poder obsessivo” (SAID, 2007, p. 259).

Said (2007) ajuda na compreensão de como o Orientalismo produziu imaginativamente um Oriente, a partir de um filtro colonial, europeu, superior e machista. Com um investimento continuado e multiplicado, de grande alcance para a

cultura geral. Não sem motivos, o imaginário da mulher oriental favoreceu a criação de estereótipos da dançarina do ventre, que a meu ver funda duplamente um processo de subalternização.

Avançando um pouco mais, a reflexão que aqui se impõe, se refere a permanência dos estereótipos orientalistas sobre a dançarina do ventre no senso comum, a exemplo de mulher sensual e sexualmente disponível. Onde a figura da odalisca, constitui a ritualística máxima do feminino. Mignac e Saraiva sintonizando com esta discussão, dizem:

Ousamos apontar o imaginário da odalisca funcionando como uma instituição que normatiza a representatividade, a corporalidade e a performatividade da mulher que dança, prescrevendo as definições do que é ser feminina, sensual, bonita e atraente. Qualificações que foram corpadadas desde o século XIX, com a construção do imaginário dos povos orientais pelos países imperialistas. Dessa forma, denunciemos essa figura da odalisca, dançarina oriental, como um molde de replicação do imaginário colonial, eurocêntrico, imperialista, machista. É preciso atentar para a representação da odalisca como uma ritualística máxima do feminino, que cria condições de representação que gestam o próprio sujeito a ser representado. Não coincidentemente, a imagem recorrente da dançarina do ventre é de uma mulher cis, heterossexual e branca (MIGNAC & SARAIVA, 2021, p. 39).

Se aqui ousar apontar a figura da odalisca, dançarina do ventre, como um molde de replicação do imaginário colonial eurocêntrico e machista, qualquer representatividade que não atenda essa formatação, se constituiria o “outro”. Nessa perspectiva, se propicia um campo de forças que condiciona o gênero a diferença sexual, e faz da heteronormatividade, assim como a branquitude, regimes de poder, que exclui quem não se adequa a esse ordenamento.

Logo, a mulher negra e indígena, assim como as pessoas LGBTQIAP+, em co-existências, são considerados o outro, numa visão supremacista da colonialidade. Entendendo que a mulher negra, de acordo com Grada Kilomba (2019) é o outro do outro na ordem colonial, uma vez que é mulher subordinada ao homem e por ser negra (não branca), a impossibilitaria a reciprocidade com o homem branco.

O processo de outremização de corpos na “dança do ventre”, confirma aquilo que já está bem assentado: as interdições postas pelo sistema mundo colonial. Diante da impossibilidade de acomodar a diferença e a diversidade, define regimes de pertencimento e reciprocidade. A exemplo da representação da dançarina do ventre, que de partida, dita contornos universais de gênero, identidade

e qualificações de feminilidade.

Nessas condições, o empreendimento colonial segue em expansão como um *ethos* de ser e estar no mundo, em escala global. Com múltiplas configurações e tornando o peso do “outro”, aniquilador, ao tal ponto de promover uma permanente estraneidade, inferiorização, separação e desumanização. Não à toa os tempos que correm, deflagram o triunfo de regimes de preconceitos e fobias, como por exemplo a gordofobia, o capacitismo e o etarismo, além da LGBTQIAPN+fobia e o racismo citados anteriormente. O que permite fazer a seguinte provocação: corpos que não atendam ideal performativo da mulher cis, heterossexual, branca, magra, sem deficiências e jovem, têm direito à “dança do ventre”?

Dentro da construção ocidental de Ser e Estar no mundo, o modelo de humanidade é universalizante ao mesmo tempo que colonizador e excludente. Isto é, parte-se de uma experiência única de humanidade judaico-cristã sob o arquétipo do Senhor do Ocidente e a impõe a todes que se encontram dentro das fronteiras ocidentais. Este Senhor do Ocidente, portanto, seria uma espécie de agente arquetípico, cujo caráter universalista homogeneiza as experiências humanas, pois parte da sua centralidade para categorizar todas as experiências de Ser e Estar no mundo. Consequentemente, ao se colocar como centro, desloca o Outro para a periferia, fazendo com que a compreensão da outridade seja estabelecida a partir de critérios alheios às escrevivências⁴ deles próprios que, além de destituídos de lugar de fala, veem negados os seus conjuntos de crenças e valores civilizatórios (NJERI, 2021, p. 20).

A partir da Teoria Corpomídia (KATZ & GREINER, 2005), compreendi que as feitura e os corpos dançantes da “dança do ventre” são corpomídias do imaginário colonial eurocêntrico. Pois de acordo com Helena Katz, “todo corpo é corpomídia porque troca informação com o ambiente, modificando-se e modificando o ambiente e, nesse fluxo constante, vai contando (sendo mídia) o que está acontecendo com ele” (2021, p. 21). Logo, um corpo dançante que tende a manter o contorno de gênero, identidade e feminilidade proposto pela fantasia europeia, com traços ainda orientalistas, é mídia do que se tornou esse corpo com o encontro com essas informações.

Entretanto como alerta Katz (2021), se faz necessário “chamar atenção para o fato do corpo não ser uma coisa pronta, deixar explicitado que ele está sempre em troca com o ambiente e, portanto, está sempre se fazendo corpo”. Assim, a provisoriedade do apronte do que se constitui corpo, pelo fato do corpo está sempre mudando pelas trocas com ambiente, abre possibilidades para outras feitura e reproposições.

Seguindo com a tarefa de corpar outro contorno para as feitura da “dança do ventre” e do mundo que a gesta. Afinal, corpo e ambiente seguem em transformação mútua. Convoco as pessoas que experenciam esta dança, desabordar os contornos coloniais que nos situavam e insistem em situar. Para que através de uma existência desobediente, se possa transformar o pessoal em político. Em outras palavras, abrir espaços políticos para existências pluriversais e não conciliadas com as estruturas opressoras. Afinal,

O território das artes surge, nesse movimento, com grande potência para a elaboração da crítica aos modelos culturais vigentes, uma vez que insurgem contra os sistemas de imagens e signos, desestabilizando os regimes de verdade dominantes. Problematiza-se a produção artística para compreender de que maneira artistas questionam tanto os modelos de identidade aos quais estão submetidos quanto as práticas discursivas que polarizam e determinam os gêneros, fixando as identidades masculina e feminina (LAURENTIIS, 2017, p. 13).

Por fim, se faz necessário pensar quais os embates são possíveis de serem enfrentados a partir do lugar de fala, sem perder o lugar de agência e o desejo de recusa. A despeito do enquadramento colonial de humanidade que nos afeta o tempo todo e dita quais são os corpos passíveis de existir ou não, aposto no microativismo do corpo dançante na cena artística da “dança do ventre”. Existências que rompam com os processos de outremização e se movam na instauração de co-existências – diferença e diversidade, em pertença mútua no mundo

E assim...

Existir contra colonialidade. Existir para insurgir. Existir contra o assombro da intangibilidade. Existir para convocar. Existir para desestabilizar. Existir para continuar se fazer corpo dissidente e decolonial. Existir para resistir. Dançar para existir.

Referências

AHMED, S. **Viver uma vida feminista**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

KATZ, H. O Papel do Corpo na Transformação da Política em Biopolítica. *In*: GREINER, C. **O Corpo em Crise**. Novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

KATZ, H. Corpar. Porque Corpo também é verbo. *In*: BASTOS, H. **Coisas Vivas**. Fluxos que informam. São Paulo: ECA- USP, 2021.

KATZ, H.; GREINER, C. Por uma Teoria Corpomídia. In: GREINER, C. **O Corpo:** pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação** - Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAURENTIIS, G. B. **Loise Bourgeois e modos feministas de criar**. São Paulo: Annablume, 2017.

MBEMBE, A. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2017.

MBEMBE, A. **Políticas da Inimizade**. São Paulo: n-1 edições, 2020.

MIGNAC, M. V.; SARAIVA, C. S. Nos véus da existência: por outros modos de ser na dança deslocados da hetero-cis-normatividade. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE DIREITOS HUMANOS DE COIMBRA, 5, 2021, Coimbra. Anais [...], v. 7, 2021.

MORRISON, T. **A Origem dos Outros:** seis ensaios sobre racismo e literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NJERI, A. Valores afro-civilizatórios e ativismo: um direito à arte e à negritude. In: VIEIRA, Rebeca de Souza; MUNIZ, Veyzon Campos. **Direito, Arte e Negritude**. Porto Alegre: Fi, 2021.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SAID, E. W. **Orientalismo:** o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TIQQUN. **N-1 edições**. São Paulo. Março de 2019.

Márcia Virgínia Mignac da Silva (UFBA)
E-mail: marcia.mignac.silva@gmail.com

Professora Adjunta da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia Docente dos Cursos de Graduação, Especialização e Pós-Graduação (PPGDANÇA). Mestre em Dança/PPGDANÇA-UFBA
Doutora em Comunicação e Semiótica/PUC-SP

Co-líder do Grupo de Pesquisa Ágora: modos de ser em Dança (PPGDANÇA).

785

Martha Graham: na dança, o ativismo de uma gramática

Marcos Bragato (UFRN)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em danças

Resumo: O projeto de Martha Graham (1894 - 1991) deve ser observado como um ato político ao propor a transformação da cena em novos arranjos. A ambição da tão propalada “interioridade emocional” encontra guarita em formatação própria e, como consequência, oferece um outro vocabulário cênico por intermédio do treinamento e do entendimento do corpo que dança: a “sensação íntima” proporcionada pelo binômio *contraction/release*, especialmente a partir do *floor work*, na propagada e na necessidade para conferir horizontalidade ao que está em encontro com a anatomia feminina. Emprestar a expressão “casa da verdade pélvica” reforça o que imaginamos esse deslocamento por ela promovido ao insistir a partir da anatomia feminina, ao configurar como um idioma de dança.

Palavras-chave: TÉCNICA GRAHAM. FLOOR WORK. ANATOMIA FEMININA. ATO POLÍTICO.

Martha Graham: in dance, the activism of a grammar

Abstract: Martha Graham's project (1894 - 1991) should be seen as a political act in proposing the transformation of the scene into new arrangements. The ambition of the much-vaunted “emotional interiority” finds a guardhouse in its own format and, as a consequence, offers another scenic vocabulary through training and understanding of the dancing body: the “intimate sensation” provided by the contraction/release binomial, especially from the floor work, in advertising and in the need to give horizontality to what is in contact with the female anatomy. Borrowing the expression “house of pelvic truth” reinforces what we imagine this displacement promoted by her by insisting on the female anatomy, when configuring as a dance language.

Keywords: GRAHAM TECHNIQUE. FLOOR WORK FEMALE ANATOMY. POLITICAL ACT.

Introdução

Desde a década de 1990, a dança torna-se divulgadora de sua complexidade, autoreferencialidade e autocrítica. Melhor: fez disso o baluarte; na cena, muitas vezes se encontra o não inteligível, necessariamente. No entanto, o ativismo da inserção da dança como uma atividade propulsora de conhecimento vem de “longe”, desde os primeiros manuais da corte das cidades-estados no que hoje é Itália. Embora a tentativa de apagamentos pode ser antevista aqui e ali, não

se pode esquecer do exercício político de centenas de criadores em dança.

O intento da dançarina e coreógrafa estadunidense Martha Graham (1894-1991) precisa ser visto, também, como um ato político ao propor a transformação da cena em outros ajustes por meio da moldagem de uma gramática de passos e movimentos. O desbravamento da dançarina e coreógrafa se encontra no cume do ideário de um idioma, passível de transferência universalmente.

A sua ambição da tão propalada “interioridade emocional”, fortemente presente graças em parte as conversas com o pai, médico psiquiatra, encontra guarita em formatação própria que se desdobra num outro vocabulário cênico por intermédio do treinamento e do entendimento do corpo que dança: a “sensação íntima” encetada pelo binômio *contraction/release*, especialmente no *floor work*, na necessidade de conferência da horizontalidade ao que está em encontro com a anatomia feminina e no uso sincrônico ou não dos braços.

Se a dança contemporânea quer divulgar as perguntas - o que é um corpo? o que é um movimento? – no intuito de afirmar que trabalha para abrir suas estruturas e fazer da autorreflexão crítica uma parte integrante de seu vocabulário, há artistas historicamente anteriores que enformam uma nova prática do movimento, e a demonstração do esforço do corpo. No entanto, não se vislumbra que aceitem a formulação de Graham como um ato político.

O ato político se encontra, também, em não “esconder” o esforço corporal, mas escancarar as quedas e suspensões, as espirais e os deslocamentos pelo espaço cênico. Isso é uma forma de ativismo, de ativismo enformado pelas características intrínsecas da área e pelas características cinestésicas e cinéticas, elas advindas.

No entanto, são raros/raras autores/autoras se deter sobre o tipo de ativismo modulado na gramática desenvolvida por Martha Graham. Partem das produções cênicas, especialmente as devotadas a peças gregas antigas nas quais as mulheres estão envolvidas pelas tragédias. Pulula literatura (BANES, 1998; SIEGEL, 1979; JOWITT, 1983, 2003, 2005; SORELL, 1986; REYNOLDS, 2013) dedicada aos feitos cênicos de Graham e seus seguidores, mas não recorrem ou não ressalta ao que tem sido formatado a partir da pelve feminina, e a gramática de Graham parece não encontrar eco entre os artistas que se autointitulam de “contemporâneos”.

Queremos aqui enfatizar a importância dessa gramática, como um ato

político. Apresentamos aspectos da *modern dance* da linhagem estadunidense e apresentamos, também, breve modelagem do que está conhecido como técnica Graham. Empréstimo a expressão “casa da verdade pélvica” (BANNERMAN, 2010) reforça o que imaginamos esse deslocamento por ela promovido ao insistir a partir da anatomia feminina. Longe de esgotar, a discussão intenta erguer o que parece estar adormecido.

Modern dance estadunidense

O crítico estadunidense Walter Sorell (1986) apresenta a dança moderna “não tanto como um sistema, mas como um estado da mente, flexionando seus músculos individuais, enfatizando seu sonho artístico pessoal” (p. 388, Tradução nossa). O que aparenta sua fraqueza, é, simultaneamente, sua força natural: “o extremo da expressão individual” (SORELL, 1986, p. 388, tradução nossa).

Tornar o centro do corpo, a partir do qual se irradia movimentos tornados visíveis com a região inferior do abdômen e a proeminência da área pélvica, a linha mestra do que se quer dizer, é um ato político não findo por questionamentos da estratégia implementada por Graham.

A expressão *modern dance* é utilizada pela primeira vez em 1926, justamente para designar o que Graham começa a empreender: um novo vocabulário do gesto e uma nova “fraseologia” do movimento (BARIL, 1987). Podemos afirmar, hoje, como um desbravamento do cenário apresentado como dança cênica.

Como afirma Sally Gardner (2008), *modern dance* é desenvolvida na relação com o “nos movemos”. No entanto, para que se dê, paradoxalmente, há de existir particularidades contribuídas pelos indivíduos. Se a *modern dance* consegue implementar essa relação a contendo haverá sempre um espaço de reflexão sobre tal paradoxo. No entendimento da autora, a *modern dance* é resistente a generalizações e opera no limite do que pode ser partilhado entre corpos individuais e a relação física entre eles.

O crítico novaiorquino John Martin (1893-1985) se torna o amplo defensor da *modern dance* e parece não vislumbrar nela a existência de um paradoxo. Como primeiro crítico de dança do jornal *The New York Times* tem um território desconhecido, e justamente por isso a possibilidade de concepção de arte e dança,

e a defesa da *modern dance*. O que significa se desenvolver juntamente com a *modern dance*, mas, também, o de analisar o que se passa na cena, promover novos entendimentos e, especialmente, dedicar-se ao que recorta como ocupação profissional. Martin enfatiza a necessidade da abertura da plateia ao empreendimento cênico da *modern dance* para o que os dançarinos podem engendrar com seus corpos e, como enfoca a técnica de Graham, e o que dançam através de obstinada representação da interioridade dos que dançam. A isso credita como verdadeira forma de arte (MARTIN, 1965).

John Martin, um grande defensor da dança modernista, vinculou a dança moderna à fenomenologia argumentando (junto com outros) que a percepção em si era um neuromuscular evento, uma atividade de e dentro de nossos corpos. Para Martin, a dança moderna foi uma nova arte que fez tangível a gênese mútua de um corpo-eu e um mundo (GARDNER, 2008, p. 56, tradução nossa).

Torna-se em fato inconteste, os dançarinos modernos encetam um novo modo de perceber a cena e o que nela habita:

Como Picasso, Matisse e outros pintores modernistas, os dançarinos modernos criaram novas maneiras das pessoas se verem, desde composições angulares e desconexas de partes do corpo até contornos coloridos, arredondados e fluidos. Novas imagens surgiram de novos papéis. A dança moderna era distinta de outros gêneros artísticos nos grupos de pessoas que atraía: mulheres brancas (muitas das quais eram judias), homens gays e alguns homens e mulheres afro-americanos. As mulheres ocupavam papéis de liderança dentro e fora do palco, substituindo a imagem cênica comum do ingênuo sexual pela do indivíduo pioneiro que movia o próprio corpo com força abrupta e inquietante (FOULKES, 2002, p. 3, tradução nossa).

Como aponta a autora (2002), para os modernistas da dança estadunidense a vida é trabalhosa bem ao lema presente, especialmente antes da 2ª. Guerra Mundial, do “Faça você Mesmo”, mas é, também, a possibilidade de unir procedimentos corporais acessíveis a “todos”, a universalidade, com a individualidade de quem dança. A missão de unir opostos aparentes, instâncias do psicológico e instâncias do social.

Com esses procedimentos, altera-se o que se vê e quem os vê. “A dança moderna mudou o que estava no palco, quem estava na plateia e as expectativas do público” (FOULKES, 2002, p. 27, tradução nossa). Essa alteração obrigatoriamente se dá como um pacote cujo vértice principal é o modo de fazer representar, a técnica, o como isso pode ser articulado nos corpos. “A expressão pessoal

permaneceu a inspiração e a força motivadora por trás da dança moderna” (FOULKES, 2002, p. 37, tradução nossa), no entanto, o arcabouço técnico permite ultrapassar a perspectiva individualista e “interior”.

Técnica Graham: política é alterar representação

Desde já, a técnica Graham altera para sempre o entendimento em como pode a dança se tornar um ato político; não necessariamente filiado à agenda ativista porque ela em si mesma é um ato político. Sequenciada a partir do chão toma a necessidade da maleabilidade da pélvis para irromper em espirais e uso inédito dos braços, até então.

A expressão da “casa da verdade pélvica” (BANNERMAN, 2010), corrente entre os diversos dançarinos da companhia, vem de encontro ao que defendemos como um ato político ao propor e enformar um outro *training* para o que se imagina representar: a “interioridade” quando se concentra no binômio *contract/release*, contrair e expandir: “a frase ‘verdade pélvica’ era sinônimo dos rigores envolvidos no movimento anatômico da pelve que precisava ser conquistado para entregar o drama do torso” (BANNERMAN, 2010, p. 1, tradução nossa).

Graham (1983) se manifesta sobre a expressão “casa da verdade pélvica”:

Fico estupefata com o fato de que minha escola em Nova York tenha sido denominada ‘a casa da verdade pélvica’, porque grande parte do movimento se origina em um impulso pélvico ou porque digo a uma aluna “você não está movendo a sua vagina”. Isso levou um integrante da companhia me dizer que, quando eu preparei um de meus balés, *Diversion of angels*, em Juilliard, para a sua formatura, ele foi embora pensando que a Companhia de Dança Martha Graham era a única na América em que os homens tinham inveja da vagina. [...] Sei que minhas danças e técnica são consideradas profundamente sexuais, mas me orgulho de colocar em cena o que a maioria das pessoas esconde em seus pensamentos mais profundos (GRAHAM, 1993, p.142, tradução nossa).

Graham se dedica a acentuar o *floor work* por ela desenvolvido com a expressão “carne ao chão”: “uma instrução que nos colocou habilmente em contato com a busca da verdade pélvica – uma verdade que ressoa com a busca do aspecto primordial e terreno das danças de Graham” (BANNERMAN, 2010, p. 2)

A aula de técnica de Graham está assentada na meta de dominar o movimento em cinco categorias básicas, geralmente iniciada no *floor work*, de baixo para cima: (1) no chão - sentados ou em decúbito dorsal; (2) de joelhos; (3) em pé -

tanto no lugar quanto a se mover pelo espaço; (4) no ar, e (5) 'as quedas' (HART-JOHNSON, 2015), que são ensinadas em todos os níveis verticais, a 'queda' final chamada 'queda para trás' que se utiliza do uso de três níveis - em pé, sentado, supino e de costas. Depois do trabalho de chão, levanta-se para uma posição de pé, embora não podemos esquecer da ajuda dos braços. Nessa mudança de nível, os braços rasgam o ar com espirais coordenadas com a movimentação de todo corpo. “Toda a seção de trabalho no chão da aula é vista como uma progressão de um para uma posição de pé” (HART-JOHNSON, 2015, p. 196).

O *floor work* é composto pela série de posições articuladas sempre com a respiração e o binômio *contraction/release*, que tem a pelve como motor propulsor do movimento, a saber: aquecimento, alongamentos, sentar-se na primeira posição e quarta posição aberta; as mãos curvadas em forma de conchas e pernas e os braços em posição paralela, com a simultaneidade dos pés flexionados.

Ressalta-se que não devemos esquecer do impacto nesse processo do binômio *contraction/release* e da respiração – expirar/inspirar, cujo impacto, também, está refletido nas quedas e suspensões; quando faz o alongamento, inale-se o ar; quando contrai, exale-se. A contração do tronco e a transferência de peso para uma parte das costas ocupam papel fundamental na alternância da formação de imagens para quem as vê.

As quedas são feitas lentamente no início; então, sucessivamente cai, as contagens são eliminadas uma a uma e o movimento é reduzido até finalmente, os dançarinos caírem ao chão em uma contagem e recuperam posição em uma contagem em extensões laterais e torções da coluna, na segunda parte da aula que Graham denomina de *lift series - center work* (trabalho no centro da sala e em pé). Aqui ocorrem os exercícios de flexão dos joelhos, realizados sempre com os balanços do torso, balanços esses que dependem da coordenação dos braços; tudo em diferentes qualidades de acentos e ritmos.

Portanto, basicamente, uma aula da técnica de Graham, desenvolve-se a partir do *floorwork*, em conjunto com exercícios de respiração (*breathings*), exercícios combinados para fortalecimento do joelho, exercícios realizados de pé no centro da sala, tais como *pliés* e *tendus*, exercícios na barra para especialmente trabalhar amplitude das pernas, e diagonais, caminhadas, corridas, quedas laterais, saltos e giros (HOROSKO, 2002).

Toda a seção de trabalho no chão da aula é vista como uma progressão de uma posição sentada para uma posição em pé. De fato, até este ponto, havia uma frase de transição prescrita de movimento conectando cada exercício (também chamado de 'combinação') ao próximo. Estas conjunções formalizadas entre os exercícios possibilitam, nas aulas mais avançadas, realizar quase toda a série de trabalho de solo sem parar, desde "Pronto, e..." até o trabalho de joelho ou "o levantamento" (BANNERMAN, 2010, p. 2, tradução nossa).

Como sugere Joshua Legg (2009), a técnica de Graham enfatiza as espirais, mas para a ela chegar o entendimento de suas partes é fundamental. Por isso, dá a dica da observação das espirais na natureza, a flora, "talvez ajude no entendimento em como a pélvis e a espinha trabalham juntas nas torções e curvatura do torso" (2009, tradução nossa).

Howard Gardner (1993) reforça os princípios vinculados a essa técnica e o quanto se torna uma invenção do século 20, similar o que podemos observar em Einstein e Stravinsky, por exemplo. O entusiasmo do autor deve ser considerado, afinal se trata da invenção de um idioma de dança, na forma de nova combinatória de passos e movimentos a partir da pélvis.

Estudantes estavam conscientes do poder das costas, o papel original da pelve e a pressão do chão; eram apresentados como os sentimentos podem emergir através das contrações, dos *releases* e do se alongar, dos espasmos dos músculos do torso...Graham fez uso de imagens vívidas para convencer o desejo de se mover... (GARDNER, 1993, p. 298, tradução nossa).

Considerações finais

Voltar-se a Marta Graham sempre será um tributo, mas o que se quer aqui é chamar atenção para um empreendimento não vislumbrado como um ato político. Estamos convencidos de que esse empreendimento, obviamente se valeu da longevidade, mas aponta a necessidade de se voltar à dança, e não apenas em fatores externos a ela. Não precisa de palavras de ordem, bandeiras ou "senhas" para se dar a ver como um ato político.

O idioma inventado e desenvolvido por Graham é em si mesmo um ato político, no sentido de permitir a quem dança enformar imagens e, em especial, as que querem denotar uma "realidade interior". É verdade que o idioma tem agenda, mas a partir dele tecer alternativas no corpo pode ser possível. Conhecer o treinamento proposto por Graham, portanto, adiciona outra possibilidade para se atualizar como um ato político. Requer disponibilidade corpórea e tarefa custosa,

embora possa incitar novos atalhos, e requer, também, usufruto de outros lemas e não os que correntemente têm vicejado.

Referências

BANES, S. **DANCING WOMEN**: Female bodies on stage. London and New York: Routledge, 1998.

BANNERMAN, H. Martha Graham's House of the Pelvic Truth: Sexuality, femininity and female empowerment. **Dance Research Journal**, Volume 42 , Issue 1 , p. 30-45, Summer, 2010.

BARIL, J. **La Danza Moderna**. Tradução de Maria Teresa Cirugeda. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós, 1987.

FOULKES, J. L. **Modern bodies**: dance and American modernism from Martha Graham to Alvin Ailey. Carolina do Norte e Londres: The University of North Carolina Press Chapel Hill & London, 2002.

GARDNER, H. **Creating Minds**: An Anatomy of Creativity seen through the lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi. New York: BasicBooks, 1993.

GARDNER, S. Notes on Choreography. **Performance Research**, v. 13, n. 1, p. 55-60, 2008.

GRAHAM, M. **Memória do sangue**: uma autobiografia. Tradução de Claudia Martinelli Gama. São Paulo: Siciliano, 1993.

HART-JOHNSON, D. A Graham Technique Class. **Journal for the Anthropological Study of Human Movement**. v. 9, n. 4, p. 193-214, 1997.

HOROSKO, M. **Martha Graham**: The Evolution of Her Dance Theory and Training, 1926-1991. Chicago: a capella books, 1991.

JOWITT, D. Martha Graham's Clytemnestra Lives to Kill Again. **The Village Voice**, 20 de Maio, 2009. Disponível em: Martha Graham's Clytemnestra Lives to Kill Again - The Village Voice. Acesso em: 20. mar. 2022.

JOWITT, D. Graham Lives! **The Village Voice**, Abril 05, 2005. Disponível em: Graham Lives! - The Village Voice. Acesso em: 20 Mar. 2022.

JOWITT, D. Monumental Graham. *In*: COPELAND, R.; COHEN, M., **What Is Dance?** Readings in Theory and Criticism. Oxford: Oxford University Press, 1983, p. 456-459.

LEGG, J. Graham Technique. **Dance Spirit**. March 19, 2009. Disponível em: Graham Technique (dancespirit.com). Acesso em: 10 jun. 2022.

MARTIN, J. **The Modern Dance**. Princenton: Princenton Book Company, 1989.

REYNOLDS, D. Dancing Free: Women's Movements in Early Modern Dance. *In*: RADO, L. R. (ed.). **Modernism, Gender, and Culture: A Cultural Studies Approach**. Taylor & Francis, 2013, p. 263–274.

SIEGEL, M. B. **The Shapes of Change: Images of American Dance**. Boston: Houghton Mifflin Company Boston, 1979.

SORELL, W. **Dance in it's time**. New York: Columbia University Press, 1986.

Marcos Bragato (UFRN)
E-mail: marcos.bragato@ufrn.br

Docente e coordenador da Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Interesse nos aspectos evolucionistas no comportamento de dança e em dança.

794

M(...): Visitando Cristina

Meireane R. R. de Carvalho (UEA)

Comitê Temático Corpo e política: implicações e conexões em danças

Resumo. O interesse deste relato é trazer o estudo *Mímesis corpórea à mimesis da palavra* vivenciado com Raquel Scotti¹ em decorrência do doutoramento que gerou o processo artístico chamado *Visitando Cristina*. É a experiência metodológica em *mímesis corpórea* suscitada durante a imersão no processo de elaboração da tese. São citados teóricos em *mímesis corpórea* como Colla e Ferracini (2006), Hirson (1999; 2006; 2012; 2014), Hirson, Colla e Ferracini (2017); sobre fenômenos da percepção, Merleau-Ponty (2006); e sobre processos compositivos do corpo observador, Carvalho (2020). A metodologia inclui o contato com o ambiente, pessoas e objetos, leitura corporal e imagens fotográficas, proposição de discurso além de imersão em movimentos do corpo percebido. A narrativa resulta da percepção e de estados corporais; da pesquisa do corpo nas possíveis relações com imagens pesquisadas para a composição dos afetos em pesquisa artística; da experiência de campo, que permitiu contatar e criar polifonias sensíveis; e da composição dos elementos vivenciados entre as imagens em laboratório em espaço interno e ambiente externo pesquisado que gerou *Visitando Cristina*.

Palavras-chave: MÍMESIS CORPÓREA. PROCESSO ARTÍSTICO. PERCEPÇÃO.

Abstract. The interest of this report is to narrate the study *Mímesis corpórea à mimesis da palavra* (corporeal mimesis to the word mimesis) experienced with Raquel Scotti as a result of the doctorate that generated the artistic process called *Visitando Cristina* (Visiting Cristina). That's the methodological experience in corporeal mimesis raised during the immersion in the process of the thesis elaboration. Theorists on corporeal mimesis as Colla and Ferracini (2006), Hirson (1999; 2006; 2012; 2014) and Hirson, Colla e Ferracini (2017) are cited; about perception phenomena, as Merleau-Ponty (2006); and about compositional processes of the observing body, Carvalho (2020). The methodology includes he environment, people and objects contact, body and photographic images reading, discourse proposition, immersion in movements through body perception. The narrative results from the perception and bodily states; in the body research in the possible relations experienced with images for the composition of affections in artistic research; in the field experience that made me contact and create sensitive polyphonies; and in the composition of elements experienced among images in laboratory and in th inner space and outer environment researched that generates *Visitando Cristina* (*Visiting Cristina*).

Keywords: CORPOREAL MIMESIS. ARTISTIC PROCESS. PERCEPTION.

¹ Raquel Scotti é artista pesquisadora do Lume Teatro e atua na disciplina *Mímesis corpórea à mimesis da palavra* pertencente ao Programa de Doutorado em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp.

1. Perspectiva da *Mimesis corpórea*

A *mimesis corpórea*, nesta pesquisa, tensionou percepções de mundo para pensar o corpo de resistência em processos artísticos pelos afetos que acontecem com o artista na relação com as coisas². Os gatilhos propostos acentuaram a percepção corpórea fazendo vibrar a leitura de emergências vividas e tornando a experiência em signo de arte. Nesse sentido, a *mimesis corpórea* atua como ativadora de processos de percepção e escuta do corpo no ambiente de vivências que movimentam processos artísticos. São narrativas de estudo mediado pelas intervenções de Raquel Scotti na disciplina “Movimento, ação e gesto – da *mimesis corpórea* à *mimesis* da palavra”³.

A natureza do trabalho em *mimesis corpórea* traz, no construto conceitual e procedimental, a vivência e a leitura do ambiente, contexto em que a ativação de estados de observação e percepção da artista se faz no e a partir do cotidiano, reverberando atuações artísticas por meio de vozes e discursos corporais. A *mimesis corpórea* propõe convivências, diálogos, enfrentamentos, questionamentos, comparações, resoluções de problemas, buscas, analogias para geração de discursos poéticos do corpo. O corpo, em estado de atenção, potencializa lugar para atravessamentos artísticos:

A *mimesis corpórea* tem como um dos seus pressupostos primeiros lançar o ator em uma zona de experiência intensiva no contato direto com o outro, seja esse outro uma pessoa, um objeto, um animal, uma imagem, um prédio, uma palavra. E ambiciona que esse encontro potencialize a transformação e recriação do corpo singular daquele que atua-observa (HIRSON; COLLA; FERRACINI, 2017, p. 14).

A metodologia de trabalho inclui a imersão no ambiente, em lugares fechados ou abertos, para estabelecer diálogo e contato com o cotidiano pela comunicação entre pessoas e objetos. A pesquisa em *mimesis corpórea* apresenta como pressuposto o trabalho de observação e leitura do corpo na experiência cotidiana como potencializadora de ações vocais e físicas de elementos pulsantes encontrados e acolhidos, como animais, pessoas, fotos, imagens pictóricas (HIRSON, 2012). No trânsito entre pessoas, coisas, objetos, emergem pela

² Propõe-se o entendimento dos termos *objeto(s)* e *coisa(s)* a partir do sentido de André Lepecki, que chama o *objeto* transformado em *coisa*, como ampliação de sentidos derivada de *força despossessiva e deformadora* dada pela ação do sujeito (CARVALHO, 2020, p. 22).

³ Disciplina pertencente ao Programa de Doutorado em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp.

observação contatos, diálogos, sentidos advindos das relações com o ambiente. O corpo é provocado a ir além do aspecto da dureza das formas, da primeira impressão para ampliar as ideias percebidas. O território do corpo no espaço, do corpo na observação se desfaz, refaz, provocando outras noções e alcançando novas lógicas de sentidos dilatando significados. E, como ressaltam Hirson, Colla e Ferracini (2017, p. 144-145), a experiência do corpo como lugar de atravessamentos na pesquisa de campo é movimentada por afetos, desterritorializa e reterritorializa com a e na vivência do lugar – como matérias de criação, criam-se outras forças e contornos:

Se entendemos o corpo como âncora de experiência, como memória, o corpo singular como potência-outro-corpo intensificado nele mesmo e partindo dessa desterritorialização que a pesquisa de campo em toda sua multiplicidade provoca, ao voltar para sala de trabalho, impregnado de toda vivência desses encontros múltiplos (de novo reforçando: sejam esses encontros com pessoas, cheiros, paisagens, sabores, ausências, sensações, memórias), esse mesmo corpo se reterritorializa, dando passagem a matrizes ou formas de força (formalizações singulares de cada ator), virtualidades e intensidades atualizadas em continuum no tempo-espaço cênico mais potentes, ou ao menos, em multiplicidade, com novas aberturas e possibilidades de combinações.

Na pesquisa de campo são realizados recortes de relevância singular experienciada no ambiente externo e posteriormente acolhidos em ambiente de sala para experimentação corporal. Nesse processo, faz-se uso de registros, imagens, sons entendidos como fontes geradoras de ideias, provocadoras de movimentos, falas, gestos, intensões. O que por entendimento visa vasculhar propósitos em devires. Assim, “A mimesis, em última instância, tem o objetivo maior de sempre devir-outro a partir de vários procedimentos” (HIRSON; COLLA; FERRACINI, 2017, p. 115). O que exige, em certa medida, da memória corporal e revisitações de experiências pelo processo de leitura de registros, imagens e diferentes materiais compostos no percurso da vivência em campo e nos laboratórios de criação de sala de trabalho (ateliê de criação, salão de dança etc.). As revisitações, enquanto processo de memória corporal, estão como dispositivos de buscas, apreensão de ideias que evoca o passado do corpo às provocações do imaginário concebidos no presente. Assim, estes autores explicam a relação das ações e influências de um sobre o outro (passado e presente):

De certa forma, podemos afirmar que a memória é o elemento comum em todas as vertentes da mimesis. Seja a memória do encontro, da imagem do outro fora, do espaço à volta, seja a atualização de fragmentos de memória,

vividos ou imaginados. Memória enquanto duração, de um presente que se acumula num passado, e se torna novamente presente carregado de todo o passado anterior, numa atualização do vivido no presente. A memória como detonadora de poéticas (HIRSON; COLLA; FERRACINI, 2017, p. 115).

O processo de leitura do ambiente é um ato perceptivo singular apreendido no curso da vida; forma referenciais de conhecimentos, de experiências vivenciadas do/da artista, faz ecoar leituras de mundo. Carvalho (2020), sobre o estudo dos fenômenos da percepção em Merleau-Ponty, diz que o mundo vivido por cada experiência tem a singularidade do observador, dessa maneira, cada ser percebe a seu modo e, a partir dele e com ele, provocando rastros e destino construídos pelo que vive, o que diz sobre a experiência corporificada da percepção. O corpo-percebedor é nesse sentido corpo-vivido:

[...] habita 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 (CARVALHO, 2020, p. 55).

O artista, na experiência perceptiva, relaciona corpo e mundo em um processo de trocas complexas. E, afetado pela inquietude, o estado de percepção do corpo cria tensionamentos resultantes, muitas vezes, da dedicação ao “labor criativo”. O que não determina ganho ou sucesso, mas abre a possibilidade do encontro, da experiência artística. Por isso, exercitar o estado de atenção, de vigia pode provocar transbordamentos daquilo que percebe e significações que podem ecoar em processos artísticos. A experiência perceptiva pode revelar o que está oculto ao olhar quando na vivência com as pessoas, coisas e objetos, permitindo apreciar por diferentes ângulos e atravessamentos aquilo que observa.

Para Merleau-Ponty (2004, p. 21), a percepção transborda para “além dos dados visuais”, cria vielas para apreensão de sentidos da observação, o corpo percebedor sai da primeira impressão para alcançar outros contornos subliminares. É, para o autor, uma montanha que, observada pelo pintor, delineia inquietações e revela um “devir montanha”, será nesse sentido uma percepção ampliada da imagem observada. Carvalho (2020) explica que a pessoa do artista, na perspectiva de Ponty, traça outras percepções, amplia ideias, contornos, tons, luminosidades, sombreamentos, gradientes, o que se diferencia das primeiras impressões configuradas pela imagem. A percepção é alterada de sentido à medida que

mergulha na paisagem com maior intensidade.

2. As imagens em mim e eu nelas – O entre

Modus operandi. Para iniciar o processo, foi solicitada a captura/pesquisa de imagens fotográficas e textos de interesse que, de algum modo, provocassem atração, inquietação, estados de sensação sobre a imagem e a escrita. Foi realizada a pesquisa de vinte imagens e, dentre elas, selecionadas dez para a vivência. Estas, posteriormente, iriam inter-relacionar-se com outras dinâmicas que envolviam materiais⁴ acolhidos em pesquisa de campo.

O processo se deu em três momentos: 1) laboratório de vivência e estudo corpóreo a partir de dez imagens (Figura 1) e texto; 2) pesquisa e vivência em campo para possíveis intervenções e contatos com pessoas leitura do ambiente; e 3) provocações corporais correlacionado ambiente, imagens, memória e texto.

As primeiras vivências envolveram os seguintes dispositivos de percepção: leitura corporal e de imagens fotográficas, falas inteiras e fragmentadas do e sobre o texto, proposição de discurso, imersão em movimentos pela percepção do corpo; registros da artista e da pesquisadora; uso de anotações em diário; elaboração de mapa conceitual; gravação de áudio de conversas com pessoas do ambiente; descrição do ambiente sobre configurações de lugares; expressões verbais; pesquisa de sons para construção da paisagem sonora; uso de linguagem real e ficcional explorando tensionamentos, colisões e relações entre dados obtidos na experiência de campo na sala de trabalho (Lume Teatro).

Modus vivendi. Inicialmente, foi preciso consumir a compreensão do objeto de pesquisa (experiência de campo) aliada às leituras de imagens fotográficas a partir de estudo sensório-perceptivo do corpo. As experimentações corporais ocorreram de modo intensivo e sob diferentes dimensões espaciais e temporais, criando estados de atenção, vigília, percepção de micro e macromovimentos tensionados para que o discurso do corpo dilatasse, corporificasse intenções, gestos, significações advindas dos materiais (textos, sons, perspectivas do objeto lido, percebido, em articulações com a memória corporal).

As experimentações vieram de vários caminhos *disparados* pela

⁴ Materiais, nesse contexto, referem tudo que é capturado pelo pesquisador em campo: imagem, música, texto, ideia, pensamento (PAREYSON, 1993).

condução do processo. Raquel Scotti abriu oportunidades de convivência, diálogo, enfrentamentos, questionamento, comparações, resoluções de problemas, buscas, analogias para geração de poéticas.

O uso de imagens, de interesse pessoal, se configurou como mecanismo de ebulição corporal. As imagens fotográficas foram trazidas em sua fisicalidade e dispostas na parede para que fossem usadas durante o processo.



Fig. 1. Compilação de figuras selecionadas a partir da área de interesse de estudo dispostas na parede do Lume Teatro – parte do processo. Fonte: internet e arquivo pessoal (2015).

Para todos verem: em uma parede na cor creme existem dez imagens em tamanho A4 coladas em diferentes posições e próximas. Existem as seguintes imagens: minha foto em posição de cócoras, estou olhando para baixo e uso um macacão preto; duas obras artísticas; figuras de dois bebês experimentando, com as mãos, tintas coloridas; pessoa com furacão na cabeça; dez corpos coloridos em posição vertical; imagem de um homem multiplicada em espelho; fita de moebius; e uma fórmula da visão em paralaxe.

A leitura das imagens se deu a partir de diferentes olhares: contornos, textura, cores, formas geométricas, identificação com a pesquisa – possíveis elementos conectivos. As imagens serviram de propulsores e agenciadores de potenciais relações com algo de interesse direto ou indireto com o desejo da pesquisa e imbricamentos da pesquisa poética.

Colla e Ferracini (2006, p. 107) mostram alguns pontos que devem ser observados sobre imagens em fotografia quando da abordagem e leitura no corpo:

Incorporação precisa da imagem da foto, fiel à fisicidade observada, quase como uma colagem da foto no próprio corpo, atento às equivalências necessárias. Parte-se do macro, do corpo como um todo (posicionamento dos braços, curvatura da coluna, direcionamento da cabeça, máscara facial etc.), e chega-se ao micro, ao pequeno detalhe (microtensões que sustentam cada membro, regulagem na intensidade dessas mesmas tensões – a dosagem errada altera a imagem – transferência do peso, direcionamento do olhar etc.). Todos os elementos precisos, contidos na

própria imagem e possíveis de serem detectados através de uma observação atenta.

O processo inicial indicava aproximação direta com as imagens na silhueta, estrutura de linhas e formas, cores, combinação entre os elementos. O corpo é levado a projetá-las como são, e no percurso se modifica, se fragmenta, se recompõe, se reelabora associado em dimensões conceituais e poéticas.

Em uma espécie de anatomia dos sentidos, as imagens foram dissecadas em camadas e se mostrando em diferentes perspectivas *espaço-temporais*, desdobrando-se em pequenos e grandes movimentos. Os movimentos que eram realizados de forma condensada (micro), propuseram uma exigência maior de tensão muscular e de respiração, num fluxo contido. A pequena dança⁵ parecia acontecer.

A insistência do olhar sobre as imagens, a partir da visão das estruturas lineares e não lineares, faz atravessar outras fronteiras de entendimento. E, partindo da combinação de elementos nelas constituída, projeta outra dimensão de ideias que no primeiro olhar não se podia ver. À medida que ia olhando-fazendo, fazendo-olhando as imagens, o corpo se expandia em possibilidades gestuais e dizeres. As movimentações que se tornavam pertinentes ganhavam nova retomada ampliando o modo de fazer. O exercício de olhar imagens fez apurar o próprio olhar e detectar pequenos detalhes que em uma visão rápida talvez se tivesse perdido ou visto de modo superficial.

Para que essa apropriação seja aceita aos olhos de quem vê, não basta reproduzir externamente as tensões básicas observadas na foto, esses são os fragmentos externos visíveis e facilmente reproduzíveis pelos mais atenciosos. Precisamos adentrar nos meandros, nas diversas qualidades de energia, nos diferentes conteúdos vibratórios contidos na imagem e encontrar os equivalentes musculares no próprio corpo. Devemos, enfim, deixar-nos afetar pela fotografia para então recriarmos esse afecto em ações físicas e vocais poéticas e dinâmicas, orgânicas e intensivas que certamente incluirão o outro no momento da ação cênica. (COLLA; FERRACINI, 2006, p. 109).

No decorrer do processo, esse olhar se foi ampliado, de estruturas formais da imagem, elementos lineares e não lineares (linhas, formas, cores, sentidos), para novas ideias manifestadas por meio de comparações, associações,

⁵ Steve Paxton (1996), ao referir esse momento potente do corpo, explica que, nesse acontecimento, afetada pelos atravessamentos (ambiente, corpo, texto, memória, imagens), a pequena dança acontece no respirar, na execução de movimentos, ressignificando os materiais enquanto significado e significante, adentrando em fissuras e rasgaduras das imagens percebidas.

recortes de detalhes e aproximações com elementos de novas imagens dispostas no processo.

O processo de leitura de imagens (fotografias, memória, desenhos), pelo aspecto de operação perceptiva, se faz pela observação, significação e ressignificação pelos sentidos corporais e experiências de vida do artista, o que colabora significativamente com a dilatação dos conceitos sobre o observado. Nesse sentido, Colla e Ferracini (2006, p. 109) explicam que “A fotografia entra como um agregador externo ao repertório pessoal do ator, auxiliando na ampliação das qualidades vivificadas por ele”. E, ao referirem a experiência do artista nas coisas observadas, acrescentam que há uma relação complexa entre o que é “visível, corpo físico, palpável, imagem estática, e o invisível, virtual, não palpável”, formando compostos a partir do corpo vibrátil potencializado pela imagem fotográfica.

As imagens, nesse sentido, ganhavam força poética pela articulações possíveis com vida motivada pela memória corporal. A dança se fazia, em alguns momentos, pela linhas e significações que as imagens projetavam; em outros momentos, deixavam levar a estados de sensações provocados pelas articulações entre fotografias e emergências da vida. Incluía-se, nesse processo, a elaboração de gestualidades, intencionalidades, vozes, sons corporais.

A dança que trazia no trabalho em *mimesis corpórea* provocou o alargamento do corpo no espaço com movimentos dilatados, mas tinha uma característica peculiar: a densidade se mantinha na execução do movimento corporal. As imagens no corpo refletiam ora uma releitura precisa do que se via, ora a interpretação assumia outra sensação gestual. As imagens estavam ali no conjunto de movimentos assumindo uma significação ampliada das ideias.

O caos – A pesquisa de campo – Conhecendo Cristina. Durante o percurso dos enfrentamentos, vasculhos, coerência, não coerência, percebi-me como se estivesse dentro de um liquidificador, misturando-me com tantas coisas. Na verdade, um processo de amálgama estava acontecendo. Nesse misturar, elementos de conexões se vão estabelecendo, capturando tantas informações que foram sendo dialogadas durante o percurso de experimentação – às vezes nem nos dando conta de que isso acontece. Hirson propunha uma metodologia em que as mediações estavam conectadas a nosso fazer (propostas) enquanto imagens apresentadas e delas aliadas a nossa intenção de pesquisa.

Sáimos do espaço do Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais) para a rua. Tarefa do dia: precisávamos colher material para experimentação, com base na observação de pessoas, coisas e objetos. Capturar diferentes elementos apresentados pela pessoa escolhida e manter com ela contato, relacionarmos-nos de alguma forma na tentativa de apreender atitudes, intenções de movimentos, gestualidades, som/voz e elementos circundantes. A escolha partia de pontos de pulsão/interesse, algo que possa vibrar na dimensão daquilo que já se vivia enquanto pesquisa alinhado com o desenho de ideias da artista.

Nesse contexto, existe um propósito em que a pesquisa de campo gera a oportunidade de formar encontros, provocações do objeto pesquisado. Por isso, na valorização de cada momento seria imprescindível o olhar aos detalhes, não perder a oportunidade de viver a experiência intensamente.

O pensamento de Hirson (1999, p. 91), a seguir, cabe muito bem nesse momento de fala:

O lance inicial de uma pesquisa de Mimesis Corpórea, centrada na observação, é a escolha do observado. Há um caminho natural, que pode ser alterado, claro, mas que para mim tem como início a definição da temática a ser pesquisada. Escolhido o tema, busca-se o meio apropriado para o encontro com o observado. Ele pode estar em livros e exposições de pintura, fotografia, escultura; ou em determinada região de determinado país, cidade, bairro; ou espalhado em pontos específicos etc. Essa busca pode vir a tornar-se uma grande aventura. Viver cada instante dessa aventura é essencial para a observação, que se totaliza pela observação precisa de ações, mas também de todo o ambiente que as cerca; que tem cheiro, gosto, sensações diversas.

Ao atravessar o portão do Lume, perguntei-me: “Para onde vou?” Na verdade, o perguntar sempre esteve presente nos dias densos, mesmo em situação de relaxamento. O percurso foi a observação constante tentando concatenar com experiências de laboratórios que tinham inspirado noções poéticas e vibrações conceituais do corpo em movimento. Agora, exercitando estado de atenção e estado de vigia, desbravei as espacialidades em que corpo percebido faz interações e acolhimento no ambiente.

Encontrei Cristina. De longe observo um barraca de pastel somente com a atendente. Cristina era vendedora de pastel, ótima oportunidade; então comecei minhas tentativas de aproximação, iniciei pedindo um pastel; para alongar a conversa, comecei a perguntar os sabores que havia, ela, sem muitas palavras, foi dizendo de forma objetiva e breve. Com o pastel na mão, eu tinha de continuar até

conseguir melhor aproximação e desvelar outras gestualidades e ações no ambiente de trabalho dela. Pensei rapidamente, usei minha própria situação, de moradora temporária em Campinas, em busca de um apartamento para alugar. Consegui, então, esticar a conversa. Cristina no primeiro momento me respondia de maneira a se proteger de algo, apresentava um rosto sisudo, com expressão desconfiada: os movimentos pareciam estar em estado de prontidão, as palavras eram poucas, situação que se manteve assim por muitos minutos. Quando iniciei outro assunto, falando de minha vida em Manaus e em Campinas, ela aos poucos foi permitindo a aproximação. Falou da barraca de pastel, de pessoas que poderiam alugar um apartamento em Campinas. Quando percebi que Cristina ia diminuindo a distância, fui também até ela. Capturei durante nossa conversa vários elementos gestuais dela em seu ambiente e de nossa relação. Destaco a seguir alguns elementos do diálogo de corpo, voz e sensação que considere principais: mulher, trabalhadora, solidão, olhar sisudo, estado de prontidão/vigília, desconfiança, proteção, caminhos de aproximação, sorriso controlado, espacialidade do ambiente, objetos, relaxamento provisório do corpo.

Experimento a partir dos dados/informações de campo. Agora eu tinha mais elementos para usar as dez imagens, *Cristina* e os materiais (gestos, intenções) que havia experimentado. Todo o material foi gradativamente sendo inserido no processo, articulando, desarticulando, rearticulando, combinando, sendo reelaborado no espaço-tempo, em níveis diferenciados, assumindo sons e vozes em alguns momentos, em outros o silêncio. Os elementos combinatórios, como uma espécie de sistema aberto, foram se articulando no imaginário poético e cruzando minhas memórias, percepções da pesquisa de doutorado e contato com Cristina:

[...] na mimesis corpórea, o pensamento-*corpo* se constrói a partir da observação de estímulos diversos, que podem ser eles: imagens (fotografia, pintura, escultura), animais, poesias/textos, música, pessoas, memória, fantasias/sonho. Essa tensão (zona de confluência) que acontece entre uma coisa e outra é algo que atravessa, necessariamente, o observador, gerando um estado de abertura que se completa em impulsão mimética, ou seja, ação no espaço (HIRSON, 2012, p. 151).

Numa intenção poética, tentei apropriar-me então de *Cristina* trazendo à tona estruturas de movimento-intensões com vozes e não vozes, ou vozes impressas no silêncio do gesto, palavras, sussurros.

Ao *espionar* meus colegas, percebi que todos estavam fazendo/trazendo suas pessoas pesquisadas no campo de forma muito clara, poderia dizer. Fiquei confusa, pois, em minha experiência com a dança no olhar e no fazer do artista, existe em boa parte dos trabalhos uma intenção de subjetivação das coisas. As intervenções foram feitas por Hirson, para que saísse da insistência da subjetivação, compreendi que porções de objetividade precisavam ser suscitadas no processo. A proposta seria fazer conversar a subjetividade com a objetividade, e experimentar Cristina a ponto de que, a partir dela, pudesse emergir outro ela:

A partir do momento em que o foco de observação (pessoa, imagem, palavra) toma corpo e se transforma em ação física, a explosão passa a ser semelhante à de qualquer outra ação em intensidade, pois se trata de memória tanto quanto no caso da dança pessoal ou do treinamento energético. A memória pensa em fluxo de ação, tudo concomitantemente. O pensamento é ação. Em qualquer dos casos haverá aspectos incorpóreos intensivos e partículas virtuais a serem percebidas e recriadas. Haverá sempre um paradoxo entre precisão e imprecisão, pois as virtualidades podem ser imprecisas (HIRSON, 2012, p. 151).

As informações trazidas a partir das observações sobre Cristina oriundas da pesquisa caminharam para um processo de experimentação de corpo que se dava a partir da retomada de imagens e recordações sobre a vendedora. O processo foi alimentado pelos micros e macrogestuais em seus possíveis sentidos, pelos elementos circundantes de Cristina que vinham à tona gradativamente, com o mínimo de interrupções. A captura de informações sobre ela era agora a composição de materiais de experimentação corpórea. As interconexões entre as imagens selecionadas, as imagens de Cristina e seu ambiente entravam em constante diálogo, as relações eram possíveis com algumas imagens corporificadas, o “entre” se estabelecia diante da composição de Cristina e referenciais imagéticos.

Hirson reconhece um brilho – oportunidade – pulsão. No decorrer dos experimentos, Hirson, em sua voz e envolvimento direto e indireto, quando percebia que alguém alcançava uma potência poética, emergia no processo com a seguinte expressão: “Isso!” Percebi que essa intervenção alavancava forças expressivas do artista, o momento parecia ganhar mais força poética. Fui contemplada algumas vezes com sua voz, que me dava cada vez mais uma impulsão corpórea, no falar, no andar, no gesticular, no movimentar, no parar intenso. As intervenções foram momentos potenciais de percepções, sensações, de construção de caminhos e possibilidades de significações. As orientações me faziam dar continuidade ao

estabelecido ou me movia para outros possíveis caminhos de experimentação de contexto poético conceitual. Faziam aguçar cada vez mais as interações entre imagens e Cristina. As variações do uso dos materiais e a manipulação das ideias ampliavam meu modo de vê-los.

As paradas na dinâmica de tempo e espaço, solicitadas por Hirson, por vezes traziam um momento próprio de estar em algum lugar com sensações singulares sobre determinada imagem, sobre o universo de Cristina ou mesmo da interação das duas coisas. Já não havia separação, formava-se um composto de intenções.

Imersão no texto – interações possíveis com Cristina. Gradativamente o uso do texto foi inserido ao processo, meu desafio: *a palavra falada e a palavra corporificada*. Esse foi um momento tenso e marcante durante o processo. Escolhi dois textos que naquele momento me interessavam por fazer alguma correlação com a pesquisa em andamento. O primeiro, *O não entender*, se tratava de uma crônica de Clarice Lispector; e o segundo, *A percepção do poeta*, um texto de Fernando Pessoa. Hirson e eu os escolhemos por fazer a leitura da crônica de Lispector *O não entender*.

A leitura foi sendo realizada: ao tempo em que eu experimentava no espaço, Hirson conduzia a leitura dando potência à ação. Foi uma ocasião intensa e de oportunidade, estava diante de uma voz, contexto, sensações, de resistência corporal. Houve um momento em que pude perceber um estado de corpo que reconhecia a palavra em mim, mesmo não expressa de forma oral.

Existia uma participação entre leitor e artista, eu estava no centro, mas havia uma participação de quem lia o texto (Hirson), que também dava interpretações com sua voz, provando variações de intensidade tonais na leitura. As entonações, as palavras, a interpretação do texto, a voz, a ideia textual, a poesia que imprimia na leitura serviram de material de condução do processo. Meu corpo foi alavancado pela voz, movimentos experimentos, leitura de imagens, sons. Tudo estava ali ecoando em corpo de sensação. Vieram à tona experimentações anteriores, gestos, movimentações, que se entremeavam entre palavras e corpo objetivado-subjetivado.

O segundo texto, *A percepção do poeta*, de Pessoa, foi usado de maneira diferenciada. Recortes do texto foram dialogados pela voz/corpo em tempos diferentes e por vezes ao mesmo tempo. Seguiu realizando um diálogo comigo

mesma e com o outro. Fazia uso do texto a partir da ideia central com a interpretação na íntegra e por meios pontos que me chamavam a atenção. Optei por trazê-lo por diferentes caminhos: falado em fragmentos, em frases, em ideias interpretativas. Hirson (2012, p. 61), nesse sentido, observa que “Não se trata de dançar as palavras pelo seu significado [...]. Trata-se de ter a sensibilidade apurada para perceber o significante acima do significado”.

A relação de potência entre *Cristina*, imagens, objeto de estudo, sons, ambiente, coletivo, singularidade do artista, pluralidade do corpo foram ao longo das semanas acontecendo por meio exploração de procedimentos e de afetações de toda natureza (imagética, sensorial, perceptiva, experiência do artista, oralidade, textual). As interações entre Cristina e outros elementos de experimentação, mediadas por Hirson, abriram rotas de percepção das coisas ao objeto de estudo e metodologia que implicava minha perspectiva de mundo, emergências, pessoas, coisas e objetos.

As vivências de treinamento propiciado nos condensados dias permitiram experiências particulares sobre o/no corpo e suas relações com o ambiente. Compreendo que a observação é um elemento que produz acontecimentos fenomênicos no processo de criação e ocorrências do corpo-observador no processo de formação da obra artística. Ao longo dos dias intensos de enfrentamentos, de gozo, de afetações, pude sentir/perceber acontecimentos no corpo por diferentes caminhos: palavra falada, palavra *do gesto*, percebida, sentida, compartilhada, interconectada aos diferentes elementos que se compõem sobre e entre imagens. O corpo observador percebe, captura, apura os significados e traduz significantes. A metodologia em *mímesis corpórea* deu propulsão ao pensar, em pesquisa, modo de operação da criação artística pelo viés dos fenômenos da percepção, o que me levou ao entendimento da existência do corpo observador como lugar de experiência artística.

Referências

CARVALHO, M. R. R. **O corpo observador em estado compositivo**: atos de criação artística. 2020. 232f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação Artes da Cena Unicamp. Campinas - SP: [s/n], 2020.

COLLA, A. C.; FERRACINI, R. Ator: um olhar poético para a imagem. *In*: FERRACINI, R. (org.). **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2006.

HIRSON, R. S. Mímesis e subtexto *In*: CONGRESSO DA ABRACE, 8, 2014, Belo Horizonte. **Anais [...]**, Belo Horizonte: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – Abrace, v. 15, n. 1, 2014.

HIRSON, R. S. **Alphonsus de Guimaraens**: reconstruções da memória e recriações no corpo. 2012. 175f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes da Unicamp, 2012.

HIRSON, R. S. **Tal qual apanhei do pé** - uma atriz do Lume em pesquisa. São Paulo: Hucitec e Fapesp, 2006.

HIRSON, R. S. Mímesis corpórea - primeiro passo. **Revista do Lume**. Unicamp/Lume/Cocen. Unicamp, n. 2, fev. 1999.

HIRSON, R. S.; COLLA, A. C.; FERRACINI, R. O Estado da Arte do Procedimento de Mímesis Corpórea do Lume. **Urdimento - Revista em Estudos de Artes Cênicas**, v. 2, n. 29, out., 2017. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/141457310229201712>. Acesso em: 09 set. 2022.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 3ª. ed. Trad. Carlos A.R. Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PAREYSON, L. **Estética**: teoria da formatividade. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAXTON, S. A pequena dança, o ficar em pé. Textos da revista **Contact Quarterly**, v. 21, n. 2, verão/outono de 1996. Tradução de Pedro Penuela - Núcleo Improvisação em Contato, 2021.

Meireane Rodrigues Ribeiro de Carvalho (UEA)
E-mail: meiribeiro@uea.edu.br

Pesquisadora em Dança. Doutora em Artes da Cena (Unicamp). Mestre em Dança (UFBA). Especialista em Coreografia (UFBA). Professora do Curso de Dança (UEA). Atua em pesquisa sobre processos criativos, improvisação em dança e dispositivos de criação. Coordena os grupos de extensão e pesquisa Labocorpo: residência coreográfica e Trilhas Cartográficas do Corpo. Membro pesquisadora da Anda.

Os ratos não estão no porão - pontilhando atalhos - sobre corpos e territórios roubados

Mônica Lira (UFBA)

Comitê temático Corpo e política: implicações e conexões em dança

Resumo: Apresento, neste exercício de observação dançante, realidades nas possíveis tentativas de ocupação de espaços de arte, permanência e durabilidade, a partir dos exemplos de três Grupos de Recife/PE: a Compassos Cia. de Danças, Coletivo Lugar Comum e Grupo Experimental, e a precariedade com a arte e com as vidas humanas. Traz-se como ponto principal a premissa de duas obras que provocaram essa reflexão no meu próprio corpo, além da pesquisa principal que desenvolvi no mestrado profissional de dança da UFBA, *Pontilhados – dançando experiências humanas em mundos desumanos*, em que os temas se assemelham e se contrapõem, ao mesmo tempo, com este artigo. Nesse dançar de atalhos, apresento as experiências do próprio Grupo Experimental, mostrando sua trajetória itinerante no território Ilha do Bairro, onde se constituiu o grupo por anos (a dança no corpo desse lugar). Numa lógica esmagadora de um dito progresso, corpos, vidas, sonhos, famílias, afetos... são arrancados dos territórios que demarcam suas existências e percursos, na história de um lugar onde se escolhe viver e trabalhar na tentativa de construir outros mundos possíveis, povoados de mais poesias, amores e gentilezas.

Palavras-chave: CORPO. PRECARIIDADE. TERRITÓRIOS. DANÇA.

Abstract: I present, in this exercise of dancing observation, realities in the possible attempts to occupy spaces of art, permanence and durability, based on the examples of three groups from Recife/PE: Compassos Cia. de Danças, Coletivo Lugar Comum and Grupo Experimental, and the precarity with art and human lives. The main point is the premise of two works that provoked this reflection in my own body, in addition to the main research that I developed in the professional dance master's degree at UFBA, *Pontilhados – dancing human experiences in inhuman worlds*, in which the themes are similar and are opposed, at the same time, with this article. In this short-cut dance, I present the experiences of the Experimental Group itself, showing its itinerant trajectory in the Ilha do Bairro territory, where the group was constituted for years (the dance in the body of that place). In an overwhelming logic of a so-called progress, bodies, lives, dreams, families, affections... are ripped from the territories that demarcate their existences and paths, in the history of a place where they choose to live and work to build other possible worlds, populated with more poetry, loves and kindnesses.

Keywords: BODY. PRECARIETY. TERRITORIES. DANCE.

Este artigo é parte da minha pesquisa de mestrado¹ e propõe debater,

¹ Pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança (PRODAN/UFBA), sob orientação do Prof. Dr. Lucas Valentim Rocha.

escrever e dançar sobre as fraturas de um mundo construído de modo verticalizado, tirânico, excludente e desumano. Debater, escrever e dançar no Brasil nunca foi tarefa fácil. Desde março de 2020, a crise sanitária causada pela COVID-19 acentuou, em nosso território (SANTOS, 1994) as desigualdades e polarizações alimentadas pelo ódio e pela rivalidade. É preciso tocar em pontos nevrálgicos dessa crise que são a desigualdade social, o abandono e o negacionismo. E o que isso tem a ver com o fazer dança? Agora, estamos em julho de 2022 numa perspectiva de aparente controle do vírus. Onde chegamos? Um país devastado, com uma inflação altíssima, aumento de pessoas em situação de rua, desemprego e fome. O agravamento da situação sanitária causada pelas atitudes negacionistas e descabidas do atual presidente da república, nos levaram a mais de 678 mil pessoas/vidas/amores perdidos. A pandemia ainda não acabou, diariamente morre no país mais de 150 pessoas!

Os artistas estão tentando sobreviver, após dois anos sem trabalho. Em alguns estados e cidades os governos e prefeituras lançaram editais emergenciais, mas especialmente aqui em Pernambuco não tivemos nenhum. Em 2020 apenas um edital federal (Lei Aldir Blanc), que foi acessado por artistas que tinham ao menos as mínimas condições, de ter computador com acesso à internet, de conseguir psicologicamente desenvolver uma ideia criativa, e de excelência para submeter a uma comissão de avaliação.

Aqui em Recife, tivemos medidas absurdas tomadas pelo governo estadual, fomos descontados em quase 30% de impostos, sem saber disso no ato da inscrição. Além da prestação de contas, um dos maiores problemas para quem trabalha com editais. A classe artística e a cultura como um todo foi uma das mais afetadas pelo isolamento, mas diante de um país que já começava a passar fome e falta de emprego, o que de fato poderíamos fazer? Em tempos de vulnerabilidade e precariedades, somos convocadas por Christine Greiner “como a dança estaria apta a se inserir nestes debates e criar modos particulares de ação?” (GREINER, 2011, p. 2).

Ireno Junior (2019) reflete sobre esta ideia da vulnerabilidade como potência para criação em dança, mas sem antes reconhecer que ela está vinculada a uma ideia de falta de acesso e risco.

No que diz respeito à vulnerabilidade social, os corpos vulneráveis são os que estão numa determinada condição de fragilidade, escassez na vida.

Para tal definição não deve ser considerados somente os indicadores de baixa renda, mas também os que problematizam as questões dos corpos em outras instâncias, tais como os indicadores de qualidade de vida (JUNIOR, 2019, p. 17).

O diagnóstico apresentado para vulnerabilidade social sustenta a comparação entre os corpos, já que aqueles que estão numa determinada condição de fragilidade ou de risco são considerados vulneráveis. Há de se perceber que estar vulnerável não é uma classificação positiva nos moldes atuais e sociais de vida. Ainda, muito menos, como forma de pensar a/na dança sob essas visões (JUNIOR, 2019, p. 18).

Desdobrando tais pensamentos, pergunto: como é possível reconstruir ou esgaçar movências em meio à crise sanitária, econômica, humanitária e política, que vivemos no Brasil? O que podemos mover num ano de eleições presidenciais e governamentais, será que a nossa população dará a resposta necessária nas urnas? Como agir de modo a capturar a própria fragilidade e a vulnerabilidade ao expor, traduzir, denunciar e potencializar nossa dança como ação política? Como continuar de pé quando somos arrancados dos nossos territórios? Quando os corpos são capturados, roubados e paralisados?

As danças de agora escancararam fragilidades e imprimiram em nossas *corpas/corpos* outros modos de ser: rasgando, tremendo, furando, abrindo brechas ou pontilhando atalhos para continuar a sobreviver. Nós, criadoras artistas, temos vivenciado a precariedade e, com ela, temos sentido pulsão/impulso/desejo/paralisação/imobilidade. Temos, também, insistido em processos artísticos.

Para ampliar essa conversa, nos aproximaremos de duas obras que dirigi junto ao Grupo Experimental². A primeira: *Os ratos não estão no porão*, uma poesia-denúncia criada para o edital da Lei Aldir Blanc 2020/2021, em Recife (PE). Trata da relação do Grupo Experimental com o território-insular da ilha do Recife Antigo. Memórias criadas nos mais de 20 anos, resistindo e descobrindo possibilidades de se reinventar diariamente, sem perder o diálogo com os moradores do entorno e as realidades que nos foi apresentada diariamente.

O processo de criação dessa obra se deu no momento pandêmico e ocupou uma galeria a céu aberto, num dos tantos prédios abandonados no bairro do

² Grupo de dança independente com 28 anos de trajetória em Recife-PE, onde seus projetos sempre foram entrelaçados pela formação, capacitação e criações artísticas. Disponível em: www.grupoexperimentalrecife.com.

Recife Antigo, hoje ocupado por Sérgio Altenkirch³, nosso parceiro e vizinho nesse bairro-ilha. A obra apresenta uma dramaturgia que experimenta compor entre viver/morrer, lutar/desistir, mover/parar, luz/sombra. Uma crítica sobre a supressão do básico. Não ter casa, teto, abrigo, nem mesmo estruturas precárias. Quando já não resta para certas pessoas nem humanidade, nem território. Santos (1994) reflete que os territórios, atualmente, compõem redes onde o interesse pelo capital esmaga a classe dos desafortunados. Esses sujeitos, na sua maioria, vivem numa relação de cooperação com o seu entorno. Porém, para uma camada da sociedade, eles não trazem contribuição nenhuma. Que camada nós artistas estamos inseridos numa sociedade? Quanto ao reconhecimento da nossa contribuição artística para o mundo, quanto vale? Quanto valemós?

A segunda obra que nos aproximaremos é, *Pontilhados - intervenções humanas em ambientes urbanos*, um trabalho que fala das memórias grafadas nas ruas da cidade, pessoas, lugares, histórias que estiveram ali. É um caminho, feito a pé, por entre calçadas, pontes, marquises, cruzando ruas, conhecendo gentes. Uma relação entre o que passou, o que está por vir e o instante do agora. Um trabalho para contar outras histórias ainda não contadas, de pessoas muitas vezes invisíveis. Mas é para contar também histórias já bastante ouvidas e que precisam ser lembradas para não esquecermos de onde viemos e para onde desejamos ir. Um passeio para observar os buracos expostos nas ruas e os buracos expostos dentro de cada uma de nós.

Como artista da dança há mais de 4 décadas residindo em Recife (PE) e como militante nas ações e discussões para implementações de políticas públicas para a dança em nossa cidade e no estado, inicialmente através do Movimento Dança Recife, criado em 2004 onde iniciei esse aprendizado ao lado dos amigos e companheiros: Marcelo Sena (Cia. Etc) e Marília Rameh (Cia. de Dança Artefolia). Atualmente a mobilização da dança está acontecendo com outro movimento chamado Dança de PE, pensando e aprendendo a construir diálogos entre sociedade civil e governantes, sempre estive participando das lutas. Nas condições que me encontrava naquele início de 2020, assim como tantos artistas desse território Brasil, onde o mundo parou e os que não tinham fonte de renda, trabalho

³ Artista plástico, fotógrafo, performer, design, os trabalhos de Sérgio se detêm principalmente na recuperação de restos de materiais, madeira, ferro... Atualmente trabalha no bairro do Recife Antigo na ocupação do prédio que se transformou no Rede Moinho da Ilha: @sergioaltenkirch, @redemoinhodailha.

formal, ficando completamente desabrigado. Estávamos vulneráveis e num tempo de incertezas, sendo que a cidade e a atual gestão já vinham castigando bastante os artistas, quando menciono que tivemos nossos corpos e territórios roubados, é uma percepção anterior à pandemia, já vivíamos num descompasso e descaso com o nosso fazer desde 2016 com o golpe presidencial instaurado contra a primeira presidenta mulher do Brasil, as nossas atuações diminuíram e só agora estamos retomando, na certeza de tempos melhores após a eleição em outubro deste ano, com a desejada volta de Lula para a presidência.

Depois do Impeachment de Dilma Rousseff, entramos num declínio no país, a cultura que vinha emergindo desde 2003 com o governo de Lula, com avanços significativos e históricos, a partir de 2016 fomos perdendo tudo e imergindo para um abismo que parecia não ter fim, mas terá!

Componho esse desmonte da dança aqui em Recife, com três experiências desse descompasso vivido por grupos importantes da cidade, que perderam seus espaços, casas, abrigos, moradas, tetos. Trago aqui para compartilhar, a necessidade que os artistas estão enfrentando nesse momento atual, junto com a realidade do Grupo Experimental uma companhia que nasceu ainda antes de nós, a *Compassos Cia. de Danças (1991)* do coreógrafo Raimundo Branco e o *Coletivo Lugar Comum (2007)*, com propostas distintas mais com contribuições para a cidade de projetos importantes e transformadores para a cena local. A Compassos completa 33 anos, com um repertório de 24 obras de dança, a companhia ocupou e administrou 4 prédios/salas/sedes, onde pôde desenvolver seus projetos durante esses anos, Branco nos fala um pouco sobre a importância de ter uma sede:

As experiências vividas e vivenciadas na Compassos Cia. de Danças durante 32 anos, demonstraram a importância de um espaço físico permanente para se trabalhar, um espaço que possa chamar de seu. Uma casa, uma sala por menor que seja, ou galpão onde o grupo habite. O espaço como sabemos não é só o espaço/sala para aulas e ensaios. É o local para reuniões, onde se guarda cenários, biblioteca, videoteca... Enfim. É o lugar dos sonhos e devaneios, das teorias práticas e das práticas teóricas. É o lugar de nascimento vida, morte e renascimento dos processos de um grupo de pessoas que podem se denominar: Companhia, grupo ou coletivo. RESUMO: Sem um teto para chamar de nosso. A Compassos enquanto um grupo que reúne várias pessoas. Terá que parar (Depoimento enviado em 2021 por Raimundo Branco, diretor da Compassos Cia. de Danças).

A Compassos perde sua sede no final de 2021, depois de resistir há dois anos de pandemia. Hoje a companhia continua trabalhando no mesmo local, sendo acolhidos pelo Grupo de Teatro Maravilhas, de Márcia Cruz, que assumiu o prédio e abraçou o grupo, normalmente recebemos apoio dos artistas e parceiros nessa luta insana, de uma resistência que deixou de ser orgulho faz tempo. Essa situação parece recorrente em vários lugares do Brasil, para se manter uma sede/espço de dança/arte no Brasil está ficando cada vez mais inviável. A falta de políticas públicas que apresentem projetos de continuidade, iniciativas de prefeituras locais que invistam em equipamentos para colaborar com os que já tentam manter o seu fazer de modo independente na cultura do seu local, desempenhando muitas vezes o papel do estado.

O Coletivo Lugar Comum, também enfrentou essa realidade logo após o golpe de Dilma, em 2017 não conseguiram manter o espaço na Rua do Lima, uma casa de arte, um teto que abrigava sonhos e proporcionava os encontros entre amigos que resolveram acreditar ser possível trabalhar com arte, reunindo esforços e dividindo responsabilidades. O coletivo completa agora em 2022 quinze anos com 16 trabalhos artísticos, composto por 14 artistas (desde 2011). No livro: *Comum singular: 10 anos de Coletivo Lugar Comum*, Conrado escreve o texto Ocupar, trago para nossa reflexão alguns trechos:

Hoje, faz quase dois anos que o coletivo não ocupa mais um espaço destinado especificamente ao trabalho. Todo corpo precisa de espaço. No Brasil atual é muito mais fácil conseguir crédito para um carro que para financiar um espaço próprio. Quando entrei para o coletivo, todas as pessoas pagavam do seu próprio bolso uma quantia mensal para sustentar nosso espaço.... Todo espaço precisa de tempo para ser ocupado. O tempo entra nas coisas de várias maneiras: aluguel, água, luz, impostos. Também nas divisões de dias e horários para ensaios e outras atividades. As contas vão ficando mais complexas quando começam a incluir questões que não cabem muito bem em números. Antes de qualquer coisa, sustentamos o espaço compartilhando presença. A aposta é sempre de que a convivência possa transformar esse espaço no tal lugar comum (FALBO, 2019, p. 66).

Ser artista é ousar ocupar espaços que são cotidianamente e violentamente negados a muita gente. É também ousar tomar o tempo necessário para que essa ocupação aconteça. Apostar que possa florescer, mesmo contra todas as probabilidades. Parece poético escrito assim, mas custa uma vida de trabalho. Ocupar esses espaços coletivamente é uma estratégia de resistência simples e por isso mesmo eficaz contra opressões várias. Talvez seja por isso que é ridiculamente mais fácil comprar um carro que uma casa no Brasil hoje. Ocupar espaços, é um ato político, principalmente em um momento em que muitos espaços que pareciam já conquistados voltam a ser ameaçados. Espaço é a possibilidade de abrigo e cultivo. Os espaços, por si sós, não oferecem garantias. Mas deixar de ocupá-los é desistir de

existir. Tão concreto como poder contar com um teto sobre o chão, mas nem por isso menos abstrato e inventado (FALBO, 2019, p. 72-73).

Ocupar um espaço na cidade para encontrar, promover, fomentar, experimentar, realizar, produzir, dançar... Se tornou algo quase impossível de realizar, e não podemos deixar de apontar de fato o que nos fez chegar até aqui, no caso do Experimental. Não por acaso, no mesmo ano (2018) em que iniciávamos o pior governo do nosso país, perdemos o Espaço Experimental. No nosso caso ocupamos por 18 anos o mesmo prédio na rua Tomazina 199, 1º andar. Nessas quase duas décadas vivemos muitas configurações, manter um espaço não significa apenas um aluguel, por diversos momentos pensei em desistir, mas sempre encontrava uma forma de seguir, com apoio sempre da família especialmente Beto Trindade, meu companheiro e parceiro dos sonhos experimentais. Nos momentos de crise, fizemos parcerias fundamentais, a primeira parceria fiquei acompanhada de três amigos, Gilberto Trindade (Circo da Trindade), Marília Rameh (Cia. de Dança Artefolia) e Tarcísio Rezende (Grupo de Percussão Quebra Baque), mesmo com tantos esforços e dividindo tudo, ainda assim não conseguimos seguir! Um Grupo de teatro da cidade assume, Coletivo Angu de Teatro, com administração de André Brasileiro e Tadeu Gondim, mas o Angu também não conseguiu continuar.... Manter um espaço é uma tarefa incalculável, diária e desgastante, mas cheias de compensações. Voltei a administrar, e em 2014 convidei Jennyfer Caldas (bailarina do grupo experimental na época, filha da família experimental), que abriu um espaço de beleza (salão), e Rafaella Trindade (bailarina do grupo experimental e minha filha), que coloca um Studio de Pilates, Ponto6 Pilates. Essa foi a última configuração que finalizou nossa permanência naquela casa. Onde o grupo realizava as aulas diárias, pesquisas e criação dos espetáculos, projetos sociais de formação e de capacitação para artistas, sala de espetáculos, cursos e aulas regulares oferecidas ao público interessado em dança. Iniciativas que mantinham e ajudavam a sustentar a estrutura, pagando as despesas e possibilitando o trabalho ininterrupto por 25 anos do Experimental. Somos três grupos relatando uma experiência que nos coloca nesse lugar sem teto para nossa arte:

Casas grandes galpões, tantos tetos, quem mora aí? Quem ocupa esses espaços? Enquanto o homem moderno trabalha seu carro repousa sob a proteção de um lugar que se preenchem de vazios a noite. Longe desses espaços que cruzamos agora, também repousam nas calçadas os homens e mulheres a sua própria sorte. Eles não são carros, apesar de puxarem

suas carroças por quilômetros sob o sol. Também podemos pensar nos artistas, quantas companhias sonham em estar num lugar desses? Ter seu espaço, criar, dar vida a sonhos e inventos. Quantas oportunidades esses espaços abrigariam se fossem pensados para as pessoas. A cidade que nos atravessa é desigual, tal qual a revolução industrial anunciava: protejam as máquinas, protejam o lucro, os homens não são todos iguais. A verdade é que carro são reflexo do consumo e pessoas, ah, estas são um problema do governo, mas qual governo? (Texto escrito por Danilo Carias para o projeto Experiencidade do Grupo Experimental, Recife, 2020).

Pontilhamos aquele bairro sem perceber que já fazíamos esse exercício que hoje me debruço nesta escrita. Percorremos com passos dançados, ocupando inicialmente um galpão abandonado (com apoio na época do secretário de cultura Raul Henry), onde estreamos a obra *Zambo* (1997), ali nasceu o Espaço Experimental, primeira sede, mas saímos em pouco mais de 12 meses, para ser construído o Teatro Hermilo Borba Filho. Depois ocupamos o antigo prédio Cais da Alfândega (onde também tivemos que entregar para construção do shopping Paço Alfândega).

Fomos roubados pelos poderes, pelos homens, expulsos da nossa casa, mais uma vez ameaçados. A princípio para uma reforma de 3 meses, tentei tudo, mas nada consegui. Estamos no ano de 2022 e nunca mais retornamos ao prédio que continua abandonado. Para que o Espaço Experimental tivesse permanecido por tantos anos, redes de apoios foram se construindo, se entrelaçando como uma grande roda de improvisação, onde o impulso do outro me fazia querer mover, sim movíamos a vida de outras pessoas e sem entender muito bem o que acontecia, hoje compreendo que tanto para mim quanto para as pessoas que me acompanharam por algum momento, estávamos morando, vivendo em comunidade pela nossa arte, um modelo de família onde os laços não eram sanguíneos mas não menos importantes. Uma construção de afetos que se dava na mais completa consonância e dissonância assim como todas as relações humanas. A dança só era palpável quando nos observávamos movendo, num dos mais importantes e verdadeiros diálogos nossos, mesmo que a dança seja essa potência tão abstrata e real ao mesmo tempo ela é do mundo e desse mundo de tantas controvérsias, onde o poder, as vaidades, a ganância, o sucesso, permeiam e vão contaminando as poesias humanas.

Nisso o papel do lugar é determinante. Ele não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro. A existência naquele espaço vivido, isto é, de

experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro. A existência daquele espaço exerce um papel revelador sobre o mundo (SANTOS, 2000, p. 56).

Nunca foi tão necessário retornar, olhar para traz, rever, pesquisar, buscar a informação em outro tempo, onde possivelmente iremos nos aproximar deste presente tão carregado de histórias que tendem a se repetir. Somos artistas desse lugar. A Compassos, o Coletivo e o Experimental, existiram e ainda existem, porém que existência? Como podemos nos dedicar ao vazio, ao não encontro, as impossibilidades que são impostas comprometem o trabalho. O corpo é diário, permanente, investigativo, de construção permanente... Para mim, sigo tentando continuar existindo, mas como posso existir sem lugar, sem endereço, onde podem me encontrar? Numa casa virtual, postada num imaginário de fantasias onde a arte na sua mais profunda humanidade nem sempre consegue existir. Como podemos enxergar nossa permanência, penso que nesses quase 30 anos insistindo viver dançando descobri minha própria pedagogia:

Nesse processo, afirma-se, também, segundo novos moldes, a antiga oposição entre o mundo e o lugar. A informação mundializada permite a visão, mesmo em flashes, de ocorrências distantes. O conhecimento de outros lugares, mesmo superficial e incompleto, aguça a curiosidade. Ele é certamente um subproduto de uma informação geral enviesada, mas, se for ajudado por um conhecimento sistêmico do acontecer global, autoriza a visão da história como uma situação e um processo, ambos críticos. Depois, o problema crucial é: como passar de uma situação crítica a uma visão crítica – e, em seguida, alcançar uma tomada de consciência. Para isso, é fundamental viver a própria existência como algo de unitário e verdadeiro, mas também como um paradoxo: obedecer para subsistir e resistir para poder pensar o futuro. Então a existência é produtora de sua própria pedagogia (SANTOS, 2000, p. 57).

No início da nossa conversa apresentei dois momentos dançantes como premissa para esta escrita e no discorrer desta dança de letras, espaços, parágrafos, pausas internas e externas que por muitos momentos paralisaram o mover das minhas mãos numa escrita de pensar, que nada disso tinha valor, voltava a reagir me estimulando a partir das minhas memórias, dos afetos e das obras que produzi e produzo. Parece que ser artista é uma prova interminável de vencer desafios, nunca olho para nosso rastro sem enxergá-los. A luta é diária e com focos diferentes, em muitos momentos perdemos, mas tendo a certeza de que mesmo nessa dinâmica louca de instabilidade financeira, ficando muitas vezes vulneráveis e frágeis, os ganhos são de outra ordem. Isso também é muito importante para nos

refazermos, mudar os passos, as intenções e reconhecer outros modos de existir como artista, acabamos tendo que fazer inúmeras outras coisas para nos manter na arte. Assim vou me refazendo, dançando, dançando, dançando... Se há vinte dois anos atrás Milton Santos, já apresentava para nós um olhar que previa um descompasso do progresso e da globalização do mundo, aqui no Brasil, a situação só veio se agravando:

A perversidade sistêmica que está na raiz dessa evolução negativa da humanidade tem relação com a adesão desenfreada aos comportamentos competitivos que atualmente caracterizam as ações hegemônicas. Todas essas mazelas são diretas ou indiretamente imputáveis ao presente processo de globalização (SANTOS, 2000, p. 10).

Quando tudo parecia perder o sentido precisei dançar e criei minha primeira vídeodança: *Os ratos não estão no porão*, e também meu primeiro trabalho solo, talvez porque nunca pretendi dançar nessa solidão que me encontrava naquele momento (2020/2021) e agora, mas tudo estava absolutamente interligado, o antes, o durante, o depois, e depois, e depois, e depois. Estávamos isolados, sem trabalho, nem assim tivemos trégua, precisamos criar projetos e realizar algo para receber o pouco que sempre nos cabia. Não me encontrava mais na companhia dos que sempre estiveram em casa, roubaram nosso território e junto foram corpos, pessoas, afetos e sonhos. Dancei para renascer em meio a um mundo que morria. Dancei pela desapropriação da minha casa/arte no bairro ilha que sempre procurei abrigo, agora estava ocupando um prédio abandonado pelos homens e preenchido de arte, dancei pela Compassos, pelo Coletivo, por todes artistas sem teto, sem trabalho, sem dignidade.

Os ratos nesse trabalho, é na verdade uma alusão do território onde o prédio (Redemoinho) estava inserido. Existe uma favela no bairro ilha do Recife antigo, onde por muitos anos era chamada de favela dos ratos, por seus moradores terem que dividir a casa com ratos que habitavam aquele lugar, por falta de saneamento básico. Mas o progresso também chegou por aqui, hoje o bairro recebe um investimento milionário com o projeto Moinho Recife Busnes & Life⁴, com empreendimento estimado no valor de R\$ 80 milhões. Nessa mesma comunidade/favela pessoas foram retiradas das suas casas para que pudessem ser construídos prédios populares, organizando seu entorno para abrigar os avanços

⁴ Disponível em: <https://www.terramagazine.com.br/antigo-predio-do-moinho-recife-vai-renascer-em-empreendimento-de-r-80-milhoes/>. Acesso em: 9 set. 2022.

arquitetônicos e tecnológicos da cidade. Esse projeto se prolonga e muitas famílias que precisaram sair da comunidade, recebem ajuda de custo da prefeitura para pagar um aluguel, onde o valor inicial era de R\$ 200 reais e atualmente é R\$ 400 reais. Agora em 2022 o projeto foi paralisado mais uma vez porque nas escavações pesquisadores encontraram vestígios arqueológicos com mais de 150 mil vestígios que variam dos séculos 17 a 19⁵. Assim, a obra de construção dessas habitações vai atrasar ainda mais. Ao dançar esse solo daquela comunidade, movia esse morrer viver, num pulsar de resistência que é parte do ser humano, um enfrentamento que alguns conseguem e outros não, sentia pela primeira vez o quanto vulneráveis somos diante de um país de tantas desigualdades. Onde os poderes parecem nunca entender que precisa haver uma inversão de oportunidade e que essa qualidade de se reinventar atravessando os obstáculos é de fato uma expressão de uma camada da sociedade rica de saberes e conhecimentos humanos que precisam ser impulsionados com investimentos reais e constantes.

Estamos convencidos de que a mudança histórica em perspectiva provirá de um movimento de baixo para cima, tendo como atores principais os países subdesenvolvidos e não os países ricos; os deserdados e os pobres e não os opulentos e outras classes obesas; o indivíduo liberado participe das novas massas e não o homem acorrentado; o pensamento livre e não o discurso único (SANTOS, 2000, p. 8).

Nesse mesmo ano quando nos roubaram os sonhos, saíamos de Pernambuco para montar *Pontilhados* em Porto Alegre e São Paulo, com apoio do edital Rumos Itaú. Agora percebo que o atalho se deu de forma natural, conseguimos aprovar pela primeira vez o edital mais concorrido do país. Foi fundamental naquele momento para nós, poder criar e respirar nosso país e suas vulnerabilidades, quando também tínhamos acabado de perder nosso chão. *Pontilhados* nasceu de uma grande inspiração feminina chamada Dora, uma senhora amiga que faleceu solitariamente em sua casa no mesmo bairro ilha que também habitamos por 18 anos... uma antiga meretriz que já tinha participado de outra obra nossa, *Lúmen*, onde ela atuava. Silvia Góes (atriz e dramaturga da obra) se vestiu de Dora e viajou com o grupo por algumas cidades do Brasil (bairros do Recife Antigo e Pátio de São Pedro, Porto Alegre, São Paulo, Salvador, Garanhuns). Na cidade de São Paulo, a terra da garoa, apresentamos a obra por três dias,

⁵ Disponível em: <http://www.ufrpe.br/br/content/jc-com-descoberta-arqueol%C3%B3gica-projeto-do-atrasado-habitacional-do-pilar-no-bairro-do-recife>. Acesso em: 9 set. 2022.

enfrentamos um chão molhado, de lama, escorregadio, o céu parecia entender que iríamos passear pelas ruas da cidade antiga e se estivesse chovendo não poderíamos apresentar. Nessa curta temporada o céu sempre parava de molhar a rua para que pudéssemos pontilhar a cidade.

Dançar e intervir na cidade de São Paulo foi sem dúvida uma outra possibilidade de se mover em meio a uma cidade molhada, onde a chuva parece reunir a terra e o xixi humano em possas d'água. A força de um coletivo decidiu enfrentar os riscos. “Descemos até a rua fomos arruar, descobri a história daquele outro lugar que somos juntos”, como escreve Silvia Góes para Pontilhados. Deitamos no chão, corremos na lama e os artistas que normalmente são vistos como um lugar intocável, estávamos ali misturados com as gentes humanas que deveríamos ser todos. Convivemos e dividimos a Praça da Sé com as pessoas em situação de rua, que a sociedade tenta aliviar a responsabilidade colocando nomes menos cruéis, como sempre conhecemos, moradores de rua. Sim, ao dividir o mesmo teto com esses invisíveis, vulneráveis, miseráveis, pude perceber o quanto de crueldade existe no mundo. Ali pude sentir o impacto de acabar nossa temporada e ter o privilégio de assistir um dia após a nossa apresentação nas ruas, o trabalho de Pina Bausch no Teatro Alfa, num grande encontro da alta sociedade de São Paulo e do Brasil para assistir ao impecável Nefés. Quantas reflexões me vieram a mente, somos vulneráveis sempre, no meu caso, voltaria para minha cidade no dia seguinte sem perspectivas de trabalho, sem teto para minha arte, sim os editais são ações pontuais com um ciclo que sempre se fecha, onde iria buscar coragem de continuar persistindo nessa lógica insana de tentar sobreviver de editais?

Pontilhados é uma obra de intervenção urbana que tem o nome: *Pontilhados – intervenções humanas em ambientes urbanos*. Aqui no mestrado profissional de dança, no PRODAN (UFBA), a pesquisa ganha o título: *Pontilhados – dançando experiências humanas em mundos desumanos*.

Reflexões possíveis

É bem verdade que minha dança era experimental também nos arranjos de grupos diversos que foram se aproximando das minhas aulas, onde pessoas de vários lugares da cidade vinham experimentar... Uma dança acessível que por muitos momentos atendia pessoas que não tinham como pagar uma mensalidade,

recebendo isenção das mensalidades. Para poder realizar em muitos casos o sonho de dançar e aprender uma técnica, mesmo sendo minha única remuneração nunca consegui negar uma bolsa. Só a partir do ano de 2004 criei nosso primeiro projeto social *Núcleo de Formação em Dança* que atendeu em 10 anos de projeto, mais de 600 jovens na cidade do Recife e região metropolitana, pude assim me aproximar de outras realidades e a partir daquele momento decidi e escolhi democratizar a nossa dança. Muitos desses jovens se tornaram artistas e passaram pelo Grupo, numa convivência diária, com criações artísticas, viagens nacionais e internacionais, sorrisos, lágrimas, fraturas nas relações, mas não poderíamos ser diferentes neste mundo ao qual pertencemos. Existem muitos estudos sobre as relações, pesquisas etnográficas onde penso que essa casa – lar – arte, que se transformou numa família, onde o maior aprendizado que ficou especialmente para mim, foi o meu próprio reconhecimento pessoal, num grande exercício de alteridade. Essa experiência foi me corpendo e continuo nesse movimento de me encontrar ou de possivelmente me perder para nunca parar de procurar por algo que preciso melhorar dentro de mim e para fora de mim.

Não posso deixar de falar do contexto que vivo e que preciso observar para absorver, o que diariamente aparece diante do meu olhar, acionando e provocando meu dançar nas questões sociais no lugar da máxima precariedade humana, e isso é o que pauta meu trabalho. Como posso esquecer? Vivo no Nordeste, num estado e numa cidade onde a nossa arte é expulsa o tempo todo dos territórios. Minha história é só mais uma nesse nordeste de esquecidos, mesmo composto por tantes artistas incríveis. No caso da dança, esse mover de uma vida dançada desde sempre nas comunidades, nas ruas, nas festas, na veia, no sague nordestino onde as precariedades são vistas como belas, onde a resistência é admirada pelos pesquisadores, levada para os livros e divulgada para o mundo. Nunca irei chegar a uma conclusão dessas inquietações latentes, que hoje consigo transbordar a partir da minha dança movida agora nessa escrita performativa. Me pergunto todos os dias, como minha realidade e a de tantas e tantos artistas poderá interessar a alguém? Vivemos num lado do país onde parece não existir inteligência e valorização, onde a mão de obra independente dos lugares onde elas serão absorvidas, muitas vezes precisam ser importadas, um povo cercado de preconceito num Brasil de histórias desiguais. As vezes nos conhecem, sabem do nosso trabalho por aqui, mas não passa disso. Vivemos nessa invisibilidade, eu e a maioria

dos artistas. Diante de realidades tão cruéis que venho sentindo diretamente, onde temos um sistema que sequestra nossos sonhos e desejos. Trago Greiner de volta para finalizar esta conversa: “Neste estado de extrema precariedade, percebe-se que não se trata apenas da vulnerabilidade de um lugar ou de um corpo específico, mas da vulnerabilidade ou esgotamento como questão acionadora do corpo que dança, ou seja, de um movimento como resistência e proposição” (GREINER, 2011, p. 4). Ainda não sei ao certo, provavelmente me encontro nesse lugar de interesse por uma dança que é real do meu país e das pessoas com quem convivo, que conheci, acompanhei, vi mudar de vida, ser artista e ter sua dignidade garantida. Mas também ver os que desistiram do seu dançar.

Pode ser que as próximas gerações não consigam mais exercitar o convívio na proporção que muitos grupos artísticos se propuseram durante tantas décadas, assim como a história do Grupo Experimental, da Cia. Compassos de Danças e do Coletivo Lugar Comum, que como nós permanece na lida de não deixar morrer uma dança, mesmo que sem chão, teto, abrigo, casa, espaço... E do quanto é importante os territórios nas nossas feitura de vida e arte.

Território é o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza partir das manifestações da sua existência (SANTOS, 2007, p. 12).

Enquanto o corpo permanecer vivo a gente continua dançando, mesmos que para alguns possa parecer estarmos mortos, dancemos para os que quiserem nos ver ou para nós mesmos!

Referências

FALBO, C. **Comum singular: 10 anos de Coletivo Lugar Comum**. Recife: Titivillus, 2019.

GREINER, C. A vulnerabilidade como ativadora da criação. **Revista de Antropologia da USP**, São Paulo, v. 54, n. 2, 2011.

JUNIOR, I. **Vulnerabilidade: um jeito de fazer dança**. 2013. 103f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2013.

SANTOS, M. **Território, Globalização e Fragmentação**. São Paulo: Hucitec, 1994.

SANTOS, M. **Por uma outra globalização do pensamento único à consciência universal.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

Mônica Lira (UFBA)

E-mail: monliratrini@gmail.com

Coreógrafa e bailarina. Diretora do Grupo Experimental (Recife). Pós-graduada em Gestão e Produção Cultural na Fafire (PE), Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA), Mestra em Dança pelo Programa de Pós-graduação Profissional de Dança (PRODAN-UFBA).

824

A (in)tensão do movimento em corpos femininos no cárcere

Nailanita Prette (UFMG)

Comitê Temático Corpo e Política: Implicações e conexões em danças

Resumo: Este artigo é fruto da comunicação A *(in)tensão* do movimento em corpos femininos no cárcere, relato da investigação que vem sendo realizada dentro de uma instituição prisional feminina. Essa observação, acompanhada de um estudo, tem como norte os *Sete Níveis*, proposta prática corporal que visa auxiliar os processos criativos corporais artísticos. Essa análise vem sendo realizada dentro da disciplina de Artes, da escola situada em um complexo penitenciário feminino. Os *Sete Níveis* são propostos como alicerce para as atividades práticas pertinentes aos conteúdos trabalhados dentro da disciplina. O alicerce pedagógico desenvolvido nas aulas é a Abordagem Triangular, com suas três bases: contextualizar, apreciar e fazer. O estudo tem o interesse em debater quais marcas o cárcere imprime nos corpos que por ali passam.

Palavras-chave: SETE NÍVEIS. PENITENCIÁRIA FEMININA. DANÇA. CORPO.

Abstract: This article, the result of the communication The *(in)tension* of movement in female bodies in prison, is the report of an investigation that has been carried out within a female prison institution. This observation, accompanied by a study, is guided by the Seven Levels, a proposal for body practice that aims to help the creative processes of the artistic body. This analysis has been carried out within the discipline of Arts, of the school located in a female penitentiary complex. The Seven Levels are proposed as a foundation for practical activities relevant to the contents worked within the discipline. The pedagogical foundation developed in the classes is the Triangular Approach, with its three bases: contextualizing, appreciating and doing. The investigation is interested in debating which marks the prison imprints on the bodies that pass through it.

Keywords: SEVEN LEVELS. WOMEN'S PENITENTIARY. DANCE. BODY.

1. Introdução

A comunicação apresentada no VII Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA e o presente texto, intitulado A *(in)tensão* do movimento em corpos femininos no cárcere parte de uma investigação que está embasada em dois eixos. O primeiro se caracteriza pela continuação de minha pesquisa de mestrado, “Os *Sete Níveis* de Jacques Lecoq: um estudo performativo e conceitual” (2021). O objeto de estudo foram os *Sete Níveis*, exercício prático corporal pertencente à pedagogia lecoquiana, por sua vez, desenvolvida pelo

teatrólogo e professor Jacques Lecoq (1921-1999). O segundo eixo diz respeito ao meu trabalho como docente. Desde 2018 atuo como professora no sistema prisional. Logo, este texto se refere à proposta prática corporal dos *Sete Níveis* (Subdescontração, Descontração, Economia, Suspensão, Decisão, Paixão e Asfixia) aplicados de maneira diluída e como alicerce para o fazer artístico da disciplina Artes na Escola Estadual Estevão Pinto, que atende as estudantes do complexo penitenciário feminino Estevão Pinto, localizado na cidade de Belo Horizonte – MG.

Para se propor uma atividade extracurricular ou que não tenha vínculo com a escola dentro de uma instituição prisional é necessário seguir uma série de procedimentos burocráticos. A investigação em questão está sendo feita de maneira autônoma. Apresentar a uma penitenciária um projeto independente é uma tarefa laboriosa. À vista disso, optei em princípio a entender o corpo que está no cárcere a partir do meu trabalho como professora regente da disciplina Artes.



Fig. 1. Arredor do Complexo Penitenciário Feminino Estevão Pinto. Fonte: Arquivo pessoal de Nailanita Prette.

Para todos verem: Foto da rua de acesso ao complexo Penitenciário Estevão Pinto. Do lado esquerdo temos uma pequena trilha com entulhos e alguns pontos com vegetação rasteira. A frente uma placa com o escrito “Área de Segurança”, na cor branca com letras pretas em maiúsculo. Está manchada na cor marrom, aparenta estar suja. Após a placa mais entulhos, árvores e um córrego. Do lado direito, calçada e a rua. Um carrinho semelhante ao de supermercado está estático e um carro branco na mesma direção estacionado. Do lado direito da rua o muro da penitenciária. Sua pintura tem uma marcação no meio do muro, na parte inferior azul clara e na superior branca. Ao fundo temos pequenas árvores.

2. O norte artístico

Em minha pesquisa de mestrado os *Sete Níveis* foram estudados pelo viés da metodologia da Pesquisa Performativa (HASEMAN, 2015) com o propósito de apresentar uma conceitualização que emerge da prática do corpo em movimento. Jacques Lecoq (1921-1999) foi mímico, teatrólogo, pedagogo do teatro e desenvolveu ao longo de sua carreira a própria metodologia de trabalho denominada Pedagogia da Criação Teatral. Na abordagem lecoquiana o corpo é considerado o elemento fundante, e pode ser entendida como uma forma de mapeamento artístico

do pensamento do corpo. Sua identidade está tanto naquilo que é o corpo do artista quanto nas suas possibilidades reais de transformação por construção e manipulação sónica por meio do movimento (ROMANO, 2015, p. 173).

Os *Sete Níveis* é um exercício prático pertencente à abordagem lecoquiana, são escalas de contrações musculares, que partem da mínima até a máxima tensão. J. Lecoq apresenta brevemente esta proposta no livro “*Le théâtre du geste: mimes et acteurs*”¹ (1987) no subtítulo “*L’ espace*”². Pode-se encontrar denominações a esta proposta como *Sete Níveis de Tensão*, *Sete Níveis de Energia* e *Sete Níveis*. A escolha de se nomear apenas como *Sete Níveis* parte da defesa de que este exercício através das tensões musculares ocasiona em estados de presença na cena, e conseqüentemente ativa também planos de energia do corpo em movimento (PRETTE, 2021).

Um dos objetivos era o de entender como o trabalho dos Níveis se sucede em um corpo brasileiro, feminino e na dança, pois foram a princípio idealizados para o auxílio pedagógico na atuação e criação do teatro físico francês (PRETTE, 2021). Sendo assim, como seriam esses Níveis como ferramenta para a improvisação em dança contemporânea no século XXI em um corpo feminino? Com base nas respostas dessa questão que a contextualização da dissertação foi construída.

A *(in)tensão* é um termo que tem sua raiz na filosofia da dança de Marie Bardet (2014), de acordo com as ideias apresentadas pela autora unidas a minha pesquisa de mestrado, a contração muscular acarreta na intensidade do movimento no ambiente. Dado que as tensões corporais ao mesmo tempo que influenciam também interferem no espaço (LECOQ, 1987). Para elucidar o que são cada um dos *Sete Níveis*, apresento de forma objetiva as *(in)tensões* de cada um, a conceitualização está detalhada no texto da dissertação.

O primeiro Nível, nomeado como Subdescontração tem o foco de trabalhar a não contração muscular, astúcia corporal impossível de ser alcançada, só de estarmos vivos o corpo tem contrações musculares involuntárias. Sua *(in)tensão* está mais próxima a energia de um corpo que não tenciona, logo, suas movimentações cedem a gravidade (PRETTE, 2021).

O segundo Nível Descontração traz o corpo do cotidiano, existe uma

¹ O Teatro do Gesto: mímicos e atores [tradução minha].

² O Espaço [tradução minha].

tensão muscular, mas é a que utilizamos no dia a dia, o corpo está feliz e aberto para o próximo (PRETTE, 2021).

O terceiro Nível Economia diz respeito ao mínimo de esforço com o máximo de rendimento, ou seja, o corpo realiza necessariamente aquilo que lhe foi solicitado, sem delongas, o movimento não passeia pelo espaço, ele tem um foco, um ponto ou objetivo a ser alcançado. Ao contrário da Descontração, os movimentos começam a manifestar indícios de que as *(in)tensões* saíram do corpo cotidiano (PRETTE, 2021).

O quarto Nível Suspensão, trabalha a porosidade do corpo. As tensões se relacionam com o meio. Um corpo que flutua, as *(in)tensões* presentes provocam essas ações. A Suspensão marca o meio da escola lecoquiana de tensões, um corpo curioso, que está ativado, e não pende para as tensões confortáveis (PRETTE, 2021) nem as *extracotidianas* (BARBA; SAVARESE, 2012).

O quinto Nível Decisão, a constância da escala permanece, os Níveis vão crescendo, não há uma ruptura entre eles. Na Decisão o corpo que antes estava suspenso, agora apresenta a musculatura que se contrai com mais ênfase, provoca um corpo decidido. Ao contrário do terceiro Nível Economia a Decisão apresenta também movimentações diretas, mas a tensão por estar no quinto grau acarreta em outros elementos. A *(in)tensão* leva a uma energia semelhante a do medo, um corpo que ao decorrer das vibrações que as contrações musculares reverberam apresenta certa desconfiança, o corpo faz o que precisa ser feito, mas demonstra a todo momento incômodo (PRETTE, 2021).

Nomeado como Paixão, o sexto Nível aborda as paixões humanas em sua forma visceral. Por ser a penúltima tensão, os movimentos são intensos, pulsações acontecem a todo momento, o autocontrole não é levado em consideração, as movimentações e gestos são explosivos (PRETTE, 2021, p. 65).

O último Nível Asfixia, contração muscular máxima, a *(in)tensão* é maior do que o movimento necessita. A respiração conseqüentemente se torna encurtada, porque as movimentações exigem total contração muscular, ou seja, o tensionamento dos músculos faz com que a força corporal aumente (PRETTE, 2021).

3. Onde as (in)tensões querem chegar

Meu primeiro contato com o sistema prisional foi na APAC (Associação de Proteção e Assistência ao Condenado) masculina de Viçosa - MG. Em 2018 participei como integrante do grupo de pesquisa Coletivo Performa Direito: Performance e Direitos Humanos, coordenado pela professora e pesquisadora Dra. Christina Fornaciari, docente do curso de licenciatura e bacharelado em Dança da UFV. No ano de 2018 aplicamos oficinas de Performance semanalmente para os presos da instituição. Atualmente sou professora da disciplina de Artes da Escola Estadual Estevão Pinto, situada dentro do Complexo Penitenciário Feminino Estevão Pinto e na APAC feminina de Belo Horizonte.

O filósofo Michel Foucault (2014) em seu livro “Vigiar e Punir”, uma das referências para o entendimento do sistema prisional, comunica que podemos entender o cárcere por intermédio do corpo. Através dele visualizamos como as penas, os castigos e a história da prisão em si foram modificados ao longo do tempo. O corpo tem importância singular em todos os ambientes da sociedade, inclusive no sistema prisional, que deixa marcas em suas corporeidades.

Saliento que antes de aplicar essa investigação algumas questões surgiram. De acordo com a Justiça Brasileira³ em 15 anos (2000-2014) o número de presas foi de 5.601 para 37.380, um aumento de 567%. O Brasil é a quinta maior população carcerária feminina do mundo. O censo aponta que 68% são negras, 31% brancas e 1% amarelas. Apenas 11% concluíram o ensino médio e 1% o ensino superior. Minha indagação era a de como levar uma proposta que foi idealizada no século XX por um homem, francês, branco para um público de mulheres brasileiras onde possivelmente nunca tiveram contato com metodologias, técnicas em dança ou teatro físico. Seria essa, uma atitude colonizadora de minha parte? Mas em conversas com profissionais da área e ao recordar a prerrogativa base da minha pesquisa de mestrado que foi a de propor uma conceitualização que emerge da prática da improvisação em dança de um corpo brasileiro de uma mulher que vive no século XXI (PRETTE, 2021). E que os Níveis partem de uma tecnologia que é inerente ao corpo humano: as cadeias musculares, todos nós temos. Esta proposta corporal não exige prática ou experiência prévia em dança, não requer que o corpo

³ Dados disponíveis em: <https://cnj.jusbrasil.com.br/noticias/252411149/populacao-carceraria-feminina-aumentou-567-em-15-anos-no-brasil>. Acesso em: 19 mai. 2022.

se encaixe em determinada técnica ou forma de dançar, é um exercício de improvisação que mira em despertar o corpo para processos criativos.

Os Sete *Níveis* são trabalhados como alicerce para a prática artística dos conteúdos curriculares. Por exemplo, nas aulas sobre a História da Arte, após a contextualização e apreciação das obras de determinado período histórico, no que tange o fazer artístico foram trabalhadas as tensões musculares presentes nas movimentações e danças da época. Na Arte Rupestre, a partir das representações artísticas da pré-história, quais são as possíveis (*in*)tensões das movimentações que foram registradas? Qual o Nível de tensão presente no corpo que viveu e apreciou a Arte Gótica? E assim em outros temas, como Performance, a própria Dança, Arte como Expressão Pessoal, por exemplo.

Ressalto que os Sete Níveis são trabalhados a partir de uma análise do conteúdo curricular a ser desenvolvido, se eles podem vir a contribuir com compreensão das estudantes para a prática e o fazer artístico. Em temáticas que necessitavam de outras formas práticas, como a releitura de obras em artes visuais, análise de obras, os *Sete Níveis* não foram incluídos, nesses casos acredito que deixariam as estudantes de certa forma confusas em relação à práxis artística.

4. Ferramentas para fazer acontecer

O interesse é o de entender como os Níveis se apresentam dentro de instituições prisionais, e o que essas (*in*)tensões podem comunicar. O corpo ao mesmo tempo que é influenciado também interfere no espaço, cada um dos Níveis além de propiciar a tensão no corpo em suas musculaturas também acarretam em um espaço de tensão (LECOQ, 1987). Será que o mesmo Nível realizado em um local de extrema privação de liberdade é diferente do que é influenciado por um espaço livre? Também é um dos pontos de interesse desta investigação.

A estratégia pedagógica que apoio minhas aulas é a Abordagem Triangular para o ensino e aprendizagem da arte, desenvolvida pela pesquisadora e professora brasileira Ana Mae Barbosa (RIZZI, 2008). Que tem a finalidade de propiciar ao educando a construção do conhecimento em arte com base em três eixos norteadores: a contextualização, apreciação e o fazer. Os eixos não são estruturas fixas, podem ser invertidos de acordo com a necessidade da proposta trabalhada. Possibilita a interação entre a teoria, a criticidade e a prática da arte

(RIZZI, 2008). Um sistema de ensino que propicia o conhecimento teórico e prático estimulando a criticidade.

Os planos de aula são elaborados alinhados ao Projeto Político Pedagógico (PPP) e a Proposta Pedagógica Curricular (PPC) da escola, além de estarem de acordo com a Base Nacional Comum Curricular (BNCC)⁴. Considero ser de extrema importância seguir os componentes curriculares do ensino das artes no Brasil, para que assim as estudantes tenham acesso ao seu direito de desenvolver o conhecimento sobre todas as linguagens artísticas.

A partir da análise do corpo em movimento no decorrer das práticas corporais, identifiquei que as estudantes apresentam certa dificuldade em acionar as *(in) tensões* dos primeiros Níveis, Subdescontração e Descontração. Não relaxam, as musculaturas permanecem com certos graus de tensão. No Nível da Economia, ao realizarem as movimentações com a finalidade de serem eficientes, vejo que elas têm dificuldade em movimentos lineares, o que também pode ser uma falta de condicionamento corporal. Até para estudiosos e praticantes da dança não é fácil realizar movimentos com a ausência de *microajustes* (BARDET, 2014). Na Suspensão, existe a dificuldade em apresentar uma qualidade de movimento que mostre o corpo que flutua, mas como é o corpo curioso, elas conseguem acessar esse lugar a partir desse ponto e noto que as movimentações são rápidas e intensas. Na Decisão e Paixão conseguem entrar rápido no exercício, seus movimentos partem de impulsos, a agitação interna toma conta da externa. Asfixia, último Nível da escala lecoquiana, por exigir alto grau de contração não é fácil de se manter, mas elas conseguem acender esse lugar de maneira mais efetiva do que nos primeiros Níveis.

A pesquisadora e professora Ileana Cabarello (2010) aponta sobre a importância de se ter consciência da experiência da cidadania e suas questões para os estudos das artes cênicas na contemporaneidade, destaca a singularidade de analisar e trabalhar o corpo pelo viés político. Em concordância com a coreógrafa e pesquisadora brasileira Dra. Helena Bastos (2014, p. 143) “Um corpo é sempre diverso, múltiplo e poroso em relação aos ambientes em que ele se encontra. Sabemos que o corpo está sempre cruzado por tempos simultâneos e diferentes.”

⁴ Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/expansao-da-rede-federal/323-secretarias-112877938/orgaos-vinculados-82187207/12992-diretrizes-para-a-educacao-basica>. Acesso em: 03 set. 2022.

Se o corpo absorve, modifica e é modificado a todo instante, ou seja, um corpomídia (KATZ; GREINER, 2012), o espaço do presídio de alguma maneira incorpora na corporeidade dessas mulheres. A hipótese que move a investigação parte do querer saber como a dança contemporânea pode nos auxiliar a entender esses corpos que chegam com uma carga de informações, além de propiciar para elas, as mulheres privadas de liberdade, uma nova forma de se relacionarem consigo mesmas.

O pesquisador e dramaturgo Florian Malzacher (2018) disserta sobre o papel do teatro político, proponho a ponte de seu pensamento para o campo das artes cênicas em geral, o que inclui a dança contemporânea. As artes cênicas, a dança quando engajada politicamente, o teatro político existem porque os artistas que os criam acreditam na mudança pela arte. Mas é importante ressaltar que, mesmo em um mundo onde atualmente as discussões políticas estão em voga, ao contrário de facilitar que a cena artística seja mais enfática ao abordar questões politizadas, pelo contrário a tarefa se tornou mais árdua, pois a sociedade está submersa em ideologias. Como exemplo as eleições brasileiras, a fatídica de 2018 e a atual de 2022, onde ainda temos um pingão de esperança, porém é inegável a proporção que o discurso de ódio alcançou.

No entanto, as artes cênicas sempre se engajaram politicamente, dando voz às misérias do mundo (MALZACHER, 2018, p. 244). Nota-se que, nas últimas décadas, os trabalhos coreográficos, performáticos, obras de dança em geral com fins ou que se baseiam em alguma noção ou contexto político e que trazem esses incômodos em suas dramaturgias ascenderam. O professor, pesquisador e coreógrafo brasileiro Paulo Caldas durante uma fala⁵, relatou que hoje, na contemporaneidade, as obras em dança em sua maioria tem o cerne político em suas dramaturgias, o que antes, eram evidenciados a estética, e outros conhecimentos da área. Não que as questões políticas não tivessem sido incluídas, até porque tudo é político, mas na atualidade os coreógrafos e criadores em dança cada vez mais se baseiam no cenário político que estão imersos. Portanto, se torna relevante que entendamos com afinco as questões políticas que rodeiam a sociedade que nos inserimos. Para assim, se criar obras em dança que além de debater essas emergências criem memórias acerca do período que vivemos, e dos lugares que efetivaram nossas experiências.

⁵ A aula citada faz parte do curso de extensão cultural “Análise e Crítica da Dança” (2022), ofertado pela São Paulo Escola de Dança,

A potência de se criar o *extracotidiano* a partir do *cotidiano* (CABALLERO, 2010). O foco passa a ser em não como levar para cena uma narrativa, dramaturgia política em si, mas como o processo criativo emerge de indagações ou incômodos políticos. E saliento, quando Malzacher (2018, p. 248), cirurgicamente aponta que

Grupos de pessoas que haviam sido amplamente não representados (ou representados por outros) têm de entrar nos palcos de nossos teatros. E não somente nos palcos, mas também nas posições de criadores teatrais e plateias. Se o teatro é realmente a esfera onde as práticas sociais podem ser experimentadas ou inventadas em uma escala pequena, esta é uma das tarefas mais urgentes (MALZACHER, 2018, p. 248).

Como não romantizar, fetichizar essas pessoas? E colocá-las no lugar de criadoras e apreciadoras? Levar para a esfera artística da dança corpos políticos aprisionados ao propiciar que elas, as mulheres, ofereçam sua contribuição artística e apreciativa, e que a arte de alguma maneira as auxilie a se relacionarem de maneira harmoniosa com seus corpos, e promova a criticidade em relação ao mundo que as rodeia. Como tornar a dança não apenas um lugar de questões políticas e sim um espaço político, que tenha o seu papel enquanto agente de engajamento (MALZACHER, 2018).

Essa investigação ainda está no começo, e de certa forma não sistematizada, mas parte da prerrogativa de que todo corpo é potência, com o intuito de olhar a partir desses corpos para as emergências da nossa sociedade, e permitir que a arte da dança exerça a sua força e função política.

Referências

BARBA, E.; SAVARESE, N. **A Arte Secreta do Ator**: Um Dicionário de Antropologia Teatral. Tradução: Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

BARDET, M. **A filosofia da dança**: um encontro entre dança e filosofia. Tradução: Regina Schöpke; Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BASTOS, M. H. F. A. Corpoestados: singularidades da cognição em dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 138-147, jan./abr. 2014. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/rbep/a/zRC99FB4X5Q5NT6RTCRq3Zr/?format=pdf&lang=p>. Acesso em: 01 ago. 2022.

CABALLERO, I. D. Cenários Expandidos, (re)apresentações, teatralidades e performatividades. Tradução: Edelcio Mostaço. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n.15, p. 135-148, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010135>. Acesso em: 26 jul. 2022.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramallete. 42. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HASEMAN, B. Manifesto pela Pesquisa Performativa. **Caderno de Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**, v.3, n.1. São Paulo, 2015. Disponível em: http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Pesquisa%20performativa_%20u00f3m00USP.pdf. Acesso em: 13 mai. 2019.

KATZ, H.; GREINER, C. Visualidade e Imunização: O inframince do ver/ouvir a dança. *In*: CONGRESSO DA ANDA, 2, 2012, São Paulo. **Anais eletrônicos [...]** Campinas: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA, 2012.

LECOQ, J. **Le théâtre du geste**: mimes et acteurs. Paris: Bordas, 1987.

MALZACHER, F. Nenhum Órgano a seguir: possibilidades do teatro político hoje. *In*: SMALL, D. A.; ROMAGNOLLI, L. E.; FERNANDES, S. **Cartografias MITsp. Revista de Artes Cênicas**, São Paulo, 2018. Disponível em: http://mitsp.org/2018/wp-content/uploads/2018/03/catalogo_mitsp2018cp.pdf. Acesso em: 11 out. 2022.

PRETTE, Nailanita. **Os Sete Níveis de Jacques Lecoq**: um estudo performativo e conceitual. 2021. 115 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/39615>. Acesso em: 26 abr. 2022.

RIZZI, M. C. S. Caminhos Metodológicos. *In*: BARBOSA, A. M. (org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. 4 ed. São Paulo: Cortez, 2008.

ROMANO, L. **O Teatro do Corpo Manifesto**: teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2015.

Nailanita Prette (UFMG)

E-mail: nailanitaprette@hotmail.com

Mestre em Artes pela UFMG, licenciada e bacharela em Dança pela UFV, técnica em Dança pela ETAM Santa Cecília (SP). Professora e artista das Artes do Corpo, com trabalhos em Dança Contemporânea e Performance. Pesquisadora nas temáticas da corporalidade, corporeidade, processo criativo em dança e modos de dançar contemporâneos.

835

Gestos sapateados

Rafaeli Mattos de Oliveira Bastos (UNIRIO)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em danças

Resumo: A abordagem conceitual do sapateado requer uma leitura sensível para além do corpo, mas antes de tudo também para as corporeidades e seus gestos dançados, um olhar aberto às perspectivas oferecidas por cada sapateador. O sapateado como gesto artístico e cultural rompe com o monopólio e o reducionismo de um imaginário embutido no próprio termo em si e lança luz aos sapateados de culturas diversas, ampliando suas possibilidades criativas.

Palavras-chave: SAPATEADOS. GESTO. PERCEPÇÃO. DIVERSIDADE. CORPO.

Abstract: The conceptual approach to tap dance requires a sensitive reading that goes beyond the body, but above all, also for the corporeities and their danced gestures, an open look at the perspectives offered by each tap dancer. Tap dancing as an artistic and cultural gesture breaks with the monopoly and reductionism of an imaginary embedded in the term itself and sheds light on tap dancing from different cultures, expanding its creative possibilities.

Keywords: TAP DANCES. GESTURE. PERCEPTION. DIVERSITY. BODY.

1. Introdução

O pensamento acerca do sapateado, seja no campo artístico ou acadêmico, é uma árdua empreitada na qual a instabilidade conceitual é o grande desafio, pois é quase impossível ao pesquisador, mesmo aquele menos comprometido, não se deparar com a questão em torno do que é o sapateado, questão essa aparentemente simples, mas que torna este campo de estudo totalmente instável e limitante. Neste sentido, é possível supor que o restrito número de estudos e pesquisas sobre o assunto seja o reflexo da indefinição conceitual, desanimando artistas e pesquisadores. E a pergunta que se coloca é: como resolver essa questão?

Um caminho possível seria buscar uma ontologia do sapateado (se é que ela existe, ou se assim podemos chamar!), pois de fato as definições disponíveis acabam sendo um recorte que abafa um contexto maior, ou seja, a compreensão de diversos prismas do que é sapateado. Talvez essa ontologia seja uma proposta de um olhar sobre o corpo, de onde se abstém das questões estilísticas e debruça-se

sobre o movimento. Quando o corpo entra em pauta a pluralidade ganha voz, pois cada um deles possui uma forma própria de ser e existir, ou seja, seu estar no mundo é subjetivo, sendo cada ser/corpo único. Assim, cada corpo tem sua própria forma de se mover pautada em suas experiências e vivências do ambiente onde está inserido, além de sua cultura. É nesse momento que nos damos conta de que a abordagem não é mais sobre o movimento, mas antes disso, do gesto, de onde o mover vem impresso de motivos e significados.

O que tem o gesto a ver com o sapateado? Tudo! Em especial, podemos destacar o acolhimento à diversidade que ambos possuem. Seguindo a lógica proposta acima, assim como existem muitos corpos, também existem muitos gestos e, conseqüentemente, sapateados. Entendo perfeitamente a dificuldade do leitor em conceber a possibilidade de uma alteridade do sapateado diante de um imaginário construído globalmente pela indústria do entretenimento, no qual uma única forma de sapatear impera. É com muito entusiasmo que afirmo que esta alteridade existe, e dar luz a ela talvez seja a maior missão dessa pesquisa, propondo a ampliação do olhar em direção às diversas expressões sapateadas existentes nas culturas e no campo artístico.

De fato, ao propor um título onde o termo sapateado está presente, imagino ser inevitável atrair o leitor amante ou praticante do sapateado estadunidense e, desde já, sinto muito se suas expectativas serão frustradas, pois a tentativa aqui é ir além do ponto de vista do sapateado em pauta. Digo ir além, pois ainda é extremamente complexo (e desnecessário!) anular por completo este sapateado. Faz-se necessário falar do sapateado estadunidense, tradução de *tap dance*, pois este me parece mal interpretado. O que foi difundido sobre ele é apenas um recorte de um rico contexto cultural, social e criativo, e que fica à margem, assim como os outros sapateados. Ainda, sua sistematização metodológica e o repertório de passos/movimentos catalogados, são quase tão universais quanto o balé, com o diferencial de ser vivo, pois a todo instante um artista cria e amplia seu repertório.

Além de tudo o que já foi dito, pensando de forma didática de modo a conduzir a leitura, o sapateado estadunidense nos norteará rumo a outros sapateados, seja por afinidade ou contraste. Por conseguinte, será buscada uma tentativa de neutralidade de expressões e estilos, porém, caso seja pertinente e necessário, o *tap dance* será abordado. Vale ainda destacar, que os primeiros vestígios do caráter diverso do sapateado para o presente estudo, é oriundo de uma

longa observação da história, influências e origens deste sapateado estadunidense, onde se constata de imediato que ele é o resultado de sapateados de diversas culturas, em especial a africana e irlandesa, que se encontram nos navios negreiros em direção às Américas. Já artisticamente falando, possui como principal característica o improviso, ou seja, cada sapateador trará à roda o repertório de movimentos de sua afinidade, bem como suas criações, tornando essa arte sempre viva. Não podemos também tirar por completo o crédito da “indústria do entretenimento”, pois graças a ela um grande desenvolvimento coreográfico, cênico e audiovisual tornou-se possível, abrindo espaço para o sapateado como arte da cena.

Retomando a relação entre o sapateado e o gesto, a diversidade é apenas uma das interseções entre eles, talvez a mais significativa, e no decorrer dessas páginas outros aspectos serão revelados legitimando ainda mais que a abordagem do sapateado pela teoria dos gestos o aproxima de sua ontologia. O simples bater o pé no chão, neste contexto, possui diferentes significados. Neste sentido, torna-se mais interessante o exercício de apontar os princípios elementares que unem as expressões sapateadas, que as configuram e caracterizam como tal, ou seja, uma tentativa de desvelar como a percepção é organizada por cada corpo sapateador.

2. Considerações sobre as Corporeidades Sapateadas

Compartilhando algumas experiências pessoais como sapateadora, minha vivência desde muito cedo esteve pautada no sapateado estadunidense, e neste contexto sempre ouvi que para compor coreografias de sapateado bastava apenas juntar um passo ao outro. De fato, ao observar espetáculos cênicos como o Chorus Line¹ dos musicais da Broadway ou do grupo irlandês Riverdance², a impressão é que os corpos foram formatados como máquinas que reproduzem movimentos, os quais não dialogam com a individualidade de cada sapateador. É interessante ressaltar que nem todos os passos presentes em uma coreografia que

¹ AUTOR/Produtora do vídeo “Use your imagination”. **Fun Tap & Chorus Number 1933 (Hal Le Roy)**. 2017. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B3C4TS9QKBo>. Acesso em: 5 set. 2021.

² AUTOR/Produtora do vídeo: Canal Paris Vrettakos. **River Dance**. 2007. 1 vídeo (2 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W22gpBv00gg&list=RDU_jTujiRdi8&index=4. Acesso em: 5 set. 2021.

use tal fórmula irão contemplar os distintos corpos, sendo muitas vezes, metaforicamente, como um sapato apertado que incomoda e desafia. Neste instante cabe questionar: existe uma percepção consciente do corpo pelos sapateadores? Ou mesmo um olhar do sentir, perceber e entender os pontos de acesso dessa dança?

Pensando nas instâncias do gesto proposto por Godard³, ao referir-se à dança, o autor diz que a figura do gesto pouco ajuda a entender sua execução e percepção pelo bailarino e espectador. É possível reconhecer algumas constantes nos processos operadores do movimento e da sua interpretação visual. Dessa forma, propõe o conceito de pré-movimento ou linguagem não consciente da postura. Assim, nomeia de pré-movimento a atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé. Ele age no sistema de músculos gravitacionais⁴, determinando o estado de tensões do corpo, o que define a qualidade específica de cada gesto. Esses músculos registram as mudanças dos nossos estados afetivos e emocionais. Esse pensamento destaca porque deveríamos pensar mais sobre o gesto ao invés do movimento, pois o gesto surge na lacuna entre o movimento e o pano de fundo gravitacional do sujeito, ou seja, o pré-movimento, sendo ele o lugar onde reside a expressividade humana. Ressalta que o corpo não tem tanta importância, sendo a dança feita pelo gesto. Considerando o termo “corpo” linguisticamente reducionista, por não refletir a dimensão material e sensível da vivência, adota o conceito fenomenológico de corporeidade proposto pelo filósofo Michael Bernard⁵.

Qualquer “corporeidade” pode ser abordada a partir do funcionamento do sentir: aqui não se trata mais de considerar uma entidade autônoma e identificável que percebe/emite informações e que seria “o corpo”, mas se trata da sedimentação de um processo móvel e complexo, o processo do sentir⁶.

Aponta o corpo como uma materialidade provisória e visível, sendo atravessado por dinâmicas pulsionais, históricas, culturais e sociais, e complementa:

³ GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). **Lições de dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, v. 3, 1999.

⁴ Musculatura tônica.

⁵ BERNARD, Michel. **O Corpo**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

⁶ ROQUET, Christine. Ler o gesto: uma ferramenta para a pesquisa em dança. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 22, p. 15-27, jul./out. 2017. Disponível em:

<https://www.seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/73754>. Acesso em: 1 ago. 2021.

É uma maneira singular de agir-perceber em um ambiente (mas feita de mil maneiras!) que irá moldar a corporeidade. Também não pode haver corporeidade “em si”, mas apenas múltiplos fenômenos de corporeidade, cada um definindo-se por um certo uso de si⁷.

A cultura, a história do dançarino, a sua maneira de perceber cada situação, de interpretar, vai induzir uma “musicalidade postural”, que acompanha ou despista os gestos intencionais executados⁸. A observação do pré-movimento do corpo de cada sapateador pode vir a ser um mecanismo de reconhecimento de jeitos e maneiras dos gestos sapateados.

Podemos, então, distinguir movimento e gesto. Movimento é aqui compreendido como o fenômeno que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço, do mesmo modo que uma máquina produz movimento. Já gesto se inscreve na distância entre esse movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo, isto é, o pré-movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas⁹.

Isabelle Lunay, em entrevista concedida à Dani Lima¹⁰, ressalta que o gesto deve ser pensado como uma totalidade impossível de decompor-se, está ligado a um ambiente e preso à percepção do sujeito. Existe, nesse contexto, uma forma de sentir e perceber particular, que se organiza como um sistema, assim, a dimensão expressiva e dinâmica do gesto é sempre singular e própria de cada sujeito.

Coincidência ou não, Godard¹¹ e Hill¹² comparam a dança de um sapateador em relação ao outro a fim de ressaltar a diferença existente entre elas. O primeiro autor confronta Fred Astaire com Gene Kelly¹³, já o segundo Colin Dunne e Savion Glover¹⁴. Nos exemplos supracitados, fica evidente que a vivência corporal de cada artista influenciará suas danças: Fred Astaire possuía uma relação com as danças de salão, já Gene Kelly envolveu-se com a dança moderna; Colin Dunne origina-se no *irish tap* irlandês, assim como Savion Glover vem do sapateado afro

⁷ Ibid., p. 20.

⁸ GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). **Lições de dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, v. 3, 1999. p. 15.

⁹ Ibid., p. 17.

¹⁰ LIMA, Daniella. **Gesto**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

¹¹ GODARD, op. cit., p.15.

¹² HILL, Constance Valis. **Tap dancing America: a cultural history**. New York: Oxford University Press, 2010.

¹³ FILMOTECA Clasica. **Fred Astaire y Gene Kelly bailan y cantan juntos**. 2018. 1 vídeo (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RFnxHfxn2Rs&t=100s>. Acesso em: 1 jul. 2021.

¹⁴ INTHEPARK002. **Bring in 'da Noise, Bring in 'da Funk/Riverdance performance** (Grammy Awards, 1997). New York, 1997. 1 vídeo (8 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=790S6HV11Ow>. Acesso em: 1 jul. 2021.

estadunidense; evidências das corporeidades que não passam despercebidas em suas performances. Ambos os autores chegam a esta conclusão por vias distintas, Hill¹⁵ por dados culturais historiográficos e Godard¹⁶ pela análise da dança, seus gestos e percepções, destacando que esses pontos possam ser elementos significativos na observação dos gestos sapateados.

O que fica evidente é que o gesto faz a dança e é ele quem produz o corpo. Retomando Godard¹⁷ e sua discussão da relação do corpo em movimento e o espaço ao redor dele, é a percepção que determina a possibilidade do movimento corporal. Godard fala de um espaço subjetivo pautado nos hábitos de percepção que constituem a história pessoal de cada indivíduo. A primeira fase da percepção e do gesto seria a retomada de referência do espaço a partir do “esquema postural”, ou seja, como vou me orientar no espaço determinará a qualidade do meu gesto. Segundo Bernard¹⁸, a noção de “esquema” é um modelo perceptivo do corpo como configuração espacial. O esquema postural está relacionado às histórias de vida.

[...] não posso mais dizer o corpo separado do espaço. O importante é que se trata de um espaço da ação, o corpo tomado de imediato num espaço imaginário dinâmico. Essa relação com o espaço constrói um esquema postural, próprio de cada um, que serve de pano de fundo ao conjunto das coordenações, das percepções, ou seja, expressividade. Os músculos tônicos, que são os agentes mecânicos desse esquema postural, só poderão modular sua tonicidade ao custo de um diálogo constantemente renovado com nossas projeções no espaço da ação¹⁹.

O esquema postural não define um “si mesmo”, esta função fica a cargo da “imagem do corpo”, a qual é um conjunto de estados intencionais, representações mentais, crenças, atitudes, nas quais o objeto intencional é o próprio corpo. O contexto social e cultural, e o inconsciente também operam na imagem corporal. A visão do espaço para o autor não é o espaço topográfico, visível, mas o espaço imaginário, percebido por cada indivíduo fenomenologicamente, ou seja, um espaço de ação.

¹⁵ HILL, Constance Valis. *Tap Dance in America: a very short history*. New York: New York Public Library for the Performing Arts, 2002. p. 01.

¹⁶ GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). *Lições de dança*. Rio de Janeiro: UniverCidade, v. 3, 1999. p. 15.

¹⁷ GODARD, Hubert; KUYPERS, Patricia. Buracos negros: uma entrevista com Hubert Godard. Rio de Janeiro, *O Percevejo online*, Dossiê Corpo Cênico, PPGAC/UNIRIO, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 1-21, 2010.

¹⁸ BERNARD, Michel. *O Corpo*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016. p. 36.

¹⁹ GODARD, op. cit., p. 11.

Em Godard como em Laban e Godard é o ato de agir-perceber, a maneira em que este agir-perceber se realiza, que importa em primeiro lugar. Neste contexto, portanto, o termo “estrutura” não se refere ao senso comum que visualiza geralmente, a partir desse termo, uma ossatura circunscrita e imutável. Aqui, o termo é sinônimo de “sistema” e refere-se a um conjunto organizado de relações entre vários elementos. O conceito de corporeidade refere-se, assim, ao funcionamento de um sistema de sistemas, uma “superestrutura” de algum modo²⁰.

Assim, Roquet expõe as quatro estruturas da corporeidade de Hubert Godard: “somática”, referente à anatomia e à fisiologia tradicionais; “coordenativa”, relaciona-se à coordenação, ou seja, como as partes do corpo se associam durante o movimento; “perceptiva”, refere-se ao sentir, ao seguimento sensório-motor; e “psíquica”, destinada à estrutura simbólica, em outras palavras, os aspectos simbólicos do gesto em relação ao contexto para além do significado. Essa teoria destaca a importância de fazer a leitura do gesto como ferramenta de pesquisa em dança. Godard complementa afirmando que é no gesto que encontramos o sentido múltiplo da dança: “É no gesto que a produção de sentido se organiza²¹”. Ao acentuar que o trabalho do dançarino condiciona a produção de sentido, e ao supor ser ele a testemunha do movimento da cultura que reside na gênese do gesto, afirma, desta forma, que olhar para as corporeidades sapateadas na busca de uma ontologia do sapateado, não é incoerente. Esta expressão dançada, seja de qualquer origem cultural e/ou artística, possui uma forma organizacional própria, um esquema postural com elementos comuns, porém com variações em suas especificidades culturais e estilísticas. Sua análise e compreensão está para além de um foco nos pés, mas na observação integral desse corpo, a origem da ação, a qual geralmente está no centro de gravidade (região do quadril), sendo o bater dos pés apenas o reflexo dos acordos das transferências de peso.

Contudo, como se organiza a postura do sapateador? Não é possível delimitar precisamente, pois reforço que cada gesto sapateado possui seus próprios significados oriundos dos contextos em que estão inseridos, porém, alguns elementos são mecanicamente inevitáveis para a realização do gesto em si. Talvez, sejam as regiões da bacia e a articulação coxofemoral as mais importantes para o sapateado, mais do que os pés em si, pois independente da relação com o peso que

²⁰ ROQUET, Christine. Ler o gesto: uma ferramenta para a pesquisa em dança. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 22, p. 15-27, jul./out. 2017. p. 21. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/73754>. Acesso em: 1 ago. 2021.

²¹ GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). *Lições de dança*. Rio de Janeiro: UniverCidade, v. 3, 1999. p. 32.

tenha o sapateador, a flexão dessa articulação e conseqüentemente dos joelhos precisa acontecer, seja ela ampla ou sutil. Seria como um meio do caminho em relação à atitude de “sentar na cadeira”, de onde o quicar ou enraizar os pés no chão irão emergir. Torna-se praticamente impossível bater os pés no chão com as articulações referidas estendidas, até mesmo o simples arrastar os pés no chão é uma tarefa árdua, o que já explica a biomecânica.

De todo modo, algumas estéticas de sapateado, passam a impressão de que seus artistas hiperestendem essas regiões, mas o olhar analítico identifica que mesmo imperceptíveis essas ações estão presentes. Ainda sobre a organização postural, dependendo da expressão sapateada o plexo (região da caixa torácica) pode estar voltado para cima ou voltado para o chão, mas nunca inativo. O *gumboo*²², por exemplo, é um sapateado sul-africano que projeta seu plexo em direção ao chão, pois busca uma relação sonora com as botas, os braços e o bater de palmas faz com que o tronco esteja o tempo todo ativo. Já o flamenco²³, sapateado com origem na Espanha, mantém o plexo ereto e ativo para o instante em que os braços serão mobilizados a baterem palmas e tirar sons do corpo (pernas, quadril e tronco). Assim, entende-se que é uma postura em estado de alerta, aberta para coordenar musicalmente o corpo como um todo.

Quando nos referimos ao quadril somos remetidos de imediato às relações com a gravidade e o peso do corpo e no contexto do sapateado temos duas atitudes específicas: o quadril tendendo para baixo, proporcionando uma qualidade pesada do gesto, e a suspensão do quadril, indicando gestos leves e suaves. Os sapateados de origem europeia, tendem a suspensão do quadril, no sapateado irlandês²⁴ esta ação é muito clara, pois além dos calcanhares estarem fora do chão, ou seja, o peso distribuído no peito do pé (metatarso), a presença de saltos e, em determinados momentos, o apoio nas pontas dos sapatos (denominado *toe*, peso do corpo nos dedos dos pés, região das falanges) buscam a extrema suspensão do corpo. Já os sapateados de origem africana, indígena e o asiático

²² BLACK GODZTV. **Gumboo Dance African dance**. 2016. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6X5sT2ehZOs>. Acesso em: 5 set. 2021.

²³ CANALSUR. **Yo soy del Sur: El baile de Farru acentúa el sabor flamenco del concurso**. 2018. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5pbqmfPASww>. Acesso em: 5 set. 2021.

²⁴ MISTERNEWICK. **Old-style Irish step dance: Michael Riemer at the 2011 Dickens Fair**. 2012. 1 vídeo (1 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oHn-Jy0FNiM>. Acesso em: 5 set. 2021.

Kathak²⁵, tendem o peso do corpo ao chão, usando essencialmente o bater dos pés inteiros no chão e os calcanhares (região do tarso).

Ainda sobre o peso, existem as expressões híbridas de sapateado, as quais mesclam as relações com a gravidade, circulando tranquilamente do pesado ao leve, sendo este o caso do sapateado estadunidense. Há também o caso à parte dos sapateados brasileiros, os quais não possuem uma unidade em decorrência do peso, contendo cada região uma dinâmica diferente: os sapateados do Sul e Centro-Oeste são mais suspensos que os sapateados do Sudeste, Nordeste e Norte do país. É importante destacar que as relações com a gravidade são oriundas de uma vivência cultural, contudo, podem ser manipuladas artisticamente.

As transferências do peso são outro fator importante, pois o entendimento de como funciona a dinâmica de cada sapateado passa por essa percepção. Compreender e discernir os momentos de transferência de uma perna para outra, como o ato de caminhar, por exemplo, ou de sustentar as ações que se mantêm na mesma perna, são determinantes para o fluir dessa dança. Trata-se da consciência do bater o pé com o uso do peso ou não, o que revela uma diferença sutil entre o bater e o pisar, aparentemente tão simples e orgânico, mas que na prática, ao coordenar ritmicamente, torna-se um desafio motor. Um belo exemplo é o sapateado do coco²⁶, da região Nordeste do Brasil, onde a combinação básica é composta por bater uma vez um dos pés no chão, ou seja, sem transferência do peso, e duas pisadas, transferindo o peso. Essa estrutura repete-se sucessivamente e a partir dela as variações emergem.

Com relação ao bater o pé no chão, além de toda organização postural aqui descrita, existe um outro aspecto invisível que acontece quase que imperceptivelmente durante a ação de sapatear, que corresponde à preparação do bater o pé no chão e é nesse momento que toda a postura se estrutura. O sapateador ao decidir sua entrada rítmica, seja no primeiro tempo do compasso, após ele ou em anacruse (antes do primeiro tempo do compasso), retira um dos pés do chão preparando a batida, ainda que seja a milímetros do chão. Seria como a lógica da caminhada, onde antes de começar a andar o indivíduo suspende o pé, e

²⁵ INDIATURKEY. **Kathak Performance**. 2008. 1 vídeo (9 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t2hIYbXJS8E>. Acesso em: 5 set. 2021.

²⁶ COCO RAÍZES DE ARCOVERDE. **Samba de Coco: Ecléticos** – Fortaleza dia 22 de maio às 16h – Anfiteatro Parque do Cocó. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1031869130221963>. 2016. 1 vídeo (1 min). Acesso em: 4 set. 2021.

na sequência, não espera esse pé chegar ao chão para suspender o outro, formando um ciclo de chegadas e saídas do chão. Consequentemente, pensar em bater o pé ritmicamente demanda uma preparação prévia, uma organização postural única a cada demanda de ação sapateada, sintonizando-se com o pensamento descrito. Deste modo, seria possível chamar esse caminho de pré-movimento do sapateador?

Existem ainda outros elementos que são determinantes na organização da postura do sapateador e sua percepção. A corporeidade do sapateado funda-se na articulação de três estruturas bases, sendo elas: a dança, a música e os sapatos. Observou-se que independente da expressão sapateada em pauta, essas estruturas estão sempre presentes e são responsáveis pela diversidade, ou seja, cada sapateado tem sua dança específica, sua musicalidade e o uso ou não de sapatos e acessórios.

Aprofundando o olhar a partir da proposta de Laban²⁷ para o movimento humano, matéria-prima elementar da dança, depara-se com uma filosofia que destaca a questão da sensação e da origem do movimento, prevendo uma interioridade que é fonte inesgotável de energia motriz para o ser humano. Assim, a abordagem dos aspectos invisíveis do movimento e suas diversas atitudes internas, que geram e modificam as formas do homem se mover, privilegia a forma orgânica do fazer, sentir e pensar a dança, arte na qual é possível ver mais claramente a interação corpo, mente e emoção.

Contudo, no sapateado, cada passo/movimento das expressões sapateadas possui seu som característico, provocando modificações posturais, mentais e emocionais no corpo do artista. Quando tem consciência corporal e mental sobre o som, o sapateador ganha referências corporais, entrando em um processo imagético de visualização simbólica do som. Seus movimentos confundem-se, ou fundem-se, em movimentos de dança e movimentos da música, tornam-se uma unidade, pois a plasticidade remete à dança e a sonoridade é precisamente musical.

O sapateador está o tempo todo se relacionando com informações musicais e movimentos referentes à dança, não de forma intuitiva, e sim com a complexidade de músico e bailarino. Os sapatos são a amplificação por onde são

²⁷ LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.

exteriorizadas as sonoridades rítmicas que o corpo propõe através do movimento e, por isso, eles são tão fundamentais para o sistema sapateado quanto os outros dois elementos que o compõe.

O sapateador não coloca o sapato simplesmente como uma vestimenta, ele causa modificações, mesmo não perceptíveis visualmente, em sua corporeidade. O artista vivencia esse sapato, suas possibilidades de movimentação e sonoridades, seu corpo toma tudo isso para si. Assim, como mote, o corpo do sapateador tem o movimento, pois som é movimento e movimento pode gerar música. O sapatear independe de sapatos, a exemplo da cultura africana, porém, quando são usados, de fato há um *feedback* sonoro, onde o artista tem o retorno instantâneo de suas ações e, geralmente, realimenta-se dele para novas ações e sonoridades.

Cada sapateador manterá uma relação particular com o espaço topográfico, direcionado mais pela cultura e pelo imaginário acessados por seu pré-movimento, fazendo com que a dança, a música e os sapatos manifestem-se de formas distintas a cada realidade de corpo. Alguns sapateados darão ênfase aos gestos dançados, outros aos gestos rítmicos e musicais ou, por fim, às relações de gesto advindas dos sapatos. Godard²⁸, ao refletir sobre as relações entre o corpo e o espaço, sobre nosso lugar no mundo, diz que o uso do termo “espaço” seria para determinar um espaço imaginário construído por nossa relação com o mundo e prefere usar o termo “topos” para referir-se ao espaço geográfico, e complementa, que esse espaço imaginário construído fenomenologicamente possui ligação com nossas histórias pessoais de vida.

Um terceiro aspecto do espaço envolve o contexto sociológico e geográfico. Cada cultura tem uma forma única de usar o espaço. Se você nasceu no Japão, ou se você nasceu no meio-oeste, terá uma relação completamente diferente com o espaço. É muito comovente quando você está no Japão, por exemplo, que as pessoas estão juntas e ainda assim uma pessoa pode ter uma enorme cinesfera. O topos é restrito, mas o espaço é grande. Você pode estar na cidade Centro-Oeste onde será o contrário: você tem um topos enorme e uma pessoa pode ter uma cinesfera limitada (tradução nossa)²⁹.

²⁸ GODARD, Hubert; MCHOSE, Caryn. Phenomenological Space: I'm in the space and the space is in me. Interview with Hubert Godard. **Contact Quarterly**, Northampton, v.31, p. 32-38, Summer/Fall, 2006.

²⁹ Ibidem, 2006, p. 33. Do original: “A third aspect of space involves sociological and geographical context. Every culture has a unique way of using the space. If you were born in Japan, or if you were born in the Midwest, you will have a completely different relationship with space. It's very touching when you are in Japan, for exemple, that people are packed against each other and still a person can have a huge kinesphere. The topos is constricted but the space is large. You can be in Midwest city where it will be the opposite: you have a huge topos and a person can have a limited kinesphere”.

Diante de tantas expressões sapateadas presentes no mundo, estando essa dança presente nos cinco continentes e algumas delas mencionadas aqui no texto, os contextos sociológico e geográfico são responsáveis pela construção das corporeidades sapateadas. Essas corporeidades são fruto de uma vivência cultural, na qual a forma de cada grupo ser e estar no mundo irá determinar sua construção da dança, música e sapato. Aqui lança-se o olhar aos sapateados culturais ou, melhor dizendo, aos gestos culturais sapateados, os quais geralmente possuem uma origem ritualística, ancestral e são passados de forma oral de geração a geração. Neste sentido, para cada povo o simples bater o pé no chão terá significados distintos.

Em Muniz³⁰, retomando a Godard, a relação do ser humano com o espaço afeta seus movimentos, a presença, a atitude e o engajamento com o outro e com a vida. O sistema de percepção é formado pela intersensorialidade, onde os sentidos funcionam interligados uns aos outros. Essa dupla função dos sentidos proporcionada pela intersensorialidade relaciona-se à sensório-motricidade, o que pode ser definido como sistema háptico.

Sensório-motricidade é quando uma atividade motora e sensorial se relaciona tanto para dar quanto para receber informações. Isso implica uma presença e uma atitude relacional com o espaço e o mundo que o rodeia. O espaço é a linguagem comum para a sensorialidade, por isso se fala de um sistema háptico, que é um sistema de comunicação e de relação³¹.

O espaço da ação não existe fora da história, do tempo e do contexto, pois é um espaço subjetivo, afetado pelo ambiente onde se vive, social, cultural e geográfico, atribuindo, cada indivíduo, significados particulares às suas experiências. Tudo isso potencializa as corporeidades para ação, que será expressa por todo corpo, gestos e movimentos, e é na relação com o espaço e com o outro que emerge a expressividade, a qual está por trás da regulação da tonicidade.

Essa regulação do tônus nos gestos sapateados abre possibilidades diversas de manipulação das estruturas de seus elementos fundantes, dança, música e sapatos, objetivando um fim expressivo e/ou estético. Aqui refere-se à expressão criativa e seus estados afetivos. Assim, os sapateados podem ser

³⁰ MUNIZ, Marcelo. Sistema Háptico, autorregulação e movimento. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 87-104, 2018.

³¹ Ibidem, 2018, p. 92.

também gestos artísticos, sendo a produção de sentido organizada pelos gestos oriundos da visão de mundo de cada artista sapateador.

O gesto artístico sapateado pode ser oriundo dos gestos culturais sapateados, contudo o gesto cultural sapateado raramente tem origem artística, mas isso não quer dizer que a criatividade não esteja presente no contexto cultural. Outro ponto em comum entre os diversos sapateados são as improvisações ou desafios, nos quais em roda cada sapateador apresenta sua habilidade, criando-se, em alguns casos, novos gestos para essas danças. O sapateado estadunidense³², por exemplo, emerge dessa cultura dos desafios entre africanos e irlandeses e as tentativas de reprodução do sapateado do outro, um jogo de identificações e diferenças que criou uma série de estilos, sendo o formato estético que conhecemos hoje dessa dança surgido apenas no início do século XX. Não despretensiosamente esta arte tem seu grande desenvolvimento no período da expansão do gênero musical *jazz*, tendo sempre a presença de um sapateador improvisador, sendo o sapateado mais um instrumento.

Outro bom exemplo é o sapateado brasileiro da chula³³, uma dança exclusivamente masculina, onde acontece uma disputa de sapateado por uma “prenda” (moça), tendo como obstáculo um pedaço de madeira no chão (com dimensões como um cabo de vassoura). O contexto artístico também absorve a improvisação especialmente como metodologia para composição. O improviso é uma das abordagens dos gestos sapateados, onde cada corpo renova e amplia essa dança. Por fim, a percepção das corporeidades sapateadas é responsável por sua diversidade, nesse sentido, quantos corpos houver, haverá para cada um deles diferentes sapateados.

Referências

AUTOR/Produtora do vídeo “Use your imagination”. **Fun Tap & Chorus Number 1933 (Hal Le Roy)**, 2017. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B3C4TS9QKBo>. Acesso em: 5 set. 2021.

³² TV TRADIÇÃO. **Leonardo Brizola de Mello X Leonardo Moisés Silvano** - Chula - Final – ENART 2017. 2017. 1 vídeo (35 min). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Vvrmps9bc18&T=257s>. Acesso em: 5 set. 2021.

³³ TV TRADIÇÃO. **Leonardo Brizola de Mello X Leonardo Moisés Silvano** - Chula - Final – ENART 2017. 2017. 1 vídeo (35 min). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Vvrmps9bc18&T=257s>. Acesso em: 5 set. 2021.

AUTOR/Produtora do vídeo: Canal Paris Vrettakos. **River Dance**. 2007. 1 vídeo (2 min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=W22gpBv00gg & list=RDU_jTujiRdi8 & index=4](https://www.youtube.com/watch?v=W22gpBv00gg&list=RDU_jTujiRdi8&index=4). Acesso em: 5 set. 2021.

BERNARD, M. **O Corpo**. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

BLACK GODZTV. **Gumboot Dance African dance**. 2016. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6X5sT2ehZOs>. Acesso em: 5 set. 2021.

CANALSUR. **Yo soy del Sur: El baile de Farru acentúa el sabor flamenco del concurso**. 2018. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5pbqmfASww>. Acesso em: 5 set. 2021.

COCO RAÍZES DE ARCOVERDE. **Samba de Coco: Ecléticos – Fortaleza dia 22 de maio às 16h – Anfiteatro Parque do Cocó**. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1031869130221963>. 2016. 1 vídeo (1 min). Acesso em: 4 set. 2021.

FILMOTECA Clasica. **Fred Astaire y Gene Kelly bailan y cantan juntos**. 2018. 1 vídeo (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RFnxHfxn2Rs&t=100s>. Acesso em: 1 jul. 2021.

GODARD, H.; KUYPERS, P. Buracos negros: uma entrevista com Hubert Godard. Rio de Janeiro, **O Percevejo online**, Dossiê Corpo Cênico, PPGAC/UNIRIO, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 1-21, 2010.

GODARD, H.; KUYPERS, P.; MCHOSE, C. Phenomenological Space: I'm in the space and the space is in me. Interview with Hubert Godard. **Contact Quarterly**, Northampton, v. 31, p. 32-38, Summer/Fall, 2006.

GODARD, H.; KUYPERS, P.; MCHOSE, C. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). **Lições de dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, v. 3, 1999.

HILL, C. V. **Tap dancing America: a cultural history**. New York: Oxford University Press, 2010.

HILL, C. V. **Tap Dance in America: a very short history**. New York: New York Public Library for the Performing Arts, 2002.

INDIATURKEY. **Kathak Performance**. 2008. 1 vídeo (9 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t2hIYbXJS8E>. Acesso em: 5 set. 2021.

INTHEPARK002. **Bring in 'da Noise, Bring in 'da Funk/Riverdance performance (Grammy Awards, 1997)**. New York, 1997. 1 vídeo (8 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=790S6HV11Ow>. Acesso em: 1 jul. 2021.

LABAN, R. **Domínio do Movimento**. Tradução de Anna Maria B. De Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LIMA, D. **Gesto**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

MISTERNEWICK. **Old-style Irish step dance**: Michael Riemer at the 2011 Dickens Fair. 2012. 1 vídeo (1 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oHn-Jy0FNiM>. Acesso em: 5 set. 2021.

MUNIZ, M. Sistema Háptico, autorregulação e movimento. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 87-104, 2018.

ROQUET, C. Ler o gesto: uma ferramenta para a pesquisa em dança. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 22, p. 15-27, jul./out. 2017. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/73754>. Acesso em: 1 ago. 2021.

TV TRADIÇÃO. **Leonardo Brizola de Mello X Leonardo Moisés Silvano - Chula - Final – ENART 2017**. 2017. 1 vídeo (35 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vvrmps9bc18&T=257s>. Acesso em: 5 set. 2021.

Rafaeli Mattos de Oliveira Bastos (UNIRIO)

E-mail: rafaelimattos@edu.unirio.br

Doutoranda em artes cênicas pela (UNIRIO), Mestre em artes visuais - teoria e prática da arte (UFRJ), Especialista em estudos contemporâneos em dança (UFBA) e Bacharel em dança - intérprete e coreógrafa (UFRJ).

850

Gordança: encorpando uma palestra dançada

Renata Teixeira Ferreira da Silva (PPGAC-UFRGS)
Patricia Fagundes (PPGAC-UFRGS)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em dança

Resumo: O texto descreve um processo de criação em dança que tem como tema central a celebração do corpo gordo. A estrutura dramaturgical é constituída de referências múltiplas, na busca de uma palestra dançada, modelo híbrido que se desenvolve entre a conferência didática, a exposição de conceitos, depoimentos pessoais, narrativas ficcionais e coreografias. Parte-se da abordagem da pesquisa guiada-pela-prática, do estudo autobiográfico e da pesquisa em primeira pessoa, como forma de propor uma dramaturgia da experiência, do vivido, que coloca em cena um discurso em primeira pessoa para refletir sobre violências e experiências coletivas de mulheres gordas no mundo. Para tanto, discute-se as noções: gordofobia, pressão estética, padrões corporais na dança, peça-conferência, autobiografia e composição dramaturgical.

Palavras-chave: DANÇA. CORPORALIDADE GORDA. PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA. DRAMATURGIA DA DANÇA.

Abstract: The text describes a process of creation in dance whose central theme is the celebration of fat body. The dramaturgical structure consists of multiple references in the search for a danced lecture, a hybrid model that develops between didactic conference, exposition of concepts, personal testimonies, fictional narratives and choreographies. It starts from the approach of guided-practice research, autobiographical study and first-person research, as a way of proposing a dramaturgy of the experience, of the lived, which puts on the scene a first-person discourse to reflect on violence and the collective experiences of fat women in the world. In order to do so, the following notions are discussed: fatphobia, beauty pressure, ideal dancer body, danced lecture, autobiography and dramaturgical composition.

Keywords: DANCE. FAT CORPOREALITY. SCENIC CREATION PROCESS. DANCE DRAMATURGY.

1. Movimentando a pesquisa

Este texto aborda um recorte da pesquisa de doutorado *Gordança: uma celebração das mulheres gordas que dançam*¹, de Renata Teixeira, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da

¹ “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS), com orientação de Patrícia Fagundes.

A primeira etapa do projeto, que corresponde aproximadamente ao primeiro ano da pesquisa, de março de 2021 a março de 2022, se desenvolveu em torno da reflexão e discussão sobre noções como gordofobia, pressão estética, hipervisibilidade e invisibilidade dos corpos gordos, padronização dos corpos na dança, patologização do corpo gordo. Além da revisão bibliográfica, destaca-se a importância do movimento de conexão e trocas com pares do campo investigado, principalmente no ciberespaço, através de conversas, cursos e eventos sobre a temática do corpo gordo e em encontros mensais com o grupo de Estudos do Corpo Gordo Ciclo Mexerica². Como as artes cênicas, pesquisas acadêmicas “são feitas de diálogos e interações múltiplas” (SALLES, 2017, p. 19), ou seja, constituem um fazer compartilhado que se constrói através de relações:

Tudo que existe, das moléculas às baleias, dos átomos às galáxias, tudo está em relação, tanto para nosso desespero como para nossa redenção. Se não podemos escapar às tramas relacionais que definem a condição humana, urge potencializar redes e alianças que nos fortaleçam, especialmente em nossos distópicos tempos. (FAGUNDES, MARTINS, 2020, p. 100).

Durante este período inicial, seguimos a urgência de potencializar redes e alianças, como indicam acima as artistas e pesquisadoras, Patricia Fagundes e lassanã Martins. O compartilhamento de descobertas e reflexões em aulas expositivas, eventos da área, *lives* com outras pesquisadoras, foram fundamentais para reconhecer a importância de difundir os conceitos trabalhados, a partir da contextualização de experiências que um corpo gordo atravessa em sua vida. Pensamos experiência a partir da noção proposta pelo pesquisador em educação Jorge Larrosa Bondía, como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (BONDÍA, 2002, p. 21).

Neste sentido, a pesquisa assenta-se em uma esfera autobiográfica,

² Grupo de Estudos sobre Corporalidades Gordas, Afetos e Resistência, que tem a curadoria de Gabriela Lacerda (bacharela em Direito, mestranda em Direitos e Garantias Fundamentais, pesquisadora e taróloga), Karen Florindo (Cientista Social, pós-graduanda em Política e Relações Internacionais e pesquisadora) e Luiza Gusmão (Comunicóloga, graduanda em Psicologia e cofundadora do espaço @psinefilos). (MEXERICA, 2021).

considerando acontecimentos que invadem e afetam trajetórias pessoais e ressoam ampliados em conexões comuns, tais como a falta de acessibilidade e a perda de direitos fundamentais, pautas importantes do ativismo gordo no Brasil. A pesquisadora Natália Rangel destaca a diferenciação entre gordofobia e a pressão estética como um ponto fundamental desse movimento:

Essa diferenciação diz respeito ao entendimento que a pressão estética é sofrida por todos que convivem em sociedade, tratando-se da pressão sofrida para que se encaixe no padrão de beleza determinado pelos aspectos socio-político-culturais de cada sociedade. Já a gordofobia diz respeito à opressão específica sofrida pelas pessoas gordas, em que há exclusão de espaços públicos por conta da acessibilidade limitada (como não caber em assentos de ônibus ou avião e a falta de roupas) e a patologização sofrida pelas pessoas gordas além da condenação moral de seus corpos e estilos de vida. Conceitos como pressão estética e gordofobia podem ser entendidos como categorias nativa, elaboradas pelo próprio grupo (RANGEL, 2018, p. 51).

Seguindo o reconhecimento de noções e ações da rede brasileira de ativismo gordo, a etapa seguinte do projeto consistiria em organizar e promover oficinas de dança dirigidas para mulheres gordas, investigando uma metodologia engordurada, na qual “o verbo engordurar sintetiza a intenção de desestabilizar, denunciar e metamorfosear as estruturas que determinam a gordura como inferior, nojenta e incapacitante” (SILVA, 2021, p. 13). No entanto, o processo se depara com um obstáculo: a dificuldade de articulação pedagógica de algo que ainda não havia sido experienciado no corpo da pesquisadora. Como propor o arredondamento do processo de criação em dança, se esta experiência não havia sido propriamente desenvolvida em minha formação³ e trabalhos em dança?

Pensamos que seria necessário encorpar um possível repertório engordurado, arredondado, desviante. Percebemos a importância de voltar ao corpo, através do desenvolvimento de um processo de criação que investigasse as possibilidades e potencialidades do corpo gordo, a criação de movimentos a partir de sua materialidade, movimentos que não fossem adaptados para as grandes corpulências, mas justamente o contrário: o corpo gordo como o mote de composição. Uma pesquisa incorporada, uma criação que colocasse conceitos no movimento da cena.

No intencional esgarçamento entre teoria e prática, binarismo sempre tensionado na pesquisa artística, por sua própria constituição, esboçamos

³ A primeira pessoa enunciada corresponde à Renata Teixeira.

aproximações metodológicas com a autoetnografia, a pesquisa guiada-pela-prática, estudos autobiográficos, a pesquisa em primeira pessoa. A cena em primeira pessoa. A autoetnografia, proveniente das ciências sociais, é desenvolvida por muitas pesquisadoras do corpo gordo, na proposta de pensar a partir da própria experiência de seu corpo na sociedade, nas relações que estabelece e seus impactos, sendo a filósofa e ativista Malu Jimenez uma referência importante nesse âmbito. A pesquisa guiada-pela-prática ressoa como uma espécie de farol no campo das artes cênicas, em busca da escuta das questões e motivações articuladas pela própria prática criativa, conforme enuncia o professor Brad Haseman: “Pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a “mergulhar”, começar a praticar para ver o que emerge” (HASEMAN, 2015, p. 44).

Mergulhar para emergir. Mergulhar no corpo, que como já dizia Nietzsche é o que somos, ponto de partida e fio condutor. Butler nos lembra que somos e fazemos nossos corpos, sendo o eu “um modo de incorporação – onde aquilo que é incorporado são possibilidades” (BUTLER, 2019, p. 216). O corpo é histórico e conta nossa história, em diálogos entre o pessoal e o político,

Os impulsos feministas – tenho certeza que existem mais de um – emergem do reconhecimento de que a minha dor, o meu silêncio, a minha raiva e a minha percepção não são mais apenas meus, e que isso me colocar em uma situação cultural compartilhada que acaba por me capacitar e empoderar de maneiras que eu não tinha previsto. O pessoal é, então, implicitamente político tanto quanto é condicionado por estruturas sociais compartilhadas, mas, ao mesmo tempo, o pessoal também foi imunizado contra a ação política endossada pelas distinções entre público/privado. (BUTLER, 2019, p. 218).

Dialogando com essa perspectiva, o autobiográfico e a pesquisa em primeira pessoa marcam um procedimento recorrente da cena contemporânea, que articula provações: “Que histórias queremos contar? Como podemos narrar nosso tempo, nosso passado e nossos desejos de futuro?” (FAGUNDES, 2019, p. 29). Pensar, mover e construir cenicamente a partir do corpo gordo, do ser/estar gorda no mundo, desse lugar não neutro, do reconhecimento do corpo dissidente e de seus procedimentos de infiltração, retomar “as subjetividades inviabilizadas”, conforme a reflexão da atriz, bailaora e pesquisadora Juliana Kersting:

O conhecimento hegemônico se diz neutro, científico, universal, objetivo, racional e imparcial. No entanto, não existe neutralidade ou imparcialidade a partir de um ponto de vista determinado como universal. O discurso

construído como norma, estabelece quem pode falar, de onde, como e sobre o que. Aprender a desaprender. Passo pela desconstrução de tais regras e em retomarmos subjetividades invisibilizadas como forma de produzir conhecimento (KERSTING, 2019, p. 74).

No desejo de aprender a desaprender, questiono como descobrir movimentos desviantes de técnicas de dança que reforçam padrões corporais longilíneos, etéreos e eficientes a qualquer custo. Como desenvolver uma experiência corpórea, como proposta artística e pedagógica, baseada em possibilidades e processos que desencaixam e transbordam os corpos, sem medidas ou tamanhos ideias? Questões como essas, que implicam a busca por novos modos de fazer, são demandas da própria área, assim como escreve a professora da área de dança, Sandra Meyer:

Mas criar modos outros de mover, formas de inaugurar no corpo outros possíveis de dança e de mundo envolve um processo laborioso de produção de subjetividade que é político, para quem sabe modificar as formas de percepção e enunciação. A dança opera por conceitos, ideias, formalizações que não brotam assim tão facilmente. Incerteza, não-saber, errância, busca, medo e dúvida são nomes menos gloriosos para descrever processos de criação e seus encontros inusitados (MEYER, 2017, p. 26).

Assim, na busca de criar outros modos de mover, que envolvem conceitos, subjetividades e discursos, definimos um caminho de criação cênica que coloca em questão e movimento as noções articuladas até então. A intenção é ampliar e aprofundar a perspectiva autobiográfica, já prevista na pesquisa, que assume a primeira pessoa e entretece memórias do corpo dançante da pesquisadora, passando por sua infância até a fase adulta. Para a atriz-performer-pesquisadora Mara Lucia Leal, a cena é exatamente um lugar de ressignificar: “Penso a cena como um lugar privilegiado para ressignificar experiências. Ao reencenar, friccionar dados autobiográficos cria-se a possibilidade de refletir sobre esses eventos, lançando luz ao que antes era escuridão” (LEAL, 2012, p. 69).

Mobilizada por essa rede de desejos, ideias, inquietações, conceitos, buscas, é concebida uma nova etapa na investigação: a criação de *Gordança: uma palestra dançada*.

2. Gordança: encorpar, arredondar, engordurar

Assim, em março de 2022, nasce o projeto *Gordança: uma palestra dançada*, motivado pelo desejo de pesquisar o que pode o corpo gordo na dança. 855

Muitas perguntas encorpam o projeto: “Como celebrar o corpo gordo que dança”, “Quais são as especificidades de um corpo gordo que dança?”, “Como protagonizar as curvas, dobras, balanços e corpulências gordas em uma dança?”, “Como realizar uma dança denúncia, mas que não atualiza as violências?”. O objetivo não é encontrar respostas definitivas, e sim colocar as questões em movimento problematizando normatizações sociais e do próprio campo da dança. Conforme indica Meyer, problematizar pode ser uma forma de “reconfigurar a experiência, propiciando modos menos engessados, normatizados e capitalizados de perceber as coisas e agir no mundo” (MEYER, 2017, p. 14).

A proposta joga com referências cênicas de composição autobiográfica e conferência didática, articulando a explicação de conceitos com histórias pessoais, se aliando a modos de fazer contemporâneos da cena, como a palestra-performativa, palestra performance, aula-performance, aula-conferência, palestra dançada e as peças conferências, que:

Falamos das peças-conferências, que incorporam elementos tanto da palestra acadêmica quanto da performance artística, funcionam simultaneamente como meta-leitoras e como meta-performativas e, como tal, desafiam ideias estabelecidas sobre a produção de conhecimento e significado em cada uma das formas a que se referem (THÜRLER, WOYDA, MORENO, 2020, p. 5).

A estrutura narrativa central entretetece referências de linguagens de palestra acadêmica e de performance artística, e é recheada por memórias, fotos de acervo pessoal, noções estudadas, gestos dançados e elementos do repertório da artista, que incluem experiências em balé, jazz, dança contemporânea, danças urbanas, dança indiana, danças populares brasileiras. Ao refletir sobre procedimentos de criação dramaturgica durante processos de ensaios, a encenadora (e orientadora da pesquisa) Patricia Fagundes propõe um esquema que organiza princípios e práticas, indicando *plataformas para criação*, que operariam como “possíveis pontos de partida”, de modo a “oferecer uma base para a aventura movediça da criação”. Uma delas seria a “estrutura central ou frame”, assim definida:

[...] referência básica estrutural, espécie de armação a ser desenvolvida, inspirada em modelos narrativos existentes em nosso repertório cultural. Pode ser identificada em espetáculos estruturados como conferência, show televisivo, exposição de artes visuais, carnaval, circo, desfile, cabaré artístico, etc. Constitui modelos episódicos e abertos, permitindo a incorporação de diversos elementos textuais e cênicos, que não dependem

de uma evolução linear. A estrutura pode ser entendida como uma tela que oferece espaços para múltiplas composições, uma inspiração para o roteiro (FAGUNDES, 2019, p. 69).

Em *Gordança*, tal estrutura central ou frame tem como base modelos de palestra acadêmica e discursos *couch* que assolam as redes sociais, jogando com estereótipos de ambos em uma criação que incorpora a autobiografia como matéria central da narrativa. Uma dramaturgia da experiência, do vivido, que coloca em cena um discurso em primeira pessoa para refletir sobre violências e experiências coletivas de mulheres gordas no mundo. Assim, a bailarina revela o quão difícil e violento foi se reconhecer como uma mulher gorda que dança e atua, tendo o corpo como mote de trabalho. A artista estreita a relação com a plateia a partir da relação de confidente, de quem conta e compartilha situações importantes de sua vida, criando “uma experiência de desorganização das regras do jogo teatral diretamente relacionadas à construção das personagens” (THÜRLER, WOYDA, MORENO, 2020, p. 11).

Esses modelos episódicos que estão sendo constituídos na *mixagem* de histórias autobiográficas, fragmentos teóricos, biografias emprestadas de outras autoras e histórias ficcionais, refletem sobre a violência que nos une, mas também celebram o que nos fortalece e faz brilhar, nos modos singulares de seguir existindo e resistindo:

E é assim, nesse formato híbrido, entre drama e não drama, narração e interpretação, realidade e ficção que a cena contemporânea vem unindo poética à política como uma resposta ao conturbado clima social e político em que vivemos nos últimos tempos. (Ibidem, p. 17).

3. Quem cabe na dança?

Quase todos os dias eu assistia a algum espetáculo. Havia tantas coisas, todas elas importantes e únicas; por isso eu decidi ficar por dois anos, com o dinheiro que era planejado para um. Isto significava economizar! Então eu ia a todos os lugares a pé. Por um tempo, eu vivi praticamente de sorvete – sorvete de nozes. Acompanhado de uma garrafa de leiteiro, muitos limões que encontrava nas mesas e muito açúcar. Tudo isto junto, e tinha um gosto muito bom. Era uma refeição maravilhosa.

De todo modo, eu gostava de estar emagrecendo. Eu prestava mais atenção à voz dentro de mim. Ao meu movimento. **Eu tinha sensação de que algo estava se tornando cada vez mais puro, cada vez mais profundo.** Pode ser que estivesse tudo em minha mente. Mas uma transformação estava se dando. Não apenas em meu corpo. (BAUSCH, 2017, p. 18, grifo nosso).

Pina Bausch, em entrevista, narra a sua trajetória da infância até a vida adulta e os desafios que a carreira de bailarina lhe impusera. Ela conta o terrível cenário do pós-guerra na Alemanha, assim como o início dos trabalhos nos Estados Unidos. Neste trecho, podemos perceber a falta de condições básicas para se manter realizando a sua arte, como a escassez de alimento. No entanto, há certa romantização da situação, incluindo a associação entre magreza e pureza, a afirmação do fenômeno de emagrecer como algo positivo, mesmo em um contexto de precariedade, o que não deixa de ser surpreendente... Vivemos em um momento em que o país voltou ao mapa da fome. Segundo o Inquérito Nacional sobre Insegurança Alimentar no Contexto da Pandemia Covid-19 no Brasil (II VIGISAN): “No fim de 2020, 19,1 milhões de brasileiros/as conviviam com a fome. Em 2022, são 33,1 milhões sem ter o que comer.” Nesse contexto, em que a fome não é uma escolha, não podemos tratar a magreza como artigo de luxo, como sinônimo de sucesso, beleza, cuidado ou, como Pina menciona, de pureza. É urgente que olhemos com cuidado para as imposições sociais de padrão corporal, com suas consequências segregadoras e excludentes, que ressoam de modo especial na dança.

Malu Jimenez destaca a gordofobia como agenciadora de discriminação e estigmatização das pessoas gordas. É por meio da divulgação massiva de que a gordura é incapacitante, nojenta, impura, feia, doente, que se conserva os padrões comportamentais de discriminação:

Esse ódio e pavor é denominado de gordofobia. É uma discriminação que leva à exclusão social e, conseqüentemente, nega acessibilidade às pessoas gordas. Essa estigmatização é estrutural e cultural, transmitida em muitos e diversos espaços e contextos na sociedade contemporânea. O prejulgamento acontece por meio de desvalorização, humilhação, inferiorização, ofensa e restrição dos corpos gordos de modo geral. A gordofobia está em todos os lugares e é, muitas vezes, disfarçada de preocupação com a saúde, dificultando, dessa forma, seu entendimento e embate. Sustentada por discursos de poder, de saúde e beleza como geradores de exclusão, existem comportamentos diários que reforçam o preconceito/estigma em relação às pessoas gordas, corroborando os estereótipos que estabelecem situações degradantes, constrangedoras, marginalizando as pessoas e as excluindo socialmente (JIMENEZ, 2020, p. 147).

Na cidade de Porto Alegre, onde vivemos e atuamos, é bastante comum, especialmente nas escolas particulares, o oferecimento de aulas de balé clássico, desde os primeiros anos da infância. As atividades são voltadas para meninas e têm

como estrutura o trabalho da técnica de dança clássica importada. O uniforme é composto, de forma geral, de meia calça, *collant*, saiote e coque; a abordagem metodológica enfatiza a busca pela leveza, pelo etéreo, pelas linhas retas e a perfeição da virtuosidade. Desta forma, ainda na infância se constroem concepções de movimento e padrões corporais limitados:

Meu lugar social sempre foi o da “gordinha” da sala, da rua, do grupo, da brincadeira e assim por diante. Lembro que, com uns sete anos, minha mãe me colocou no ballet e, quando tive que colocar aquele *collant* rosa, saia rodada de véu, coque no cabelo e me olhei no espelho, na aula com outras meninas, me senti muito mal, e pior ainda foi quando tive que usar sapatilha de ponta, já que as coleguinhas riam, porque eu não conseguia ficar na ponta, e as que conseguiam riam e sussurravam que era porque eu era muito gorda e a ponta podia quebrar. A professora não fez absolutamente nada sobre aquele constrangimento e humilhação, pois era o preço que eu, criança gorda, deveria passar por estar daquele tamanho, ou seja, eu merecia aquilo, e é assim que a sociedade vem se comportando com pessoas gordas (JIMENEZ, 2020, p. 149).

Quem cabe na dança? Qual dança estamos promovendo? É preciso ampliar espaços e escutas, diversificar olhares, festejar a diversidade de corpos e suas narrativas. Repensar os espaços, propostas e práticas em dança, lutar por uma dança para todas as pessoas, que o movimento, que é um direito de todas, realmente seja usufruído, degustado, deleitado.

Gordança vem como um grito de revolta, de um corpo inconforme, que não cabe na norma, na forma, no padrão, um giro sobre o próprio corpo tensionando seus lugares, impostos e desejados. Através da exposição do sensível, da celebração da vulnerabilidade e força do balanço da carne, da beleza da curva, do ritmo da dobra, do movimento que engordura projetos de assepsia corpórea, a dramaturgia articula denúncias e possibilidades de transformação, pois a falta de acessos e direitos desumaniza e mata pessoas, e todas as formas corporais, cores, gêneros, sexualidades, jeitos de estar, de mover e respirar, devem ser celebradas.

Ao refletir sobre a produção artística que se dá a partir de relatos de histórias de vida em contextos de práticas individuais e colaborativas, participativas, dialógicas e/ou socialmente engajadas, reconheço o caráter relacional do fazer autobiogeográfico. Assim, compreendo que autobiogeografar é falar de si no plural em meio aos exercícios de autolocalização instituídos como formas de questionar, reestabelecer e reivindicar pertencimentos – individuais e coletivos – que foram interrompidos, apagados, silenciados ou tomados como certos ao longo de processos sócio-históricos forjados pela violência colonial (RODRIGUES, 2021, p. 104).

Por onde andam as mulheres gordas que dançam? Emagreceram como Renata, na busca por reconhecimento e pertencimento no âmbito? Foram humilhadas em sala de aula, como Malu, e assim, excluídas desse espaço? Ou mesmo como Jussara Belchior Santos, pesquisadora da dança e da corporalidade gorda, que se manteve dançando em um cenário espinhoso, sendo interpelada muitas vezes para modificar sua forma corporal: “Eu precisava emagrecer para poder fazer o que eu já fazia” (SANTOS, 2019, p. 60).

É sobre isso, nesse fazer localizado, *autobiogeografado*, expondo feridas, dançando re-voltas, a Gordança deseja encontrar meios de mudança e novos cenários, possibilidades de celebrar outras danças, outros corpos, reconstruindo narrativas da dança e de corpos de mulheres gordas que dançam, tecendo outros futuros e imaginários, na vida e na arte.

A construção dessas tecituras, cenas, inicia em março deste ano, com a experimentação em áudio do texto *Meu Corpo, Minhas Medidas*, da escritora gorda Virgie Tovar (TOVAR, 2018). A partir dos verbos dobrar, balançar, expandir, curvar, arredondar, a gestualidade da cena, *O meu corpo era meu*, vai sendo criada, que conta como as experiências de gordofobia na infância impactaram a relação com o corpo da autora, que eram de prazer e gozo e foram se transformando em vergonha e constrangimento.

Após alguns meses de trabalho solo na sala de ensaio, Renata foi provocada em um exercício de criação de projetos artísticos a constituir uma proposta, e desta forma, abriu-se a possibilidade de formar uma equipe Gordança. Desta maneira, convidamos uma equipe de mulheres, que pensam a cena nessa intersecção de um pensamento feminista e na criação cênica a partir da pesquisa artística acadêmica para colaborar nesse processo. O grupo é formado em sua maior parte de integrantes do grupo de pesquisa FRESTA – Investigações e criações em cena, coordenado pela professora Patricia Fagundes, no Departamento de Arte Dramática, da UFRGS. Sendo assim constituído: Direção: Guadalupe Casal; Intérprete: Renata Teixeira; Dramaturgia: Patricia Fagundes e Renata Teixeira; Iluminação: Iassanã Martins; Edição de vídeo: Duda Rhoden e Produção: Juliana Kersting.

Até este momento, foram elencadas nove cenas, das quais três já estão em processo de criação. As narrativas são atravessadas pelo humor e poesia e trazem o estranhamento da sobreposição de linguagens da dança, como na cena

Toda grandona, que faz referência a música de mesmo nome e une movimentos do balé clássico com o funk, do grupo paulista Rap Plus Size.

Esses são alguns dos encaminhamentos, dessa pesquisa criação, que se move por um desejo de diversidade, de abrir caminhos e expandir perspectivas. Sigamos, juntas, encorpando os procedimentos em dança, alargando os espaços cênicos, engordurando as narrativas e retomando o poder sobre nossos corpos e discursos:

E se eu dissesse que você tem o direito a esse mundo? E se eu dissesse que você não tem que perder nenhum quilo para conquistar essa vida, porque ela já foi sua, há muito tempo, antes que fosse roubada de você? (TORVAR, 2018, p. 121).

Referências

BAUSCH, P. O que me move. **O que se move, de Pina Bausch e outros textos sobre dança-teatro**/Renata Tavares (org). São Paulo: LiberArts, 2017.

BONDÍA, J. L., Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira da Educação**, Rio de Janeiro: ANPED, n. 19, p. 20-28, Jan./abr. 2002.

BUTLER, J. Atos Performativos e a Formação de Gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. **Em Pensamento Feminista**. Conceitos Fundamentais. Org. Heloisa Buarque de Holanda. São Sebastiao do Rio de janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

FAGUNDES, P. Composição dramática: práticas de criação cênica. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 29, p. 64-77, set./dez. 2019.

FAGUNDES, P., MARTINS, I. Imaginários para nosso tempo. *In*: FAGUNDES, P.; DANTAS, M. F.; MORAES, A. (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamento, proximidades**. Porto Alegre: UFRGS, p. 90-109, 2020.

HASEMAN, B. Manifesto pela Pesquisa Performativa. *In*: CERASOLI JUNIOR, Umberto (Ed.). **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**, v. 3, n. 1, p. 41-51, 2015.

II INQUÉRITO DE INSEGURANÇA ALIMENTAR. Disponível em: <https://olheparaafome.com.br/>. Acesso em 05 set. 2022.

JIMENEZ, M. L. J. Gordofobia: injustiça epistemológica sobre os corpos gordos. **Epistemologias do Sul**, v. 4, n. 1, p. 144-161, 2020.

KERSTING, J. **No te pongas Flamenca!** Corpo memória de uma atriz bailaora. 2019. 194f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

LEAL, M. L. Memória e autobiografia na composição da cena. In: CARREIRA, A.; BIÃO, A.; NETO, W. (org). **Da cena contemporânea**. Porto Alegre - ABRACE, p. 64-71, 2012.

MEYER, S. A pesquisa como experiência: a ação da teoria e a prática do conhecimento em dança. **Revista Científica de Artes**, Curitiba, v. 02, n. 17, p. 1-27, jul/dez. 2017.

MEXERICA, C. **O Ciclo Mexerica tem**. 25 de fevereiro de 2021. Instagram: @ciclomexerica. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CLu2qN6B7Wp/>. Acesso em 12 abr. 2021.

RANGEL, N. F. A. **O ativismo gordo em ação**: política, identidade e construção de significado. 2018. 181f. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

RODRIGUES, M. A. A. Pesquisa autobiográfica em arte: apontamentos iniciais. **Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens**, Jundiaí, v. 6, n. 1, p. 95-129, jan./jul. 2021.

SALLES, C. A. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SANTOS, J. B. FRONZONI, T. M. et al. (orgs). Quem é gorda? In: SEMINÁRIO EM ARTES CÊNICAS - PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO E RELAÇÕES DE PODER: E A ARTE COM ISSO?, 9, 2019, Florianópolis. **Caderno de Resumos [...]**, Florianópolis, p. 57-62, abr. 2019.

SILVA, R. T. F. Entre nós, quem cabe na dança? A bailarina gorda ocupa o espaço. **Memória ABRACE**, v. 21, p. 1-15, 2021a. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/download/5261/4986>. Acesso em 12 abr. 2022.

THÜRLER, D.; WOYDA, D.; MORENO, M. Arte como potência de si, a peça-conferência e o ator-epistemólogo. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-31, ago./set. 2020.

Renata Teixeira Ferreira da Silva (PPGAC-UFRGS)

E-mail: professorarenatatts@gmail.com

Professora, bailarina, atriz e artesã. Doutoranda em Artes Cênicas (PPGAC-UFRGS), com enfoque na corporalidade gorda na dança. Tem interesse de pesquisa nas áreas de performance, dança, teatro, educação, corporalidades gordas e sustentabilidade.

Patricia Fagundes (PPGAC-UFRGS)

E-mail: patfag26@hotmail.com

Encenadora, artista da cena, produtora, mãe, pesquisadora, docente associada no Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Coordena o grupo de pesquisa Fresta, dirige a Cia Rústica de Teatro. Investiga processos criativos da cena, ensaios e práticas de sociabilidade, arte e estudos de gênero, festividades, cabarés do sul do mundo, diálogos entre arte e sociedade.

Aprender a habitar o impossível: a escrita corporal como prática de encantamento

Rúbia Sousa da Silva (PPGAC/UFRJ)
Lígia LosadaTourinho (PPGDan/UFRJ)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em danças

Resumo: Este trabalho pretende propor uma reflexão sobre como a dramaturgia corporal, desenvolvida através de relatos autobiográficos e programas performativos, pode ser um caminho para práticas de encantamento, forma de se habitar o impossível. Aliando a grafia do corpo com o entendimento de repertório, proposto por Diana Taylor, há o desejo de pensar sobre um saber incorporado em contato com a ancestralidade.

Palavras-chave: DRAMATURGIA CORPORAL, RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS, PROGRAMAS PERFORMATIVOS, ANCESTRALIDADE, ENCANTAMENTO.

Abstract: This work aims to reflect on how the bodily dramaturgy, developed through autobiographic accounts and performative programs, can pave the way towards enchantment practices, as a manner of inhabiting the impossible. Pairing the bodily writing with the notion of repertoire, as proposed by Diana Taylor, there is a desire to elaborate on embodied knowledge, intertwined with ancestry.

Keywords: BODILY DRAMATURGY, AUTOBIOGRAPHIC ACCOUNTS PERFORMATIVE PROGRAMS, ANCESTRY, ENCHANTMENT.

1. A dramaturgia como arquivo e repertório

O projeto de pesquisa “Performance Ancestral: a grafia encantada do corpo”¹, que resultará em uma dissertação de mestrado, surge da investigação anterior – desenvolvida na Pós-graduação *Lato sensu* em Atuação e Direção no Centro de Artes e Educação Célia Helena – sobre como relatos autobiográficos e programas performativos podem ser dispositivos para a criação dramática². O impasse se deu com a percepção de que os dois procedimentos evidenciavam uma escrita corporal que antecedia a formulação da sequência de letras em um papel. No caso dos relatos autobiográficos a escrita se dá, antes de tudo, através da

¹ Em andamento no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro, orientado pela professora doutora Alessandra Vannucci, e coorientado pela professora doutora Lígia Tourinho.

² SILVA, Rúbia Sousa da. Como a palavra amor sai naturalmente das nossas bocas. In: Pontilhados: pesquisas da cena universitária/ organização Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2021, p. 336-360.

memória que perpassa o corpo, já com os programas performativos há a gestualidade e a experiência da ação performativa. Com isso se evidencia uma dramaturgia que, para além de arquivo, pode também ser entendida como repertório, em diálogo com o projeto teórico de Diana Taylor, que sugere “mudar o foco da cultura escrita para a cultura incorporada” (2013, p. 45).

Tendo em vista que nas escolas de formação o marco da origem do teatro é compreendido através do surgimento da dramaturgia na Grécia, há, com isso, um enfoque na palavra escrita, desconsiderando conhecimentos e saberes cuja grafia se apresenta no corpo. Em “História Mundial do Teatro”, por exemplo, Margot Berthold afirma que no Egito o fanatismo ritualístico e o apego à tradição sufocou as raízes das artes dramáticas, que só pôde ser desenvolvida em uma sociedade democrática como a *polis* grega (2011, p. 15). Essa premissa está atrelada a uma matriz de conhecimento ocidental que reduz tanto a própria prática teatral quanto o uso textual ao lugar de arquivo. Os próprios mosaicos produzidos em murais no Egito evidenciam um roteiro de ações, executado durante as cerimônias daquela sociedade, e, portanto, já apresentam um caráter dramático, que se inscreve através dos corpos.

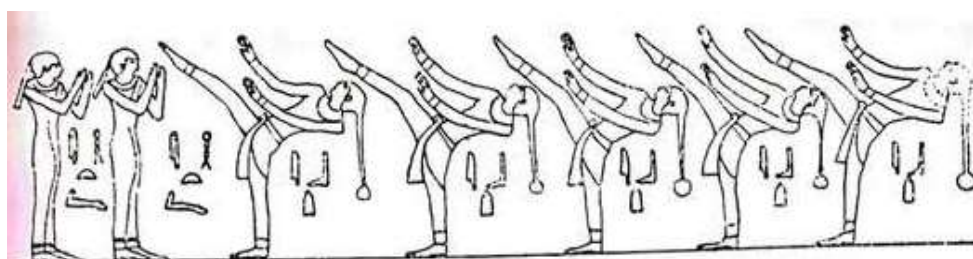


Fig. 1. Pintura no túmulo de Ankhmahor, em Sakkara. Fonte: História Mundial do Teatro (2011, p. 11).

Para todos verem: Sequencia de hieróglifos com sete figuras humanas. As duas primeiras têm a parte frontal do corpo virada para a direita, com as duas pernas paralelas no chão e as mãos unidas na altura do rosto. As cinco restantes, tem a parte frontal do corpo virada para a esquerda, a perna esquerda no chão e a direita levantada na altura do quadril, os braços em movimento em direção a perna levantada e a coluna levemente arqueada para trás.

A definição de dramaturgia, segundo Patrice Pavis, é compor um drama (2011, p. 113), já a palavra drama significa ação em grego (2011, p. 109). Sendo assim, criar uma dramaturgia pode ser entendido como compor uma ação, o que dialoga com minha proposta em legitimar dramaturgicamente os enunciados de programas performativos, conceituados por Eleonora Fabião como “um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema

tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada” (2009, p. 237). Pensar sobre a dramaturgia corporal através de programas performativos foi uma inquietação ocasionada diante do termo *n'tanga*, que, como Leda Maria Martins apresenta, é um verbo de raiz banto que pode significar tanto escrever quanto dançar (2003, p. 64). O que, invariavelmente, se apresenta como o oposto de uma exaltação do letramento imposta pelo processo colonial na África e nas Américas a fim de aniquilar o conhecimentos dos povos originários e subjugar-los (MARTINS, 2021b, p. 34-35).

Apesar de toda repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas (MARTINS, 2021b, p. 34-35).

Essa exaltação de verve textocêntrica a que me refiro pode ser observada no apego a associação da palavra dramaturgia ao texto dramático, sendo que “a dramaturgia contemporânea apresenta a possibilidade de abordar questões para além do drama e do texto” (TOURINHO, 2009, p. 15). Proponho, então, o diálogo de uma prática artística contemporânea, no caso os programas performativos, com conhecimentos ancestrais, refletindo sobre a grafia do corpo através de um saber incorporado. Esse saber pode conduzir práticas de encantamento, ou, como chamo aqui, possibilidades para que o impossível possa acontecer. Tal compreensão surgiu através dos relatos da performer Eleonora Fabião, sobre a ação performativa “converso sobre qualquer assunto”³, e de uma experiência própria – também durante um processo de criação desenvolvido através de programas performativos.

Fabião menciona a história de quando fez a ação em Bogotá e desafiou um grupo de meninos a adivinharem o nome de sua filha e eles acertaram no primeiro palpite. A performer indica que nesse momento entendeu que o impossível aconteceu e que os programas performativos criam um espaço para que possa se

³ “A mulher que, no Centro do Rio de Janeiro, colocou frente a frente duas cadeiras de sua cozinha, descalçou os sapatos, sentou-se, escreveu num cartaz a frase “converso sobre qualquer assunto” (ou “converso sobre saudade”, “converso sobre política”, “converso sobre amor”), exibiu-o. E, por sucessivas manhãs, conversou com diversas pessoas sobre assuntos diversos” (FABIÃO, 2009, p. 236).

habituar com o impossível⁴. Através de um jogo com a palavras sugiro ainda que com tal prática, evidenciando a grafia corporal desenvolvida, há a possibilidade de se habitar o impossível. E com isso aproximo a prática artística a um modo de estar no mundo, em diálogo com a noção de encantamento proposta por Simas e Rufino:

O encantamento como uma capacidade de transitar nas inúmeras voltas do tempo, invocar espiritualidades de batalha e de cura, primar por uma política e educação de base comunitária entre todos os seres e ancestrais, inscrever o cotidiano como rito de leitura e escrita em diferentes sistemas poéticos e primar pela inteligibilidade dos ciclos e lutas frente ao paradigma de desencanto instalado aqui. Ou seja, o encanto é fundamento político que confronta as limitações da chamada consciência das mentalidades ocidentalizadas. (SIMAS; RUFINO, 2020, s/n).

Percebo que a crítica que desconsidera a dramaturgia egípcia por ela estar relacionada a assuntos do mundo espiritual – e que associa a dramaturgia estritamente ao texto dramático – tem a mesma origem epistêmica que deslegitimou os saberes inscritos nos corpos dos povos colonizados, e são retomados aqui, justamente, em uma tentativa de aproximação com conhecimentos ancestrais. Entendendo que “para o africano em geral e para o banto em particular, o ancestral é importante porque deixa uma herança espiritual sobre a terra, tendo contribuído para a evolução da comunidade ao longo da sua existência, e por isto é venerado” (LOPES apud MARTINS, 2021a, p. 187), e, assim, busco entender de que maneira minha própria ancestralidade me conecta com o fazer artístico.

2. Se colocar na encruzilhada

Sobre minha própria experiência: durante os meses de janeiro e fevereiro de 2018 realizei a ação performativa “abraçando o minoutauro”, cujo enunciado do programa performativo consistia em caminhar da Praça Roosevelt até o cruzamento da Avenida Consolação com o Viaduto Nove de Julho recolhendo todas as pedras que encontrava no caminho. Chegando ao ponto final eu retirava um carretel de barbante vermelho de dentro da sacola, desenrolava a linha de barbante e a enrolava de volta cantando uma canção. Essa prática fazia parte da minha pesquisa de especialização e, durante a execução, houve um acontecimento que considero o mito fundador que me levou até o projeto de pesquisa do mestrado.

⁴ Entrevista realizada por Aderbal Freire-Filho, transmitida em 05/07/2016 no *Canal TV Brasil*. Acesso em: 07 mar. 2022.



Fig. 2. Abraçando o minotauro. Fonte: acervo da autora

Para todos verem: Nessa foto eu uso um vestido preto e estou agachada no chão em uma calçada da Avenida Consolação, em São Paulo, uma calçada feita com pedras portuguesas que estabelecem um grafismo a partir de losangos. Algumas dessas pedras estão soltas e eu estou recolhendo elas com a mão direita e colocando em uma sacola de plástico branca, que seguro na mão esquerda.

No primeiro dia que executei a ação um menino se aproximou e pediu para tirar uma foto, ao que concordei. No penúltimo dia, o mesmo menino apareceu e, mais uma vez, pediu para tirar uma foto alegando que a anterior não estava na memória do celular e que, por isso, chegou a achar que eu era um fantasma. Mais um vez concordei, mas pensando se eu permaneceria ou não nessa segunda fotografia e, se sim, o que teria me materializado do começo para o final da ação. Imediatamente recordei da reflexão de Fabião sobre o impossível, e compreendi que estava habitando-o naquele momento. Encarar o fantasma ou “se habituar com o impossível”, talvez só tenha sido possível, como observado, posteriormente, pelo Professor Dr. Emerson de Paula⁵, pois eu me coloquei diante de uma encruzilhada⁶.

⁵ Professor de Teatro na Universidade Federal do Amapá, autor dos livros “O Texto do Negro ou O Negro no Texto” e “O Corpo como Texto: Clara Nunes e a Performance da Fé”.



Fig. 2. Abraçando o minotauro. Fonte: acervo da autora

Para todos verem: Registro do momento em que o menino me fotografa. Ele está de costas, com uma regata laranja, bermuda e chinelos pretos e com o celular na mão. Eu estou em frente a ele, com um vestido preto com uma fenda na lateral da perna esquerda, um sacola de pedra aos meus pés e o carretel de barbante vermelho nas mãos. Estamos em um pedaço da calçada, mas é possível ver uma faixa de pedestre ao fundo e pessoas que nos observam enquanto aguardam para atravessar.

Comecei primeiro assimilando esse lugar como próprio da magia, mas compreendi que relacioná-lo a conhecimentos ancestrais e práticas de encantamento seria mais condizente com a pesquisa proposta, uma vez que me coloquei espacialmente em um cruzamento e epistemologicamente na fusão de saberes.

O termo encruzilhada, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e trans culturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos (MARTINS, 2021b, p. 34).

⁶ Fala realizada durante a Mesa “Comunicação 03 – Dramaturgias”, realizada em 16/09/2021, parte da programação do webnário “poéticas em desvios: implicações das artes da cena mediadas pelas plataformas e tecnologias digitais”. Ação vinculada ao projeto “a_ponte: cena do teatro universitário”, na qual apresentei o Trabalho de Conclusão de Curso da minha pesquisa de especialização.

Assim, ao compreender a dramaturgia corporal, desenvolvida através de programas performativos, como repertório, começo a tecer um diálogo com minha própria ancestralidade. Quando Castiel Vitorino Brasileiro analisa a imagem de encruzilhada estudada por Tiganá Santana – de acordo com a cosmologia africana dos *bantu-kongo* – ela apresenta que “são 7 direções que a vida pode estabelecer, esquerda, direita, cima, baixo, frente, trás e a sétima direção que é a mais importante seria a caminhada para o meio, pra si própria” (2021, p. 29). Assim, o primeiro passo que estabeleço é um olhar para dentro entendendo minha subjetividade com um saber ancestral:

Quando elas/eles falam é científico, quando nós falamos é acientífico.
universal/ específico;
objetivo/ subjetivo;
neutro/ pessoal;
racional/ emocional;
imparcial/ parcial;
elas/eles têm fatos/ nós temos opiniões;
elas/ eles têm conhecimento/ nós temos experiências.
(KILOMBA, 2019, p. 52).

Dessa maneira é na metodologia da criação de programas performativos a partir de relatos autobiográficos que me conecto com minha própria ancestralidade. É a partir das histórias que meu corpo é capaz de contar, através da memória e de gestos, que proponho uma reflexão sobre a dramaturgia corporal como meio para que se possa aprender a habitar o impossível. Por isso que escolho os programas performativos como objeto artístico para pensar a grafia do corpo. Mais do que formalizar uma obra, os enunciados, através dos quais se desenvolvem os programas performativos, abrem espaço para uma experiência e, ao mesmo tempo, essa própria experiência já é a performance. Proponho, assim, uma reflexão sobre a criação artística aliada ao encantamento como prática de vida, elaborando a dimensão política de tal ato.

3. Autobiografia e ancestralidade

Escrever em primeira pessoa é um desafio justamente por causa da subjetividade estar atrelada a uma lógica sentimental que é considerada inferior. “E mesmo que escrevamos pelas linhas do estilo acadêmicos aceito, não há nenhuma garantia de que vão respeitar nosso trabalho” (HOOKS, 1996, p. 472). Quando opto por trabalhar a partir de uma perspectiva autobiográfica, faço em busca de um

conhecimento subjetivo que me conecte com uma ancestralidade que parece perdida, e por entender que é preciso localizar a escrita a fim de apresentá-la como um saber (ANZALDÚA, 2021, p. 163). Quando conto, conto antes de tudo por meio do meu corpo, através de sua memória, mesmo que as narrativas que se apresentam possam ser escritas em uma folha de papel.

A memória do corpo, como aponta Leda Maria Martins (2003, p. 64), é capaz de deter a tirania de Chronos e criar uma fresta nos tempos. Tento, dessa maneira, não reduzir o corpo à objetificação e ao desencanto, como foi proposto pelo projeto colonial, mas transgredir essa lógica trazendo a possibilidade de uma sabedoria encarnada (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 49). As histórias podem também ser contadas de forma oral, o que as move de uma qualidade de arquivo para uma qualidade de repertório e “esse gesto, para começar, pode nos preparar para desafiar a preponderância da escrita nas epistemologias ocidentais” (TAYLOR, 2013, p. 45).

Essa insegurança sobre o reconhecimento da escrita surge ao me deparar com o seguinte cenário: sou a primeira pessoa da minha família a estar em uma universidade pública, sou a primeira mulher da minha família a ter um curso superior. Não consigo deixar de pensar que as relações de poder e as dinâmicas violentas no bojo da minha família estão conectadas a estrutura epistêmica que considera certos conhecimentos e deslegitima outros. Será que a história teria sido diferente se minha mãe tivesse as mesmas “oportunidades” que eu? Eu poderia começar uma fabulação a partir dessa pergunta, mas sinto que estar aqui escrevendo essas palavras já é a performance que ancora e evoca minha ancestralidade. É como se alguma outra, antes de mim, tivesse sonhado com esse momento, e por isso hoje ele existe. Quando escrevo em primeira pessoa o impossível acontece.

Uma colega também escreve sobre uma situação de violência dentro da família, e sempre usam adjetivos como “forte”, “corajosa” e “tocante” para se referirem a pesquisa dela. Essas palavras produzem em mim um verdadeiro asco, como se fosse preciso sofrer para legitimar nossa escrita. Como se sempre fosse preciso um corpo sacrificado para atender a um olhar fetichista. Por isso é preciso que se escreva em primeira pessoa, para que não se corra o risco dessas histórias serem contadas a partir do ponto de vista de um sujeito específico que é considerado universal.

A ideia de que se tem de escrever, quase como uma obrigação moral, incorpora a crença de que a história pode “ser interrompida, apropriada e transformada através da prática artística e literária (HOOKS, 1990, p. 152) [...] Não sou o objeto, mas o sujeito. Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. O poema ilustra o ato da escrita como um ato de tornar-se e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminedou. (KILOMBA, 2019, p. 27-28)

Entendo essas histórias contadas em primeira pessoa como o acesso primeiro a saberes ancestrais, as memórias carregam aquilo que não se deve esquecer. “Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança” (EVARISTO, 2005, p. 2). Acredito que a ancestralidade se inscreve na subjetividade e ajuda a colocar a dor em movimento. O corpo então se reconecta com sua dimensão mágica e evidencia que ali é grafado um saber.

Esse conhecimento, que se manifesta no presente, tem a dimensão de enfrentar o passado e confabular com o futuro, pois como aponta Evaristo “a memória individual é antes de tudo uma memória social” (2008, p. 4). A pensadora elabora o termo “escrevivência” para designar a escrita de mulheres negras que, através desse procedimento, apresentam material para rever a “narrativa oficial” e, assim “surge a fala de um corpo que não é apenas *descrito*, mas antes de tudo *vivido*” (2005, p. 6). Gostaria de salientar, com isso, que o que faço aqui não é uma “escrevivência”, pois sou uma mulher branca⁷. Recorro a esse termo para pensar a potência da memória e da oralidade diante dos relatos autobiográficos que apresento e investigo.

Pesquisar através desses relatos é uma maneira de confrontar a ideia de “outridade”, proposta pelo projeto colonial, e entender que “oposição e reinvenção tornam-se então dois processos complementares, pois a oposição por si só não basta” (KILOMBA, 2019, p. 28). É preciso investigar esse “ambiente da memória”

⁷ Agradeço aqui a jornalista, escritora e pesquisadora Bianca Santana, autora dos livros “Quando me descobri negra”, “Continuo Preta: A vida de Sueli Carneiro”, “Arruda e Guiné: resistência negra no Brasil contemporâneo”, que também foi minha professora na graduação em Comunicação Social da Faculdade Cásper Líbero e membro da banca de defesa do meu Trabalho de Conclusão de Curso, por ter me alertado sobre a importância de manter o termo cunhado por Conceição Evaristo como referência, mas entendendo que não se trata da minha escrita. Essa conversa se deu durante a oficina “Memória coletiva a partir de histórias de vida”, realizada na Biblioteca Parque Villa-Lobos em São Paulo, durante o mês de agosto de 2019.

como aponta Martins (2003, p. 67), pois ele é responsável pela qualidade de repertório proposta pela grafia do corpo:

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas expressão ou representação de uma ação que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (Ibidem, p. 66)

Valorizar a narrativa em primeira pessoa é uma tentativa de apresentar a subjetividade como um modo de saber que também deve ser legitimado e refletir sobre a grafia do corpo como uma prática de encantamento, possibilidade de se habitar o impossível. Essa compreensão busca evidenciar a memória como ferramenta para o não esquecimento, uma vez que ela resiste às violências, guardando e transmitindo conhecimento ancestrais. Assim como uma cicatriz na pele mostra que ali alguma coisa aconteceu e que, através da sabedoria do próprio corpo, se transformou em uma marca capaz de fazer lembrar.

Referências

ANZALDÚA, G. Sobre o processo de escrever *Borderlands/ La Frontera*. In: **A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios**. 1. ed. A Bolha Editora: Rio de Janeiro, 2021.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva: 2011.

BRASILEIRO, C. V.; LEAL, D. T. B. Crítica, cura e curadoria. In: **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr., 2021.

EVARISTO, C. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: **Mulheres no Mundo: Etnia, Marginalidade e Diáspora**. João Pessoa: UFPB, Idéia Editora Universitária, 2005.

EVARISTO, C. Escrevivência e afro-brasilidade: história e memória. In: **Revista Releitura**. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, n. 23, 2008.

FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: **Sala Preta**, São Paulo: ECA-USP, v.8, 2009.

hooks, b. Intelectuais Negras. In: **Revista Estudos Feministas/ Dossiê Mulheres Negras**, v. 3, n. 2, p. 464-478. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1995.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, L. M. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021a.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

MARTINS, L. M. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *In*: **Revista Letras**, Belo Horizonte: UFMG, n. 26, 2003.

PAVIS, P. **Dicionário do teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RUFINO, L.; SIMAS, L. A. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

RUFINO, L.; SIMAS, L. A. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

SILVA, R. S. Como a palavra amor sai naturalmente das nossas bocas. *In*: **Pontilhados: pesquisas da cena universitária**. Organização Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2021, p. 336-360.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: Performance e Memória Cultural na América. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

TOURINHO, L. L. **Dramaturgias do corpo**: protocolos de criação das Artes da Cena: diálogos entre artistas. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2009.

Rúbia Sousa da Silva (PPGAC/ECO/UFRJ)
E-mail: rubiavaz09@gmail.com

Graduada em Comunicação Social pela Faculdade Cásper Líbero, é atriz e diretora formada pelo Centro de Artes e Educação Célia Helena. Integrou os Núcleos de Dramaturgia da Escola Livre de Teatro e do SESI-SP. É autora de “como a palavra amor sai naturalmente das nossas bocas”, cujo memorial de processo criativo foi publicado em “pontilhados: pesquisas da cena universitária”.

Lígia Losada Tourinho (PPGDan/DAC/UFRJ)
E-mail: ligiatourinho@eefd.ufrj.br

Artista do movimento e coreógrafa. Professora Associada do Departamento de Arte Corporal e 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 Cênicas (UNICAMP). Bacharela em Artes Cênicas (UNICAMP). Analista do Movimento Laban/Bartenieff (CMA/LIMS/NYC).

Quando a casa vira palco: outras ficções do espaço cênico

Verusya Santos Correia (UFBA)
Luiz de Abreu (UFBA)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em danças

Resumo: Este artigo resulta de um trabalho coletivo de dois artistas negros, doutorandos do Programa de Pós-graduação em Dança – PPGDança da UFBA, Verusya Correia e Luiz de Abreu, que tem como objetivo interrogar, atualizar as experiências vividas no ano de 2019, na 8ª edição do Festival de Dança Itacaré. Nós desenvolvemos esse artigo articulando algumas experiências do Festival, com as noções de *Escrevivência* levantada pela escritora Conceição Evaristo (1996), e *Pensar por Nebulosas* apresentada pela arquiteta e urbanista Margareth da Silva Pereira (2018). O nosso exercício é pensar nos corpos em diásporas ao qual ao longo de muitos tempos nossas histórias e experiências não foram valorizadas, contadas, dançadas.

Palavras-chave: DANÇA. CIDADE. CORPO NEGRO. COTIDIANO

Abstract: This article is the result of a collective work of two black artists, doctoral students of the Postgraduate Dance Program – PPGDança at UFBA, Verusya Correia and Luiz de Abreu, which aims to interrogate, update the experiences lived in the year 2019, at the 8th the edition of the Itacaré Dance Festival. We developed this article articulating some experiences of the festival, with the notions of *Escrevivência* raised by the writer Conceição Evaristo (1996), and *Pensar por Nebulosas* presented by the architect and urban planner Margareth da Silva Pereira (2018). Our exercise is to think about the bodies in diasporas to which our stories and experiences have not been valued, told, danced for a long time.

Keywords: DANCE. CITY. AFRO-BRAZILIANS. DAILY LIFE

1. Introdução

Este artigo resulta de um trabalho coletivo de dois artistas negros, doutorandos do Programa de Pós-graduação em Dança – PPGDança da UFBA, Verusya Correia e Luiz de Abreu, que tem como objetivo interrogar, atualizar as experiências vividas no ano de 2019, na 8ª edição do Festival de Dança Itacaré. No exercício da escrita, o texto apresenta-se na primeira pessoa do singular e plural.

Como construir uma escrita em quatro mãos? Nós, com experiências distintas nas nossas trajetórias profissionais: eu, Verusya Correia nos exercícios ligados as questões da espacialidade, segregação espacial e cidade coimPLICADOS

nos fazeres artísticos em dança. Enquanto, eu, Luís de Abreu ao longo dos meus mais de 40 anos investigando as questões da negritude, racismo estrutural e seus estereótipos na dança contemporânea e sociedade, agora, recém-cegado.

Nós desenvolvemos esse artigo articulando algumas experiências do Festival, com as noções de *Escrevivência* levantada pela escritora Conceição Evaristo (1996), e *Pensar por Nebulosas* apresentada pela arquiteta e urbanista Margareth da Silva Pereira (2018) - professora visitante PPG-AU/UFBA e professora PROURB/UFRJ.

Com a contextualização da *ficção*¹ levantada pela Conceição Evaristo, ao qual a escritora defende que as experiências da coletividade negra, possa ser material de ficção. Observa-se que ao longo do tempo autores não negros apresentam a cultura negra enquanto temática. Agora, a escritora nos faz questionar, tensionando o papel autoral das experiências negras na literatura, e o que modifica quando esta autoria é negra?! Aqui, nesse sentido usaremos a nossa experiência como negra e negro no Brasil para construir dança-epistemologia.

Entretanto, com bem menos visibilidade, existe, no interior mesmo da literatura brasileira, uma gama de produções que vêm se afirmando, aos poucos, como um discurso diferenciado ao compor personagens negras e seus enredos. Discurso que subverte não só o sistema literário brasileiro, mas também contesta a história brasileira que prima em ignorar eventos relativos à trajetória dos africanos e seus descendentes no Brasil (EVARISTO, 2009, p. 24).

Observa-se à interdição do negro impostas pelo sistema escravocrata do passado, as contradições espaciais do capitalismo, nesse sentido o foco é pensar nos corpos em diásporas ao qual ao longo de muitos tempos suas histórias e experiências não foram valorizadas, contadas, dançadas.

O discurso ficcional, aqui entendido como construção da cena, pode cobrir certa lacuna, preencher esse vazio histórico, pela ficção dançada. Nosso trabalho é identificar que a dança tendo os seus parâmetros nas experiências do corpo negro nos possibilite outras ficções do espaço cênico.

O artigo se desenvolve articulando os nossos contextos e experiências no Festival de Dança Itacaré com a noção: *Pensar por Nebulosas* desenvolvida pela Margareth Pereira. A autora apresenta como a palavra *nebulosa*, historicamente, tem em sua trajetória vários significados com: estudos ligados à astronomia (1716),

¹ Conceição Evaristo – *Escrevivência*: <https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY>, 06 fev. 2020.

entre 1845 e 1859, os termos empregados por aqueles que estudam configurações celestes, como também foi construída negativamente ao longo do período, mais precisamente no século XVIII era associada a algo sombrio, escuro.

Os efeitos do novo significado atribuído ao antigo adjetivo – “nebuloso(a)” – foram crescentes. Nos termos de uma ideia de ciência que se deseja um ato de esclarecimento, a palavra passaria a ser empregada cada vez mais de forma pejorativa, qualificando tudo aquilo que não se dá a ver com clareza, toda situação que provoca hesitações, todo objeto de conhecimento que não é facilmente discernível. É ainda no âmbito de uma ciência cada vez mais mediada por uma ideia absoluta de verdade que também se fixa o uso do substantivo pelos astrofísicos, nomeando um objeto de estudo, as nebulosas, e um campo nebuloso de saber (PEREIRA, 2018, p. 245).

Pensar por nebulosas, nos traz o exercício e, pontua situações, tanto na nossa feitura na academia, como na arte, a não associação com as certezas, com o consenso, com a produção de investigações e pesquisas vinculadas ao ideal de claridade, luminosidade.

Pensando então, nas ficcionalidades de Evaristo e nebulosas de Margareth, esse encontro de dois artistas negros, no entanto vindo de experiências diferentes de negritude, nos lançaremos nesse exercício de uma escrita particular e coletiva. O desejo de compor algo em dança, junto, nos ocorreu o Festival de Dança Itacaré no ano de 2019, no Centro Cultural que está situado no bairro Porto de Trás, remanescente quilombo, onde os limites do palco e a casa se perdem, assim como essa escrita que se mistura com os nossos atravessamentos e influências um com o outro, e que nos impele a essa primeira ação de escrevermos juntos.

2. Nuvens dissidentes

Os rastros historiográficos da dança cênica brasileira na sua maioria estão ancorados em processos hegemônicos na/da dança², assim como os modos de composição, atuais no Brasil tem mais relação com escolas europeias e estadunidenses. Observa-se que ao longo dos últimos anos, a partir dos corpos dissidentes na dança, dos estudos interdisciplinares, das pesquisas acadêmicas na arte, as lutas a favor das populações menos favorecidas, como o Movimento Negro, Movimento Feminista, Movimento Trabalhista, Movimento LGBTQIA+, Movimento

² É na França do século XVII que o Rei Louis XIV tem a ideia de representação de alguma coisa. A Dança ocidental nasce da nobreza, ou seja, nobre dançando com e para nobres. A dança de salão trata-se de um acordo social, também um divertimento e, ainda, onde começa a noção de narrativa (CORREIA, 2021, p. 51).

Indígena e outras frentes de resistência, vem nos apresentado outros modos de articulação e composição, e nesse sentido, esses conhecimentos sinalizam algo, ao qual partes integrantes da dança, também se interessam. É nessa realidade, um tanto novo para nós, que as composições cênicas vêm modificando, assim como, os encontros de dança.

Eu, Luiz de Abreu, tenho uma carreira no campo da dança, tempo em média de envolvimento institucional são 43 anos. No começo, por volta dos meus 16 anos, nas academias de dança no interior de Minas Gerais. Foi nos anos setenta que começo a entender o meu corpo preto e, o desejo de colocar essas questões nos meus trabalhos de dança. Porque na sua maioria a dança cênica, intitulada de dança contemporânea é feita por pessoas brancas. Essas pessoas normalmente são as donas, gerenciam as academias de dança, diretoras dos grupos e companhias e, com temas, assuntos a serem elaborados relacionados ao seu modo de vida, branca. Mesmo que, às vezes, os temas têm relação com a negritude, mas é a partir de um filtro branco. Por necessidade, minha, de subjetivação de me entender como uma pessoa preta no mundo, começo a querer colocar isso na dança.

Na época, eu não tinha interlocutores, passei durante muitos anos trabalhando sozinho. Existiam, também, artistas pretas pensando nesse corpo preto, em suas experiências, porém, muitos desses artistas não conseguiam ainda publicar os seus trabalhos. No final dos anos 70 começo a desenvolver procedimentos metodológicos para pensar esse corpo na dança.

No meu currículo Lattes ou no meu currículo que encaminho para festivais para colocar nos releases, até um certo tempo, eu descrevia que a minha dança começou aos 16 anos de idade, quando ingresso para as escolas formais de dança. Mais depois de um certo tempo, eu percebi que algo se estende nas minhas experiências, e que quando criança, antes dos sete anos de idade, no terreiro de umbanda, levado pelas mãos de minha avó, naquele espaço, tive as primeiras noções de dança. Lembro que as minhas mestras e mestres da umbanda me diziam que tudo que acontecia naquele espaço não era representação, tudo o que ali acontecia faz parte do nosso cotidiano e, que temos que aprender muito bem as regras daquele ambiente/espaço.

E é a partir dessas falas, de pessoas pretas da umbanda, que eu levo esse ensinamento para a minha vida, para dança, as ações construídas

artisticamente não é apenas representação. Essas ações fazem parte do meu cotidiano, e eu devo aprender muito bem as regras, na minha dissertação de mestrado abordo essa questão metodológica que venho construindo ao longo desses anos, referindo-se a minha experiência preta.

“A Iminência do Samba” é a desmontagem do Samba do Criolo Doido. É algo a ser vivido e experienciado. É a busca do samba pessoal, um samba não como símbolo oficial da pátria, mas como um lugar de pertencimento onde eu e qualquer outro artista negro ou branco, brasileiro ou estrangeiro, vestido ou nu, tem autonomia para criar novas identidades e assim inventar e reinventar uma história brasileira e pessoal (BARBOSA, 2016, p. 13-14).

Por volta dos anos 80 começo artisticamente a tratar do corpo negro. A partir de influências da sociologia, estudos culturais, lendo o Stuart Hall, Frantz Fanon e outros autores que venho construindo artisticamente temas das experiências do corpo negro com a dança contemporânea e a dança contemporânea através do corpo negro. Ter corpo negro na dança e suas questões serem abordados cenicamente, observo que esses dois corpos/campos (a dança e a negritude) se modificam mutuamente.

Há mais de uma década investigo a encenação da diferença: o corpo como discurso e a dança como ativismo político. Em minha pesquisa de especialização, por exemplo, debruçei-me sobre a análise de tais questões, relacionadas à diferença cultural, concentrada especificamente nas formas de preconceito que vigoram nas sociedades contemporâneas. Passei a me interessar por corpos que driblam os controles responsáveis por achatar as nuances artesanalmente construídas em tais danças. Eles costumam se mover em direção a uma esfera política mais alargada, cujo enfoque é a presença do corpo e o conteúdo de suas histórias (CORREIA, 2021, p. 18).

Nesse sentido de observar criticamente o lugar da mulher negra na dança contemporânea, eu, Verusya Correia, enfrentei muitas dificuldades no mercado de trabalho, por conta da falta de oportunidades, por isso comecei articular um encontro de dança, no interior da Bahia. Em 2008, o Festival de Dança de Itacaré foi aprovado pelo edital voltada para festivais de dança e teatro no âmbito nacional tendo o apoio financeiro a Caixa Econômica Federal, é um momento muito importante para a cultura brasileira, com o advento da política de fomento cultural e descentralização proporcionada pelo governo do Partido dos Trabalhadores (PT). Com isso, a formulação do que consiste a ideia do festival, esta pautada nas histórias, nos cotidianos de corpos não hegemônicos. Um trabalho minucioso, já que no município de Itacaré não havia equipamentos culturais, como: teatros, museus

etc., e nem profissionais ligados à área da produção cultural. E foi no espaço de capoeira, no Centro Cultural Porto de Trás, localizado no quilombo urbano, que a partir da 2ª edição o festival começou a ser realizado. Essa configuração e a aproximação com os moradores do bairro modificou mutuamente a presença do público do festival, com a participação expressiva dos moradores e em especial as crianças.

Há dois anos e meio adquiri uma cegueira. Uma nova condição nesse corpo preto. Trago, hoje a interseccionalidade, não aceito camadas, como: corpo preto, viado, corpo maduro, não binário, cegueira. Analiso que essas ações³ de estar no mundo são atravessamentos, que não se sabe muito bem onde começa ou termina. Um corpo formado por vários elementos, várias ações.

Com esse corpo racializado, cegado chego em 2019 no Festival de Dança Itacaré para ministrar, durante dois dias, a oficina “*Comunicação em dança contemporânea com Luiz de Abreu: práticas e experiências profissionais*”, como também participar das outras atividades desse encontro, já que os artistas e convidados permanecem durante todo o evento.

E assistir os espetáculos tendo essa experiência de corpo negro, que trato hoje, como estado de performance. E por quê? No meu dia a dia, tenho que estar 24 horas em estado de alerta. O meu corpo tem que estar dilatado 24 horas. É como se fosse em estado entre aspas de performance, porque não posso ser natural na rua, porque sou alvo. Alvo de bala da polícia, alvo de segurança me seguindo nos lugares comerciais, alvo de senhoras e senhores correndo de mim na rua ou atravessando a calçada.

Eu na rua, as pessoas olham para mim como se fosse um bandido, essa é a primeira imagem cristalizada, ou seja, eu sou um bandido até que prove o contrário. Por isso este estado permanente de performance.

Assistir *O Samba do Criolo Doido* no início dos anos 2000, no festival Panorama no Rio de Janeiro. Desde então, eu, Verusya, enquanto diretora artística do Festival de Dança Itacaré desejava a presença do Luís de Abreu na nossa programação. Porém, respeitando o ambiente ao qual vivo, a cidade de Itacaré, que até então não havia espaços de formação e discussão das complexidades das obras artísticas contemporâneas, achei coerente convidar o Luís para ministrar a oficina

³ Corpo preto, viado, corpo maduro, não binário, cegueira.

“Comunicação em dança contemporânea com Luiz de Abreu: práticas e experiências profissionais”, ao qual ele relatou as suas experiências enquanto artista negro e os desdobramentos do espetáculo *O Samba do Criolo Doido*. A presença do Luiz com as suas narrativas foi de suma importância para os jovens negros artistas, como também não artistas, até mesmo os cidadãos que se interessaram por este tema.

O festival mesmo reconhecendo a sua fragilidade em relação a acessibilidade ao qual o Luiz necessitava, se arriscou com a presença e o convívio dele recém cegado. O festival estar ligado ao Edital Eventos Calendarizados 2017/2019 que tem apoio financeiro do Governo do Estado, através do Fundo de Cultura, Secretaria da Fazenda e Secretaria de Cultura da Bahia. Visto isso, todo o plano de trabalho, vinculado ao orçamento não houve ajustes financeiros desde 2017, impossibilitando algumas modificações no plano das ações. O risco foi aceito, e estávamos nós, juntos aprendendo como mediar essa convivência.

Chegando ao festival, com esse *know how*, com essa habilidade, com esse acúmulo de conhecimento das experiências de corpo negro. Começo com o corpo recém cegado a exercer também esse outro estado de performance, de alerta. Já que foi no Festival de Dança Itacaré uma das primeiras experiências nesse estado. E me perguntava: como irei fluir, um espetáculo de dança, sem ver? Se ainda não tenho a noção de acessibilidade?

Muitas perguntas circulavam no meu imaginário: como assistir um espetáculo de dança, sendo que a 60 anos, minhas experiências nesse espaço eram como vidente? Os olhos, a visão era minha mediação, porém agora não mais a tenho. E foi nesse estado, que posso falar *nebuloso*, sem controle que acontece a acessibilidade, ao longo do festival, ela é construída de forma orgânica. Pois estavam no festival pessoas do meu conhecimento, da área da dança, alguns momentos essas pessoas serviram como mediação, como instrumentos acessíveis e que não eram institucionalizados. Amigos chegavam e faziam a audiodescrição do que estava acontecendo no espetáculo. Outro dado importante foi a construção da acessibilidade feita pela própria plateia. Observei que o público ali presente, não era passiva, como normalmente no teatro escuro, que se sentam e ficam em silêncio. No centro cultural Porto de Trás, onde concentra a maior parte dos espetáculos de dança do festival, há uma plateia ativa, que participa dos espetáculos. Uma dessas

experiências foi com o espetáculo “*Vamos pra costa?*”⁴ do grupo Núcleo da Tribo. Quem compõe essa equipe são três capoeiristas/dançarinos, do quilombo urbano Porto de trás, que em momentos de folga fazem a pesca de arrede de arrasto na praia da costa em Itacaré e Verusya Correia a diretora artística do festival. Esse encontro já vem se desenvolvendo desde 2010, com montagem de espetáculos, aulas de dança e produção do próprio festival. Nesse espetáculo, em específico, não tive amigos perto para fazer a audiodescrição, porém duas senhoras sentadas à minha frente, começaram a comentar o espetáculo, enquanto ele acontecia, dizendo: - Olha, o Xixito esticou a corda! - O Miquiba caiu no palco. E riam com as cenas. Então, eu comecei a conversar com essas senhoras, e descobri que uma delas era tia de um dos dançarinos, a outra era mãe. E com isso, elas começaram a me relatar o estava acontecendo no palco. Essas senhoras não são profissionais da acessibilidade, não são da área da dança, são pessoas comuns do próprio bairro do Porto de trás. E eu pude fluir nesse espetáculo. Comecei a entender e me senti incluído, sem necessariamente ter um roteiro, ou um preparo para a audiodescrição das cenas para a minha pessoa, o processo foi de modo orgânico. Foi nesse momento que observei *quando a casa vira palco, outras ficções do espaço cênico*. E lembranças das minhas experiências no terreiro de umbanda na minha infância. O que percebo não é uma representação, é o cotidiano, pois no meu terreiro era a extensão da minha casa, eu estava sendo educado não só na escola, não só na minha casa, mais também no terreiro. Aquelas senhoras no festival, também não tinham este limite do que era a plateia, os artistas (filho, sobrinho, conhecido) no palco, o que era a cena, ou do que era a casa. Era parte do cotidiano do bairro Porto de trás na frente delas.

Foi através do meu convívio no bairro Porto de Trás – um Quilombo Urbano – na troca de experiências com os capoeiristas, com as manifestações populares, que percebi que não fazia sentido apresentar um modo de dança ao qual só eu tive acesso. A escolha da programação questiona como o festival pode ser dispositivo para pensar poéticas que têm relação, coerência com a população local. Sendo assim, pensando nessa reorganização, eu, enquanto diretora do festival, convidei 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

⁴ Ver mais detalhes do processo criativo do espetáculo *Vamos pra costa?*, no artigo CORREIA, Verusya Santos. *Corpos negros: possibilidades de visibilidade a partir da dança cênica*. Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA. Salvador: ANDA, 2019. p. 2254-2268.

capoeira. A partir de 2010, ambos passam a fazer parte do grupo de dança Núcleo da Tribo, e juntos começamos a investigar a relação entre ambiente, corpo negro e ativismo político, e a realizar estudos ligados à 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 nossas discussões (CORREIA, 2020).

Com a continuidade da realização do festival em Itacaré, não cabia só apresentar trabalho vindo de fora do ambiente ao qual vivia, a partir de 2010 começo um trabalho de formação e criação cênica com alguns moradores do bairro Porto de trás, nesse percurso foi criado três espetáculos: *Os filhos dos contos*, *Vamos pra costa?*; *Toque de guerra*; além de intervenções urbanas e instalações tendo como motim as experiências cotidianas do bairro porto de trás e sua relação com a cidade de Itacaré. Esse investimento possibilitou a aproximação e reconhecimento das histórias, movimentos do bairro porto de trás no palco.

Esse corpo preto que venho pensando, ele não só nos palcos, mais também no cotidiano, uma construção estética, uma fonte de sabedoria, uma criação epistemológica. Este corpo cegado interseccionalizado agora, ele cria conhecimento e epistemologia, e cria também possibilidades, ou seja: que espetáculo é que eu estou vendo? Eu não estou vendo como os videntes. Mas eu estou inventando e construindo um espetáculo na minha cabeça com a minha audição, com o cheiro, com a temporalidade do espetáculo, com a música, com o ambiente através da comunidade. Por isso estou construindo um espetáculo. Estou reconstruindo, ou seja, estou inventado um espetáculo. Estou criando uma possibilidade desse espetáculo, a partir dessas novas criações e relações. É, eu trago a escritora Conceição Evaristo, quando ela fala, constrói a partir da experiência como mulher preta no Brasil, as ficções, o criar ficções, criar as fabulações, pois como ela nos diz que como preto é mais difícil do que quando um branco cria ficções. A escritora nos dá vários exemplos de pessoas brancas, escritores, escritoras brancas criam narrativas a partir das pessoas pretas. Quando a Conceição fala de ficção, é como tampar uma lacuna que nos foi roubada, a nossa história preta, ela nos é roubada. Então as ficções são criadas para tapar essa lacuna.

Quando as mulheres do bairro porto de trás começam a me informar do espetáculo, não sendo profissionais da dança e nem profissionais de acessibilidade, elas também reinventam, a partir do filtro delas, um novo espetáculo. Elas se veem

neste palco. Porque são poéticas que fazem parte do cotidiano delas, não são realidades distantes delas. Ou seja, a partir das experiências delas como quilombolas, como pessoas comuns da comunidade, elas criam, recriam, fluem e assim podem influir no espetáculo, que são recriações. Essa intermediação minha com os espetáculos e com a comunidade.

Por isso que aquelas mulheres pretas estavam me informando daqueles trabalhos, a partir de dentro, das experiências comum, do seu cotidiano. Outros exemplos de mediação ocorreram durante o festival, dessa vez foram as crianças, com o trabalho *Ajeum* do paulista Dijlama Moura, falando sobre orixás, uma criança que talvez com os seus dois anos, fugiu dos braços da mãe entrou no palco, ela queria ficar no palco. E a mãe toda preocupada para não atrapalhar o espetáculo, queria tirar a criança da cena, porém a criança falava:- é o boi, eu quero o boi! Ou seja, um espetáculo que poderia amedrontar uma criança nesse sentido. Se rompeu a quarta parede e a criança já estava no palco, já estava na cena, estava reconstruindo aquele espetáculo. Ela estava autorizada, ela queria o boi, e com essa ação eu fiquei sabendo que na cena tinha um boi, nesse momento comecei a pensar nessa criança, ela é do palco, ela é da cena, caso não seja no futuro um artista, mais vai ser um espectador curioso.

Outro exemplo também das crianças e autorização, foi quando um grupo de Ipatinga fazendo um trabalho para crianças e pré-adolescentes com o espetáculo *Coisa é tudo* que tratava de raça, gênero, temas tão comuns hoje em dia. E que a princípio quando ia parecer perigoso, esses temas para crianças. Porém numa cena em que um dos dançarinos se vestia de rainha, colocando coroa, roupas femininas, de sandália, de salto, ele se vestindo de rainha. Então o que poderia se pensar que poderia começar uma vaia, uns assobios, ou até xingamentos, qualquer coisa nesse nível. Mas as crianças observavam cada detalhe e gritavam: - coloque a sandália direito, se você quer andar! – A coroa está caindo, você é uma rainha, segura a coroa etc. Então, eu soube que tinha sandália, um vestido, uma coroa, tinha um homem se vestindo e, que ele estava desengonçado. A grande questão era, se você quer fazer, então faça bem-feito, essa era a preocupação das crianças.

“O festival propõe um encontro de dança, entendido como espaço maleável, lugar de improvisos, um espaço sensorial a partir de novas experiências, menos formalismos” (CORREIA, 2020). Estando no quilombo urbano, no espaço predominantemente preto, a direção do festival em diálogo constante com os

moradores do Porto de trás, observa que é necessário apresentar na sua programação a diversidade das composições cênicas nacional, e não só escolher um nicho temático a ser mostrado, discutido. Que ações o festival vem promovendo? Qual história que o festival vem compondo?

A cartografia dos céus das nebulosas entende o fazer do historiador como uma ação que oscila entre pausa e repouso, entre afirmação e impotência, entre força e limite, entre intuição e dúvidas metódicas. Mas se essa atitude pressupõe, por parte do historiador, uma contemplação dos céus da história e, como pensamos aqui, olhar nuvens que se organizam como diferentes conjuntos de nuvens, também é saber-se em meio elas – afastando-se ou aproximando-se de uma ou de outras, por vezes também em estado de pausa, conforme os ventos, sua força, sua direção (PEREIRA, 2018, p. 254-255).

Com nossos parâmetros nas experiências do corpo negro, o festival possibilita outras ficções no encontro de dança. Um encontro de diferentes grupos sociais de distintos interesses pode conviver nos dias da sua realização. É a porosidade de aproximações, afastamentos, pausas que compõem essa densa cena. Este tipo de direção artística facilita a sociabilidade, histórias distantes com realidades outras podem estreitar relações, assim como repelir ou até mesmo neutralizar.

Uma outra experiência durante o festival foi com alguns profissionais da dança contemporânea que estavam no evento que não entenderam bem o espetáculo *Ajeum*, o famoso espetáculo do boi. Indicando que haveria uma necessidade de ter iniciação ao candomblé ao da umbanda para entender o espetáculo, era um trabalho cênico que falava sobre os orixás. E ao mesmo tempo no festival apresentou na sua programação o espetáculo *A coreógrafa* da Clarissa Sacchelli, o material tem como base as coreografias cânones da história da dança, incluindo desde balés românticos até peças da dança moderna, o público da cidade de Itacaré talvez não estivesse habituado a ver esse tipo de elaboração. Porém, não houve nenhum espanto ou coisa parecida. Esses trabalhos ditos “contemporâneos” são comumente mostrados mais para um público especializado em dança, nesse trabalho específico falava de referências de mulheres na dança moderna e contemporânea.

Então eu disse, o conceito de dança contemporânea, essa palavra: - *dança contemporânea* está aqui no Brasil há mais ou menos uns trinta anos, que circula nos corredores nos nossos teatros, escolas de arte, Universidades e espaços

culturais. E os detalhes do boi que falava sobre os orixás, isso está no Brasil desde quando os africanos escravizados reconstruíram dos seus fazeres aqui no Brasil. Ou seja, o espetáculo *Ajeum* faz também parte da nossa formação cultural. Então qual a dificuldade de entender esse tipo de configuração? E entender conceitos que estão aqui no Brasil mais ou menos há seiscentos anos?

Eu posso estar exercendo um pouco de Conceição Evaristo, vendo poesia aonde normalmente não se tem, ou ficcionando para tapar uma lacuna histórica. Quando falo das mediações da comunidade dentro deste evento específico, estou falando também da natureza daquela comunidade, daquele bairro, de pessoas receptivas, pessoas afáveis, pessoas calorosas. Este é o ambiente natural daquele lugar. Mas com a questão da acessibilidade em outra ocasião, em outras situações, essas mediações podem não acontecer. É urgente que as instituições e os festivais reflitam, pensem profundamente sobre a questão da acessibilidade. Mesmo que os recursos estejam escassos, mas as estruturas são as pessoas, as estruturas não são fixas. Portanto os donos, as donas e todos os produtores e as produtoras dos festivais, assim como o festival de Itacaré, é necessário que se crie condições para as acessibilidades: pessoas cegas, pessoas cadeirante e qualquer outra pessoa com deficiência possa com naturalidade desejar, querer frequentar esse tipo de ambiente.

Há muitos espaços a ocupar, a conhecer, o Festival de Dança Itacaré tem consciência do seu papel, que ao longo dos seus 14 anos vem difundido a dança cênica brasileira no interior da Bahia, especificamente no quilombo urbano e solidificando a formação de plateia. E acredita que é um trabalho contínuo de conscientização e discussão com toda a cadeia artística e público em relação as condições para as acessibilidades, avancemos.

Considerações finais

Pensar por nebulosas, ao mesmo tempo em que desconstrói e reconstrói conformações mais ou menos efêmeras, é uma atitude intelectual que busca deslocar as ideias de transferência de saberes prontos, se opõe aos modelos fixos e aos métodos reprodutíveis e aplicados e refuta tanto a ideia de hermetismo de culturas quanto sua hierarquização. É um ato de liberdade do pensamento, mas também de escuta e solidariedade (PEREIRA, 2018, p. 256).

A vinda do Luiz, com as fragilidades, em relação a acessibilidade, do

festival, pôde gerar outros tipos de vínculos, outras ações que não estava previamente organizada, agendada. A permanência em um determinado lugar, assim como descrita pela escritora Conceição Evaristo nos apresentar outras ficções, isso tanto na vida cotidiana como no palco, descritas pela experiência do Luiz e a própria feitura do festival que ao longo desses anos, vem construindo essa aproximação com o público e a cena. Assim como *pensar por nebulosas*, nos traz o exercício e, pontua situações, tanto na nossa feitura na academia, como na arte, a não associação com as estabilidades, o exercício a não repetição aos modelos consagrados, a porosidade do encontro com suas aproximações e repulsas. Com isso seguiremos com os ventos em diversas direções, às vezes com nuvens densas, com nuvens espaçadas, com pausa, no intuito de deixar-se, pois outras ficções estão por vir.

Referências

AGABEM, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARBOSA, L. A. (Luiz de Abreu). **A Iminência do Samba: análise do processo de criação da coreografia O Samba do Criolo Doido**. 2016. 136f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Uberlândia, 2016.

CONCEIÇÃO EVARISTO: *Escrevivência*. Entrevista (23min 13 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY>. Acesso em: 25 mar. 2022.

CORREIA, V. Histórias do corpo. Entrevista com Verusya Correia. **Questões de Crítica - Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais**, 2020. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/10/verusya-correia/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

CORREIA, V. **Pilates & dança: livro-aula para práticas de coreotonia**. Conceição da Feira, BA: Andarilha Edições, 2021.

DUARTE, L. C.; NUNES R. I. (Org.). **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, C. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, v. 13, n. 25, p. 17-31, 17 dez. 2009.

JUNIOR, C. S. O.; SIMÕES, A. Dança da diferença: o corpo negro e as ideias vibráveis da bailarina brasileira Verusya Correia. **IDyM – Investigaciones em Danza y Movimiento**, v. 3, n. 5, p. 99-110, 2021.

PEREIRA, M. S. Pensar por nebulosas. In: JACQUES, P. B.; PEREIRA, M. S. (Org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico**: tomo I – modos de pensar. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 236-261.

QUANDO PASSO VIRA DANÇA. Direção de Paola Berenstein Jacques e Pedro Seiblitiz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7I6CDo-Z70Y>. Acesso em: 25 mar. 2022.

Verusya Santos Correia (UFBA)

E-mail: verusyacorreia@gmail.com

Doutorando e Mestre do Programa de Pós-Graduação em Dança na UFBA. Foi Professora substituta UFSB/CJA (set.2018 - ago. 2020). Sua pesquisa de dissertação *Dança como campo de ativismo político: O bicho caçador*. Idealizadora, diretora artística e curadora do Festival de Dança Itacaré. Tem em sua investigação a relação entre o ambiente, o corpo e o ativismo político.

Luiz de Abreu (UFBA)

E-mail: luizabreudanca@hotmail.com

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Dança na UFBA. Mestre pela UFU e graduado em dança pela Faculdade Angel Vianna. Deste os anos 70 desenvolve trabalhos em dança: o corpo negro nas interseccionalidades raça, gênero e classe.

Como homens racializados podem se manter vivos? danças, processos de ensino-aprendizagem, corpos, trauma colonial e cultura de si

Zé Pereira [José Arnaldo Pereira] (UFG)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em danças

Resumo: Este texto-imagem visa articular danças e corpos de homens negros/racializados, reivindicando algumas reflexões-tensões para compreensão no processo de ensino-aprendizagem em expansão aos processos de saúde/cura, no intuito de refletir sobre: como se manter vivo. Ao longo, alguns conceitos são desenvolvidos e refletidos, principalmente discutindo o processo de morte e como confronta-lo. É apresentado também, duas produções onde o autor se autofotografa.

Palavras-chave: HOMENS RACIALIZADOS. DANÇAS. MANUTENÇÃO DA VIDA. CULTURA DE SI.

Abstract: This text-image aims to articulate dances and bodies of racialized men, claiming some reflections-tensions for understanding in the teaching-learning process in expansion to health/healing processes, in order to reflect on: how to stay alive. Along, some concepts are developed and reflected, mainly discussing the process of death and how to confront it. It is also presented two productions where the author self-photographs.

Keywords: RACIALIZED MEN. DANCES. LIFE MAINTENANCE. SELF CULTURE.

Este texto-imagem visa articular danças e corpos de homens racializados, reivindicando algumas reflexões-tensões para compreensão no processo de ensino-aprendizagem em expansão aos processos de saúde/cura. É um esforço na tentativa de correlacionar as pedagogias, traumas, possibilidades de autocuidado e questionamento de uma sociedade colonizada/colonizante, no intuito de refletir sobre: como se manter vivo. Para isso, quero continuar este texto-imagem a partir do seguinte trecho:

Adoro dançar. Quando era menino, dançava em qualquer lugar. Por que ir andando até lá quando eu podia gingar e bambolear pelo caminho afora? Quando eu dançava, minha alma se libertava. Eu era poesia. Indo ao supermercado aos sábados com minha mãe, eu dançava com o carrinho pelos corredores. A mamãe se voltava para mim e dizia: "Menino, pare com essa dança. Os brancos acham que é só isso que sabemos fazer." Eu parava; mas, quando ela não estava olhando, eu pulava e batia os calcanhares uma ou duas vezes. Não me preocupava com o que os

brancos pensavam, simplesmente adorava dançar-dançar-dançar. Ainda danço e ainda não me preocupo com o que as pessoas pensam, brancas ou negras. Quando danço, minha alma é livre. É triste ler sobre homens que param de dançar, que param de ser tolos, que param de deixar que suas almas voem livres... Acho que, para mim, sobreviver inteiro significa nunca parar de dançar (hooks, 2017, p. 261).

Este trecho foi escrito por O'Neal LaRon Clark em 1987, como menciona a estadunidense bell hooks (2017) na relação entre ela, na condição de professora e seu aluno, em que assimila o desejo e prazer a prática pedagógica. Esta discussão contrapõe posições que dizem respeito aos corpos nas instituições de educação que deveriam ser apagados, negados, repreendidos e negligenciados. Noção institucional apreendida com professores de uma temporalidade anterior, do sexo masculino, homens, brancos e cristãos. O escrito acima menciona o dançar como uma analogia, sendo uma comparação possível onde é percebido o corpo como integral. Ainda que, por um viés romantizado e idealizado.

Este corpo que se move em tensão entre o questionar e a repressão, pode ser entendido como postula a noção de corpo-tela apresentada pela brasileira Leda Maria Martins (2021), em que incita a um corpo-imagem de condensação, volume, relevo, intensidades e densidades, de complexa trama que engloba sonoridades, movimentos e coreografias. Corpo/*corpus* ambiente e lócus do saber e da memória. Corpo que é um ambiente de grafias do conhecimento e de idiomas performáticos. Corpo-imagem que convida a ver e a escutar (MARTINS, 2021). Escuta do corpo que é traumatizado com a colonialidade, com lesão, corte e ferida na pele/carne, ao ser diferenciado no processo de racialização. Que sofre ao ser remarcado, ao reviver, rememorar e re-encenar o racismo cotidiano (KILOMBA, 2019). E deste modo, é afetado por um mundo de opressão, domínio e controle. O mundo é um trauma e politizar a ferida pode ser um dos modos de nos tornamos maiores que o trauma. Ser maior do que os problemas apresentados na vida traumatizante, tornasse necessário ainda que simultaneamente quebrados, cortados e feridos. O que está em disputa é não ser suprimido, encurralado, naufragado e /ou ser tomado pelo trauma. E uma contra questão se eleva, quando nós reconhecemos, ou somos reconhecidos como traumatizados, quais infraestruturas se mobilizam, as de (auto)cuidado, ou, de descarte? (MOMBAÇA, 2021).

Articulo aqui dúvidas constantes. Dúvidas que atribuem geografias e relevos ao meu corpo. Será cuidado ou descartado? O corpo, resíduo e dejetos,

quando não serve a uma hegemonia. A que serve o corpo desgastado? Descarte! Se não serve de norma, se pouco serve de sombra, se não serve de tragédia para se lamentar e reintegrar o fracasso, como narrativa oficializada e permitida a diversidade. A que serve? Se o corpo masculino racializado/negro não serve a heterossexualidade compulsória, não serve a força/trabalho braçal, não serve a hipersexualização, não serve ao dar conta de tudo, não serve ao prover... a que serve?

O corpo negro adoece com o trauma colonial, com enrijecimento dos corpos e de suas relações mediante um padrão cultural, que não é o seu, porém, que performam sua carne. E desta maneira, um dos efeitos é que o homem preto diante desta situação, deseje e almeje ser branco. Neste sentido, o desejo, a pulsão e o investimento de libido são deslocados à cor branca e todos os ganhos, que se outorgam ao ser branco. Ao conviver com brancos, alguns negros adotam uma postura subjetiva, um hábito de pensar e perceber, essencialmente branco e “civilizado”, segundo uma matriz genocida, preconceituosa e excludente. Inclusive, confrontando os seus, isto é, os de mesma racialidade. O projeto de fragmentação guiada por uma matriz branca, utiliza enquanto recurso separar os pares (homens negros contra homens negros, mulheres negras contra mulheres negras e vice-versa), como manobra de conquista. O que ressoa, portanto, reações adoecidas emergidas do meio social e familiar, que se está inserido. A partir destes contextos os conflitos entre ser negro e a construção do desejo mobilizada pela hegemonia para ser branco, se projeta e se repete, podendo ocasionar possíveis psicopatologias (FANON, 2008).

O projeto de fragmentação serve, ao desejo da separação, sendo mediado pela noção de objeto perturbador. O objeto perturbador é articulado ao ódio, a inimizade, ao aniquilamento e fantasia de extermínio, associado ao corpo da Outridade, das diversidades, dos diferentes. Várias fragmentações são instaladas no intuito de marcar, performar e corporificar distanciamento/segregação. Que interpenetram em veias e poros, pulverizado na cultura e respiração, assim denominado de nanorascismo. O que gera a angústia e insegurança mediante a possibilidade de ser aniquilado. Nitidamente o aniquilamento está reservado a todos aqueles possíveis de gerar ameaças. Ser quem você é, homem racializado/negro, por si só, já é uma ameaça. Existir como diferente, é ameaçador. E a inimizade se instaura como dimensão estruturante da sociedade (MBEMBE, 2020).

As concepções sobre dança e pedagogia, o corpo, os traumas, as colonialidades servem a um projeto socioestético que favorece a necropolíticas. A necropolítica é um governo que seleciona aqueles que devem viver e aqueles que devem morrer, gerando mecanismos complexos de gerir e se fazer presente. Assim, gerando assepsia, deslocamento e terror (MBEMBE, 2018).

Este texto-imagem visa refletir sobre a manutenção de vida. Refletir sobre a manutenção de vida, é dizer que está havendo processos de mortificações. Sobre a morte e o luto, faz-se necessário retomar ao: desmoronamento; desenraizamento cruel; se assustar, ter medo; sentir desconectado; temer o sepultamento... (ADICHIE, 2021). Refletir sobre a manutenção de vida, é ir de encontro ao reconhecimento de mecanismos que articulam a morte, no intuito de matar. O movimento aqui é postergar vida, é viver, é se manter vivo, não morrer, não nos permitir que nos matem agora e nem amanhã.

As repressões traumáticas e mortificantes repercutidas de processos de aprendizagens tanto dentro dos sistemas formais de ensino como dos informais, perfilam o racismo, as patologias, o dia-a-dia, e por esta lógica, repercutem nas corporeidades negras que performam o masculino. Diante a este contexto, parece importante e necessário reconhecer-se, cuidar de si, estar atento à relação consigo mesmo, e esta prática tem a ver com a noção de *cultura de si*. Esta noção reforça o interesse em ocupar-se consigo mesmo, materializando em uma atitude e modo de vida, desenvolvendo-se práticas que eram percebidas, observadas, refletidas, aperfeiçoadas e ensinadas. Se constituindo como prática social, articulada entre personalidades e sociabilidades, trocas, comunicações e até mesmo instituições. A cultura de si também é construída a partir da dialogia/encontro com o outro, a palavra, comunicação e a escrita, compartilhada. E diz respeito, ao modo de lidar com o próprio corpo e o corpo social, colocando em jogo também, o tempo subjetivo e coletivo. O conhecimento de si, portanto, tornou-se uma produção para com a cultura (FOUCAULT, 2020), que pode ser articulada pelo corpo e suas masculinidades. Reconhecimento que se faz sentir inteiro, o corpo, os traumas e adoecimentos, como reivindicação do direito e inventividade da vida. De manter-se vivo. Dançar e sua operacionalização na prática, pode oferecer a possibilidade de sentir-se integral, de reconhecimento das dimensões que o corpo ocupa e é atravessado, de reconhecer-se como corpo movente, desejante, afetuoso e transformacional. Que pode e deve politizar-se, atentando a si e as particularidades

de um corpo masculino racializado, como ferramenta subversiva e transgressora, a um modelo dominante e opressor. Não servir ao imaginário sobre homens racializados/negros, construído para ser trágico e rígido, é desarticular narrativas dominantes e inventar outras realidades sociais possíveis. Pluralizar as realidades sociais, é fomentar/nutrir multiplicidades cênicas e estético-políticas. É instituir modos de vida diversos, gerando imaginações alicerçadas pela diferença de saber-poder e interesses.

Pensar-fazer a multiplicação de estético-políticas no intuito de gerar vida, pode vincular-se a noção de arte expandida, como prática que ultrapassa os limites delimitados de uma manifestação cultural mesclando-se a outras, acionando reconhecimento de matrizes excludentes/opressoras, articulação do poder e de posicionamentos, que requerem posturas e lutas decoloniais. Aqui aciono a primeira figuração *possibilidades de me performar, ou, CHUPA ESTA MANGA DE 2020-2021...!*, nela performo a tensão de viver a pandemia-vida, chupando a manga-vida, a manga-corpo, a manga-tempo...que se mistura a manga-barba, manga-pelo,...gerando um modo manga-de-ser, me mangando (PEREIRA, 2021), disposto abaixo:



Fig. 1: possibilidades de me performar, ou, CHUPA ESTA MANGA DE 2020-2021...! Fonte: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/11521> (PEREIRA, 2021).

Para todos verem: Cinco autorretratos, onde um homem negro, eu mesmo, careca, com barba preta, sem camisa, chupa uma manga de diferente forma e as posiciona sobre diferentes lugares do rosto.

As figuras 2, 3 e 4 tratam-se de processos denominados *da luta, sa-lutar* e *cura*, imagens que reverberam:

Da luta. Lutar. Para a(r)mar. Enfrenta! Das curas. Esquecer.

Curar e aquecer.

Os olhos: adormecem?

.va.

.ga.

.ro.

.sa.

.men.

.te.

Tecer explosões no peito. Balão de água transbordar. Deixar que as borboletas frias que batem suas asas no estômago, possam voar. Das curas, lutar! E de novo. Mais uma vez. Outra.



Fig. 2: *luta, sa-lutar e cura*. FONTE: acervo e criação pessoal do autor.

Para todos verem: Um homem negro, eu mesmo, careca, com barba preta, sem camisa, com diversos búzios enrolados na mão, segura duas folhagens, sendo elas: espada de São Jorge e Babosa. Olhos estão fechados, numa imagem preto e branco, tomado por parte azul e um borrão dourado.



Fig. 3: *luta, sa-lutar e cura*. FONTE: acervo e criação pessoal do autor.

Para todos verem: Um homem negro, eu mesmo, careca, com barba preta, sem camisa, com diversos búzios enrolados em duas folhagens, sendo elas: espada de São Jorge e Babosa. As mãos seguram as folhagens sobre o rosto, numa imagem preto e branco, tomado por parte azul e um borrão dourado.



Fig. 4: *luta, sa-lutar e cura*. FONTE: acervo e criação pessoal do autor.

Para todos verem: Um homem negro, eu mesmo, careca, com barba preta, sem camisa, com a mão sobre o rosto, segura folhagens, sendo ela: espada de São Jorge. Numa imagem preto e branco, tomado por parte azul e um borrão dourado.

Referências

ADICHIE, C. **Notas sobre o luto**. Tradução Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

FANON, F. **Pele Negra, máscaras brancas**. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, M. A cultura de si. *In*: FOUCAULT, M. **História da Sexualidade 3: o cuidado de si**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2020, p. 31-93.

hooks, b., Eros, erotismo e o processo pedagógico. *In*: hooks, b. **Ensinando a transgredir: A educação como prática libertadora**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017, p. 253-264.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, L. M. **Performances do Tempo Espiral**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N1 edições, 2018.

MBEMBE, A. A sociedade da inimizade. *In*: MBEMBE, A. **Políticas da Inimizade**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N1 edições, 2020, p. 75-110.

MOMBAÇA, J. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PEREIRA, J. A. **ARTE EXPANDIDA DECOLONIAL**: tensões entre a arte-vida, o corpo, a dramaturgia e as possibilidades de performar a si mesmo. 2021. 146f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/11521> Acesso: 19 set. 2022.

Zé Pereira [José Arnaldo Pereira] (UFG)
E-mail: josearnaldopereira@hotmail.com

Performer/ARTISTA. Técnico em Artes Dramáticas (Itego Basileu França - GO). Psicólogo (PUC-GO). Licenciado em Dança (UFG). Esp. em Educação Sistêmica. Especializando em Arteterapia. Me. Performances Culturais (UFG) e Mestrando em Psicologia (UFG), sob orientação do Psicólogo Dr. Domenico Uhng Hur. Colunista Portal MUD. Supervisor em Psicologia na Associação Espaço Vida +Amor. Pesquisa a arte-vida por meio de campos expandidos e decoloniais.

Resumos Expandidos

Experiências entorno da recepção: Reflexões acerca do espectador das danças contemporâneas

Bruna Ramos Tomaz (UNESPAR/FAP)

Giancarlo Martins (UNESPAR/FAP)

Comitê Temático: Corpo e Política: implicações e conexões em dança

1. Espectadores, experiências e dispositivos

O trabalho reflete criticamente acerca da relação entre espectadores e experiências estéticas no campo das danças contemporâneas. Olhamos para experiências de caráter aberto, relacional e experimental e, para isto, compreendemos o corpo como um estado provisório, onde as informações que chegam estão sempre em negociação com as já existentes (KATZ; GREINER, 2005). Considerando esta troca constante com o ambiente, o trabalho procura ampliar a lente com que se olha para a relação obra-espectador e para a formação deste.

No atual cenário das criações em dança contemporânea, também aproximando-se do campo da *performance*, temos observado o espectador sendo convidado, ou convocado, a sair da posição de observador “distante”, para se deslocar e interferir fisicamente nas obras. Questionamos, então, se este tipo de mobilização do espectador não estaria tornando-se um “modelo de sucesso”, sendo cooptado por dispositivos (AGAMBEN, 2009, p. 41) como editais de fomento, plataformas de *streaming* como o YouTube e programas de TV.

As produções que acontecem dentro deste cenário, então, fariam parte ou tornariam-se dispositivos, passando a controlar, às vezes sem perceber, as lógicas e modos de fazer desta ‘dança contemporânea’ (NETO, 2016, p. 32). Neste sentido, também a ação do espectador passa a ser questionada e algumas dicotomias como observação-ação, passividade-atividade, assistir-interagir, podem ser reinauguradas. Como este fenômeno acontece dentro das produções artísticas?

Para tal discussão, colocamos em foco três experiências estéticas: *Jogo Coreográfico* da artista Lígia Tourinho (RAUEN *et. al.*, 2009, p. 109-129), *Desconsiderare I* da performer Paola Rettore (GODOY *et. al.*, 2013, p. 95-108) e o

projeto carioca *Lanchonete<>Lanchonete*¹ (L<>L), idealizado por Thelma Villas Boas. Estas experiências nos mostram modos diferentes de pensar a formação do espectador, bem como suas ações e posições; trazem também especificidades quanto aos modos de ocupar espaços e recursos materiais.

Em *Jogo Coreográfico*, bailarinos-intérpretes, público e coreógrafa são transformados em jogadores. Na versão *performance*, após ter contato com as instruções e regras do jogo, o público tem acesso ao microfone e a mesa de CD's e dispositivo de som, e a liberdade de tornar-se um Jogador-Coreógrafo e dar indicações para a movimentação dos Jogadores-Intérpretes (estudantes-bailarinas/os). No *espetáculo*, adiciona-se a possibilidade do público também participar como Jogador-Intérprete.

Antes mesmo de entrar na sala de apresentação, acionam-se outros modos de presença no público. Segundo Ligia, o espetáculo é “[...] iniciado fora do teatro e os bailarinos fazem uma grande roda com o público e estabelecem um grito de guerra, pedindo que o público repita algumas palavras: “Eu seguro a minha mão na sua, para que possamos fazer juntos, aquilo que eu não posso fazer sozinho”. (TOURINHO *in*: RAUEN *et. al*, 2009, p. 123).

Já de início a proposta mostra que o público é parte importante e fundamental para a experiência. Convoca-se então sua observação e escuta atenta para as instruções e para o modo de construção do jogo com bailarinos e coreógrafa. Mas para ser considerado um Jogador é preciso sair da posição de observador, é preciso acionar voz e deslocar o corpo. No caso de *Jogo Coreográfico*, a observação é importante, mas não suficiente para vivenciar todas as dinâmicas que a obra propõe.

Mas para algumas propostas a observação é parte central da experiência estética. Em *Desconsiderare I*, a artista Paola Rettore fica deitada sobre

[...] uma mesa enorme de acrílico acima de dois divãs, em um quarto escuro, onde dois “espectadores” poderão se deitar. Durante uns cinco minutos entre luzes de lanternas e penumbra se inicia uma relação próxima entre o artista *performer* e o espectador que, por sua vez, termina em *performance*. É uma mistura de não saber quem é visto e quem está sendo olhado (RETTORE *in*: GODOY *et. al*. 2013, p. 99).

¹ Mais sobre o projeto: <https://www.lanchonetelanchonete.com/>.

Aqui, diferente do que temos no Jogo Coreográfico, a observação é a ação direta do espectador sobre a obra. Este, apesar do lugar de contemplador, é trazido para a posição de observador também. A ativação das sensações, emoções, incertezas e dissensos do corpo são experienciados do lugar de quem observa. Observar, aqui, não é sinônimo de passividade, mas encontra seu sentido a partir do momento que é estabelecido como única forma de conexão com a obra e a artista.

A formação do espectador pode se dar através de diferentes tipos de contato com as experiências estéticas. Ambas as obras citadas acima usam, também, da esfera dos acontecimentos cotidianos e borram as fronteiras entre arte e vida. Este tipo de ação pode ampliar o entendimento sobre a formação do espectador, compreendendo este não somente como um consumidor, comprador de ingressos e frequentador de espaços específicos – galerias, museus, teatros –, mas como um *espectador cidadão*, que experiência e reflete sobre as questões do mundo onde vive.

Este tipo de formação nos remete ao que faz o Projeto *Lanchonete<>Lanchonete*. Ao se instaurar no bairro da Gamboa (Rio de Janeiro - RJ), através de diversas ações de saúde, arte, alimentação e lazer, o L<>L convoca os sujeitos do bairro a ocuparem e gerenciarem um espaço de maneira coletiva e, deste modo, se aproximarem da criação e de processos de ensino-aprendizagem da arte. Trabalhando na esfera do cotidiano, aproximando arte e vida e empoderando sujeitos com experiências estéticas, o L<>L trabalha com formação de espectadores cidadãos, com olhares críticos para a realidade onde se inserem.

Estes sujeitos racham o chão liso da coreopolícia (LEPECKI, 2011, p. 17) para criar, via corpo, novas possibilidades de experimentar proposições artísticas e o mundo. Subvertendo e indo na contramão dos dispositivos que pretendem padronizar lógicas de ocupação dos espaços e criação artística, o L<>L convoca novos entendimentos do que é fazer arte, dançar, administrar espaços coletivamente e criar demandas sócio-políticas, estéticas e de vida.

Referências

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? *In: O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 25-51.

KATZ, H. Por uma teoria do corpomídia. *In*: GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 2a. ed. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125 - 133.

LEPECKI, A. Coreopolítica e Coreopolícia. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 13, n. 1-2, p. 41-60, 2011.

NETO, A. M. A. **Comunicação sem objeto**: Dança contemporânea. 2016. 166f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo, 2016.

RETTORE, P. Retrato autobiográfico ficcional - Uma *performer* numa periferia do mundo. *In*: GODOY, K. M. A (org.). **Experiências Compartilhadas em Dança: Formação de plateia**. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 1a Edição. 2013. p. 95-108.

TOURINHO, L. L. Jogo Coreográfico: um processo em que público, intérpretes e coreógrafa são coautores. *In*: RAUEN, M. G. (org.). **A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor**. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 109-132

VERGARA, L. G.; COIFFEUR, K.; VEIGA, L.; VILAS BOAS, T. Escola do mundo: ideias para adiar o fim da arte, do bairro (Gamboa) e do mundo. **Poiésis**, Niterói, v. 20, n. 34, p. 233-260, 2019. Disponível em:
<https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.40099> Acesso em: 22 fev. 2021.

Bruna Ramos Tomaz (UNESPAR/FAP)
E-mail: tomazbruna28@gmail.com

Artista-docente e pesquisadora, é graduanda do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR - Campus de Curitiba II). Foi bolsista nos Projetos Institucionais com Bolsa de Iniciação a Docência e Iniciação Científica (PIBID e PIBIC, respectivamente).

Orientador: Giancarlo Martins (UNESPAR/FAP)
E-mail: Giancarlo.martins@unespar.edu.br

Artista da Dança, professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Artes e das Graduações em Dança da UNESPAR/FAP. Doutor e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP Integrou a equipe de pesquisadores do Programa Rumos Itaú Dança e colaborou com Enciclopédia de Dança do Instituto Itaú Cultural.

Produção cultural em dança no DF: fundo de apoio à cultura (2018 a 2021)

Laís Alana Fong Salvino (IFB)
Profa. Dra. Juliana Cunha Passos (IFB)

Comitê Temático Corpo e política: implicações e conexão em danças

1. Fundo de apoio à cultura do DF

A indagação sobre o recurso disponibilizado nos editais do Fundo de Apoio à Cultura (FAC-DF) para projetos culturais da área de dança e se seu uso era total ou não pelos artistas e produtores culturais se tornou a problemática central deste trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília. Assim, o objetivo geral foi analisar os recursos destinados à produção cultural em dança no Distrito Federal no período de 2018 a 2021, a partir do financiamento público do FAC-DF.

A fonte principal de recursos do Fundo consiste em 0,3% da receita corrente líquida do Governo do DF, conforme os termos do art. 246, § 5º, da Lei Orgânica do Distrito Federal (LODF) que afirma que: “O Poder Público manterá o Fundo de Apoio à Cultura, com dotação mínima de três décimos por cento da receita corrente líquida”.

Embora o FAC-DF disponibilize diversos editais no decorrer do ano, nem todos contemplam de forma específica a área da dança. Assim, optou-se por analisar apenas os editais que disponibilizaram recursos de forma específica para área da dança ou linha de apoio de dança.

2. A dança no FAC

Os editais analisados foram: FAC Áreas Culturais (Nº17/2018), FAC Mais Cultura (Nº5/2019), FAC Apresentações On-line (Nº2/2020) e FAC Brasília Multicultural (Nº6/2021).

Ao observar os materiais pesquisados (Quadro 1), foram notadas semelhanças e diferenças entre as áreas, categorias e linhas de apoio de cada edital.

Quadro 1- Recurso do FAC para área de Dança (2018-2021)

ANO	EDITAL FAC	VALOR DO RECURSO
2018	ÁREAS CULTURAIS	R\$ 2.830.000,00
2019	MAIS CULTURA	R\$ 610.000,00
2020	APRESENTAÇÕES ON-LINE	R\$ 155.000,00
2021	BRASÍLIA MULTICULTURAL	R\$ 1.280.000,00

Fonte: elaboração da autora com dados dos referidos editais

3. Metodologia

A pesquisa bibliográfica foi realizada para conceituar os termos utilizados na pesquisa, sendo considerados os conceitos de Laraia (2011), Rubim (2005), Vellozo (2011), Diniz (2009) e do SEBRAE (2016) como referenciais teóricos para cultura, produção cultural e produção cultural em dança.

Na etapa da pesquisa documental, priorizou-se a consulta às leis, decretos, resoluções e portarias que tratam da cultura no DF, além do estudo e análise dos editais do FAC-DF com recursos específicos para área da dança, referentes ao período de 2018 a 2021. Também foi aplicado um formulário online para coleta de dados dos artistas e produtores culturais de dança do DF.

4. Coleta e análise de dados

Por meio dos editais consultados e analisados, foi possível perceber que as linhas de apoio não são constantes e podem ser excluídas de um edital para outro, conforme o quadro 2 abaixo.

Quadro 2 - Comparativo das linhas de apoio/edital FAC

LINHA DE APOIO	2018	2019	2020	2021
	FAC Áreas Culturais	FAC Mais Cultura	FAC On-line	FAC Brasília Multicultural
Circulação	x	x		x
Eventos/ Festival On-line	x	x	x	x
Montagem de Espetáculo/ Montagem de Espetáculos On-line	x	x	x	x
Pesquisa Cultural	x			
Projeto Livre	x	x		x
Publicação/registro (catálogos, periódicos, livros, revistas especializadas, sites, quadrinhos, etc.)	x			
Vídeo Dança	x			x
Ações de capacitação/ formação de plateia		x	x	
Publicações ou Pesquisas		x		
Projeto Livre - Meu 1º FAC				x

Fonte: Elaboração da autora com dados dos Editais.

Durante a pesquisa documental foi possível visualizar o caminho dos projetos (Tabela 1) submetidos em cada etapa de cada edital. A análise permitiu traçar um comparativo dos recursos disponibilizados pelo Fundo e repassados a cada ano para os projetos contemplados (Tabela 2).

Tabela 1 - Comparativo: número de vagas, projetos inscritos e contemplados/ano.

PROJETOS DE DANÇA	2018 FAC Áreas Culturais	2019 FAC Mais Cultura	2020 FAC On-line	2021 FAC Brasília Multicultural
Quantidade mínima de vagas segundo edital	28	12	8	18
Inscritos	-	55	35	41
Aprovados na fase de mérito cultural	23	12	9	16
Aprovados na fase de admissibilidade	19	9	8	15

Fonte: Elaboração da autora com dados dos Editais, e dos resultados oficiais das etapas de mérito cultural e admissibilidade dos editais.

Tabela 2 - Comparativo: recursos disponibilizados FAC/recursos repassados aos projetos

FAC área de Dança	2018	2019	2020	2021
Recursos disponibilizados pelos editais	R\$ 2.830.000,00	R\$ 610.000,00	R\$ 155.000,00	R\$ 1.280.000,00
Aprovados e repassados aos projetos	R\$ 2.341.912,00	R\$ 606.009,50	R\$ 154.000,00	R\$ 1.558.720,00
Diferença	R\$ 488.088,00	R\$ 3.990,50	R\$ 1.000,00	R\$ 278.720,00

Fonte: Elaboração da autora com dados dos Editais e dos resultados oficiais das etapas de mérito cultural e admissibilidade dos editais.

Na Tabela 2, os valores em azul mostram que a área da dança teve recursos que sobraram nos anos de 2018 a 2020, que foram remanejados para outras áreas culturais. No entanto, no ano de 2021, repassou mais recursos do que os que havia recebido para projetos, recebendo recursos a mais de remanejamento de outras áreas culturais, cujo valor está sinalizado em vermelho na tabela.

5. Considerações finais

Após coleta e análise de dados dos recursos disponibilizados pelo FAC para área da dança entre o período de 2018 a 2021, percebeu-se que os recursos disponibilizados para esta área cultural diminuíram drasticamente entre os anos de 2019 a 2021, em comparação ao ano de 2018. Outra mudança foi a exclusão de linhas de apoio que faziam parte de editais anteriores e foram substituídas ou

canceladas nos editais seguintes.

Os resultados permitiram fazer uma análise dos recursos disponibilizados para área da dança no FAC, traçar um comparativo desses valores durante o período de recorte deste trabalho, e conhecer as dificuldades que os artistas e produtores de dança locais apresentam durante o processo de submissão/execução de projetos culturais de dança contemplados por financiamento público.

Trabalhos de pesquisa, como esse, se fazem necessários, principalmente por serem poucas às produções acadêmicas que abordam o tema. Por meio da coleta, análise e interpretação de dados, pode-se traçar um panorama das situações com diagnósticos e possíveis prognósticos tanto para dança como para o setor cultural.

Referências

DINIZ, S. C. **Análise do consumo de bens e serviços artístico-culturais no Brasil metropolitano**. 2009. 97f. Dissertação (Mestrado em Economia) - Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional da Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. **Edital n° 05/2019**. Seleção de projetos para firmar termo de ajuste com recursos do fundo de apoio à cultura.

DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. **Edital n° 02/2020**. Seleção de projetos para firmar termo de ajuste com recursos do fundo de apoio à cultura.

DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. **Edital n° 06/2021**. Seleção de projetos para firmar termo de ajuste com recursos do fundo de apoio à cultura.

DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. **Edital n° 17/2018**. Seleção de projetos para firmar termo de ajuste com recursos do fundo de apoio à cultura.

DISTRITO FEDERAL. **Lei Orgânica do Distrito Federal**, de 08 de junho de 1993. Diário Oficial do Governo do Distrito Federal, 1993.

LARAIA, R. B. **Cultura um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

RUBIM, L. S. O. **Organização e produção da cultura**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SEBRAE. **Estudo sobre Produção Cultural e Musical na Bahia.** Disponível em: [http://www.bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/eac2a04be2aaaf40c20bd9c5cd7d8b77/\\$File/7370.pdf](http://www.bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/eac2a04be2aaaf40c20bd9c5cd7d8b77/$File/7370.pdf). Acesso em: 26 ago. 2021.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA. **EDITAIS.** Disponível em: <https://www.cultura.df.gov.br/editais/>. Acesso em: 1 fev. 2022.

SUBSECRETARIA DE FOMENTO E INCENTIVO CULTURAL. **EDITAIS.** Disponível em: <http://www.fac.df.gov.br/>. Acesso em: 1 fev. 2022.

VELLOZO, M. A. **Dança e política:** participação das organizações civis na construção de políticas públicas. 2011. 383f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2011.

Laís Alana Fong Salvino (IFB)

E-mail: laisalanafong@gmail.com

Licenciada em Dança, pesquisadora de políticas públicas de fomento cultural na área da dança no DF.

Juliana Cunha Passos (IFB)

E-mail: juliana.passos@ifb.edu.br

Doutora e Mestre em Artes da Cena, Licenciada e Bacharel em dança (Unicamp).
Docente de Dança do IFB, membro do Grupo de Pesquisa em Dança Educação e coordenadora do projeto de extensão IFestival Dança. Orientadora do TCC.

908

Corpos que ocupam: vivências artísticas-corporais com mulheres em movimento de luta por moradia

Layla Cesare Trindade (LADCOR/PPGAC/ECA-USP)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em danças

1. Introdução

O resumo aqui apresentado surgiu das atividades do projeto “Bordados de Corpus: Depoimentos gerados por mulheres no distanciamento social”. A relação dos integrantes/colaboradores do projeto com as mulheres/moradoras da Ocupação José Bonifácio foi o disparador para a pesquisa, partindo das noções de corpo e, posteriormente, da associação corpo e espaço, dando um foco nas dificuldades encontradas em adentrar-se em um novo espaço, com base na experiência proporcionada pelo projeto. Desde já, deixo aqui meus sinceros agradecimentos a todos que participaram desse projeto.

Com isso, a partir de observações e acompanhamento das atividades propostas pelos integrantes/colaboradores do projeto “Bordados de Corpus” e, ao final, a criação da ação experimental com as mulheres/moradoras da Ocupação, surge esta iniciação científica teórico-prática.

I. Corpo

Ressalto aqui a importância de definir quais são as visões em torno do “corpo” aqui refletidas, para pensarmos “que corpos são estes, que ocupam esse espaço?”. Em o *Corpo em Crise* de Christine Greiner, a autora destrincha alguns entendimentos em torno do “corpo”, explica que eles estão sempre variando ao longo da história, a depender dos “regimes de produção de sentidos que vão sendo engendrados ao longo do tempo” (GREINER, 2010, p. 125). O corpo “Hoje, tornou-se o protagonista da transformação da política em biopolítica, com o Estado passando a regular a sociedade a partir da redução do corpo à sua vida biológica” (GREINER, 2010, p. 125).

Em contraponto, Greiner traz *A Teoria Corpomídia* para pensar uma oposição a essas ideias que colocam um corpo natural antes de um corpo cultural.

909

“A Teoria Corpomídia propõe a inexistência do corpo fora da cultura, corpo e ambiente se codeterminam.” (GREINER, 2010, p. 127). Os conceitos em torno desse corpo-mídia e da biopolítica são explicados e melhor esmiuçados em o *Corpo em Crise*, entretanto, trago essa ideia brevemente para conflitar com o que é posto, reproduzido e aceito pela sociedade em geral. A redução do corpo a um maquinário biológico está tão firme no imaginário comum, que isso ficou evidenciado em nossa passagem pela Ocupação José Bonifácio.

II. Ocupação do Espaço

No começo do projeto, com a pandemia ainda presente de forma acentuada - final de 2021, optamos por fazer as atividades no calçadão em frente a Ocupação, por ser um local aberto, logicamente ali havia algumas dificuldades: barulhos externos, sol escaldante, interrupções de passantes, mas o que foi principal para decidirmos fazer em ambiente interno, foi a questão da exposição. Os moradores da Ocupação conseguiam nos ver pelas janelas e, às vezes, causavam alguns constrangimentos às mulheres/moradoras, que estavam experienciando novas relações com o corpo e o espaço; portanto, para preservá-las decidimos ter os encontros de maneira mais fixa, na sala em L, a mesma que tivemos nosso primeiro encontro.

“Todo corpo é sempre um corpo-mídia, isto é, um estado transitório das trocas que faz com os ambientes” (GREINER, 2010, p. 132). Quando passamos a ter nosso espaço fixado na sala em L, de certa forma, houve uma movimentação de entender a ocupação artística que estava sendo estabelecida naquele lugar. E como em qualquer movimento de ocupação, há sempre uma força contrária a ele, o que não foi diferente no projeto. Algumas pessoas passaram a desrespeitar nossa permanência artística ali, alguns dias chegamos no espaço e ele estava muito sujo, cheio de lixo e moscas, passamos alguns minutos de nosso encontro tendo que preparar esse espaço para o uso, que, algumas vezes, nem se tornava possível; outros dias, tínhamos que enfrentar o barulho externo, pois havia música alta simultaneamente ao nosso encontro, com caixas grandes, festa, bebida e música às 10 horas no domingo de manhã; e ao pedirmos para abaixar, era apenas questão de minuto para estar novamente muito alto. As mulheres/moradoras que permaneceram conosco no projeto tinham que enfrentar o desafio de lutar para ocupar aquele

espaço agora de maneira artística, por mais que o projeto viesse de fora, aquele espaço também era delas, então criou-se ali um paralelo com a própria Ocupação em si.

O ambiente no qual uma informação é produzida, transmitida e interpretada, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo - por isso, as trocas entre corpos e ambientes são possíveis, e o corpo, que está sempre transitando por vários ambientes/contextos, vai trocando informações que tanto o modificam como modificam os ambientes (GREINER, 2010, p. 123).

2. Desdobramentos: corpos que ocupam

O projeto teve duração de um ano e teve sua ação experimental apresentada no Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP), no Kasulo Espaço de Cultura e Arte e na Oficina Oswald de Andrade. Acredito que a ideia de ocupar se expandiu para todos os que participaram, ocupação dos mais diversos espaços, pelas mais diversas causas: a ocupação artística, a ocupação da cidade, a ocupação dos espaços públicos, a ocupação de espaços culturais.

Necessitamos caminhar. Na medida em que costumamos caminhos, abrimos possibilidades não apenas para um novo, mas para sermos também disparadores de sementes futuras, como extensão de um repentino urbano: é na cidade de imigrações súbitas, desordenadas e imprevistas que fazem engordar monstruosamente Xangai, Lagos, Karachi, Istambul, Mumbai, Moscou, São Paulo, Cidade do México, dentre outras (BASTOS, 2017, p. 92).

E principalmente, a relação com o corpo foi transformada, uma relação de pertencimento de si e do seu redor. E, com certeza, todos os integrantes/colaboradores carregam com si uma nova perspectiva do que é uma Ocupação e um movimento por moradia, além dos desafios em adentrar um novo espaço, sobretudo em nosso caso, com um intuito artístico, e traçar um caminho horizontal que abra caminhos para os participantes em relação com a cultura.

Referências

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

BASTOS, M. H. **Bordado de Corpus**: tramas articuladas entre dúvidas e decisões. 2021. 138f. Concurso de Livre Docência (Especialidade em Dança Contemporânea) - Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

EVARISTO, C. **Olhos D'Água**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Pallas Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

GREINER, C. **Corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

Layla Cesare Trindade (LADCOR/PPGAC/ECA-USP)
E-mail: layla.trindade@usp.br

Estudante do sexto semestre de Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, aluna bolsista de iniciação científica com pesquisa em dança, com ênfase no corpo e as relações de violência e gênero, em conjunção com o projeto “Bordados de Corpus”, em articulação com o TUSP e MMCR, orientado pela Profa. Dra. Maria Helena Franco de Araujo Bastos.

912

Performatividades e descobertas de si

Tainá Andes Pinto (UEA/PAIC/FAPEAM)

Comitê Temático Corpo e Política: implicações e conexões em danças

1. Ancestralidade kokama e a performatividade.

Este trabalho faz parte de uma pesquisa de iniciação científica, financiada pela Fundação de Amparo a Pesquisa no Amazonas (FAPEAM), que versa sobre processos de performatividade no corpo mestiço, estudados a partir de performances decolonizadoras de artistas do norte do Brasil. Entretanto, a autoafirmação identitária como um corpo indígena que nasceu em contexto urbano sobressaiu-se ao corpo mestiço pensado no início da investigação. Assim, este resumo objetiva descrever parte desta descoberta de si, buscando correlacionar às características de performances, já realizadas, pela própria pesquisadora e amparada por teorias da performatividade (BUTLER, 2007) e microativismo (GREINER, 2005, 2017).

O principal resultado obtido foi a ancestralidade da pesquisadora, que é do povo Kokama. Rubin (2016, p. 83) ressalta: “[...] não estão incluídas na contagem da Organização Geral das comunidades Indígenas do Povo Kokama as organizações Kokama do médio Solimões que incluem os municípios de Coari, Tefé, Juruá, Anamã, Manaus e os Kokama que estão fora das aldeias”. Assim como ocorreu com muitos povos indígenas, a colonização provocou o etnocídio e apagamento das histórias Kokama. Porém, uma parte do povo conseguiu manter viva a memória, língua e identidade, reafirmando-se a partir da constituição de 1988. Toda a coleta de dados, trabalhos e experiências, estão sendo expostos na plataforma do Instagram pelo perfil @tainaandes.

O objetivo geral foi investigar processos de performatividade no corpo mestiço a partir de performances decolonizadoras desenvolvidas por artistas do norte do Brasil. Aqui, destaco uma performance, da própria pesquisadora, pautada na performatividade do corpo indígena urbano, intitulada *Iberê - Rio Rasteiro*. Esse corpo que nasceu e cresceu no bairro coroadado na cidade de Manaus, passa pela política de (re)conhecimento, como vem ocorrendo com indígenas que nasceram em

contexto urbano nos últimos tempos. A Colonialidade é o desdobramento do processo de colonização, uma vez que esta impôs sistemas de exploração econômica que tinha como base a extinção dos saberes e tecnologias dos povos originários, assim como a exploração da mão de obra escrava negra, foi responsável pelo sequestro e assassinato destes. Neste processo impôs o eurocentrismo como padrão civilizatório que excluiu a culturados povos originários, chamando-os de selvagens.

A construção de um pensamento crítico à colonialidade que contemple as narrativas e práticas dos povos originários é uma oportunidade para preencher as lacunas da memória de toda a sociedade, para sanar violências históricas que estruturam desigualdades sociais no Brasil, somando recursos para a construção de políticas públicas para a construção de direitos cidadãos como a igualdade racial, a preservação da biodiversidade e da diversidade cultural. A construção de políticas públicas para educação e saúde que sofrem com a escassez de representatividade indígena nos espaços institucionais, políticos e acadêmicos, reflexo da violência sofrida por esses povos ao longo de séculos de discriminação, etnocídio e genocídio, silenciamento histórico, marginalização, criminalização e apagamento de sua memória e identidade (BESSA, 1999, apud, TUKANO, 2018, p.18).

Instigada pelos meus avós e parentes kokama que conheci ao longo da pesquisa, vi as semelhanças de resistência aos séculos sombrios, em Manaus a Associação dos índios Kokama - AKIM, mantém viva a memória, língua e identidade kokama, enquanto meus parentes se perderam nas suas próprias identidades e não tinham noção da nossa etnia. Por isso, o Iberê é uma obra de resistência ancestral que impulsiona a decolonização identitária de pessoas que ainda não conseguiram retomar à sua cultura por conta dos vestígios da colonialidade. A obra traz o relato de resistência ancestral na voz de Adair Pereira Andes (minha avó, que se identifica como ribeirinha) tornando sua história e luta de vida visível. O nome Iberê significa Rio Rasteiro em Tupi-Guarani, e deixa claro a intimidade que a artista pesquisadora tem com a água. Dentro de um caixão de água, o corpo fica estático e limitado, simbolizando corpos dos rios que foram mortos durante a história de genocídio e ecocídio.

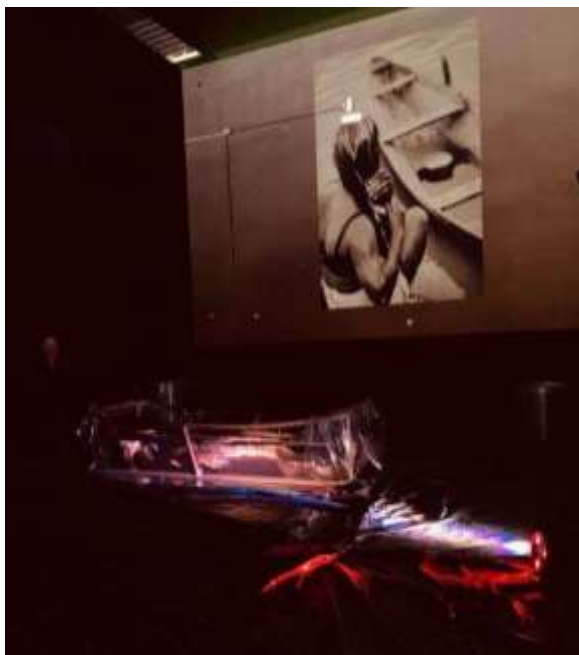


Fig.1. Iberê-rio rasteiro. Fonte: Arquivo pessoal - 2022.

Para todos verem: Consiste em 2 fotografias dentro de tabelas, 1) Projeta uma indígena tomando banho no rio em preto e branco, banheira feita de plástico transparente e estrutura de cano marrom, a água pela metade e o corpo em espécie de instalação, com iluminação na cor vermelha do lado direito da foto; 2) A intérprete está dentro da banheira, projeção de vídeo no fundo, mostrando partes de uma mão ensanguentada e no chão espalhado folhas e galhos secos.

É preciso sanar todas as lacunas de memória ancestral, para assim, diminuir as violências e ataques raciais de desigualdades sociais, sobretudo a preservação ambiental e a biodiversidade. Dentro do campo da performatividade e corpomídia, o corpo é fundamental porque ele é um todo, então o que pode um corpo e o que suporta esse corpo? Em especial um corpo de ascendentes indígenas/ ribeirinhos, periférico, lésbico e não-binário?

Referências

BUTLER, J.; SPIVAK, G. **Who sings the Nation-State?** Language, Politics, Belonging. New York: Seagull, 2007.

GREINER, C. **Fabulações do corpo japonês e seus microativismos.** São Paulo: n-1, 2017.

GREINER, C. **O Corpo:** pistas para estudos indisciplinados. 2ed. São Paulo: Annablume, 2005.

KATZ, H.; GREINER, C. (orgs.). **Arte & Cognição:** Corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia:** Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RUBIM, A. C. **O REORDENAMENTO POLÍTICO E CULTURAL DO POVO KOKAMA:** a reconquista da língua e do território além das fronteiras entre o Brasil e o Peru. 2016. 324 f. Tese (Doutorado em Linguística) Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas, Instituto de Letras da Universidade de Brasília. Brasília, 2016. Disponível em:
file:///C:/Users/Emerson/Downloads/2016_AltaciCorr%C3%AAaRubim%20(1).pdf.
Acesso em: 19 set. 2022.

SAMPAIO, D. H. F. **Ukushé Kiti Niíshé:** Direito à memória e verdade na perspectiva da educação cerimonial de quatro mestres indígenas. 2018. 194 f. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos e Cidadania) – Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

Tainá Andes Pinto (UEA/PAIC/FAPEAM)

E-mail: tap.dan18@uea.edu.br

Graduanda em Bacharelado em Dança (UEA). Pesquisadora (UEA/ESAT). Artista Independente, performer, integrante da Cia de Teatro Vitória Régia e pesquisadora de políticas públicas no Instituto Tabihuni.

Yara dos Santos Costa Passos - orientadora (UEA/PROFARTES - UFAM/UEA)

E-mail: ycosta@uea.edu.br

Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Mestra em Performance Artística – Dança (FMH/UL). Pós-graduada em Coreografia (UFBA). Professora do Curso de Dança da UEA. Professora do Programa de Mestrado Profissional ProfArtes(UFAM/UEA). Diretora-Intérprete-criadora da Índios.com Cia de Dança