

**CORPO E POLÍTICA:  
IMPLICAÇÕES EM MODOS DE AGLUTINAÇÃO E CRIAÇÃO EM  
DANÇA**

## **Caminhos de Ativação das Potências Expressiva e Afetiva nas Articulações Políticas dos Processos Remotos de Criação Artística**

Aline de Oliveira Bernardi (PPGDan/ UFRJ)  
Lígia Losada Tourinho (PPGDan/ DAC/ UFRJ)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Esta reflexão busca apresentar os projetos artísticos **Lab Corpo Palavra** (Lab) e a **Conexão Mulheres da Improvisação** (MI) e relacionar esses dois ambientes de criações artísticas, realizados em modo remoto durante a pandemia da Covid-19. Para tal, as autoras analisam processos dos quais pelo menos uma delas atuou, apresentando aspectos gerais e específicos, suas similaridades e diferenças, tendo como suporte uma metodologia indutiva, que parte da prática como pesquisa, das experiências artísticas vividas pelas autoras em 2021, para refletir sobre os modos de criação neste período tão peculiar.

**Palavras-chave:** PROCESSOS DE CRIAÇÃO REMOTOS. IMPROVISÇÃO. COREOGRAFIA E DRAMATURGIA CARTOGRÁFICA. CONEXÃO MULHERES DA IMPROVISÇÃO. LAB CORPO PALAVRA.

**Abstract:** This reflection searches to present the artistic projects **Lab Corpo Palavra** (Lab - Lab Body Word) and **Conexão Mulheres da Improvisação** (MI - Women Improvisation Connection) and to relate these two environments of artistic creations, carried out in remote mode during the Covid-19 pandemic. To this purpose, the authors analyse processes in which at least one of them acted, presenting general and specific aspects, their similarities and differences, having as support an inductive methodology, which starts from the practice as research, from the artistic experiences lived by the authors in 2021, to reflect on the ways of creation in this very peculiar period.

**Keywords:** REMOTE CREATION PROCESSES. IMPROVISATION. CHOREOGRAPHY AND DRAMATURGY'S CARTOGRAPHIC. WOMEN IMPROVISATION CONNECTION. LAB BODY WORD.

O presente artigo pretende apresentar uma reflexão relacional entre dois ambientes de criações artísticas realizadas em modo remoto nesses tempos distópicos e pandêmicos: o **Lab Corpo Palavra** (Lab) e a **Conexão Mulheres da Improvisação** (MI)<sup>1</sup>, identificando aspectos gerais e específicos em suas similaridades e diferenças. Para tal, usa como suporte uma metodologia indutiva,

<sup>1</sup> Grupo de estudos e investigação artística composto por mulheres, instaurado durante o período pandêmico e que, através da prática como pesquisa, realiza performances, analisa e discute os processos de improvisação.

partindo das criações artísticas vividas pelas autoras em 2021 para refletir sobre os modos de criação neste período tão peculiar. A seguir apresentaremos cada uma das proposições artísticas:

### **Lab Corpo Palavra: coreografias e dramaturgias cartográficas<sup>2</sup> (Lab)**

Trata-se de uma ação vinculada ao procedimento artístico pedagógico Lab Corpo Palavra, que é uma ação formativa com desenvolvimento de processo de criação artística na área de dança, das artes do corpo e da cena. Através dessa abordagem investigamos as interseções entre o corpo e a palavra em uma perspectiva cartográfica na relação vida-arte-vida, oferecendo dinâmicas que convidam à uma prática de modulação das conectividades entre presença corporal, qualidades de movimento e produção-processo de (des)conhecimento.

A perspectiva do encontro com o (des)conhecido é evocada aqui enquanto uma prática de convívio com as errâncias e as sensações de *não saber* em um campo de potência expressiva, contribuindo com a redução das hierarquias que possam se apresentar entre a sensação de *saber* e a sensação de *não saber*. Nesse ambiente laboratorial sintonizamos somaticamente com as múltiplas escutas do/no/com o corpo, de modo que o conhecer não esteja dissociado do fazer, entretecendo e interconectando as tramas do pensar-sentir-mover. A pesquisa cartográfica convida à uma remodelação dos modos de direcionar o percurso de uma investigação. O primeiro passo será a escolha de não se apoiar nos modos determinados por regras elaboradas previamente com objetivos e metas estritamente estabelecidos. A partir da abertura a um campo de escutas das pistas reveladas no percurso de uma pesquisa, orientamos as metas ao longo do processo.

Das pistas do método cartográfico queremos (...) discutir a inseparabilidade entre conhecer e fazer, entre pesquisar e intervir: toda pesquisa é intervenção. (...) A cartografia como método de pesquisa é o traçado desse plano da experiência, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação. (...) O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Eis aí o "caminho" metodológico. (PASSOS E BARROS, 2009, p. 17-18).

<sup>2</sup> Projeto idealizado por Aline Bernardi e contemplado pelo Prêmio Fomento à Todas as Artes da Lei Aldir Blanc.

Nos últimos 6 anos, o Lab vem atuando em diferentes espaços formais e não formais de educação e pesquisa artística, públicos e privados, presencial e remoto, sendo oferecido em vários formatos - cursos modulares, acompanhamentos de processos individuais ou de grupos/cia/núcleos, cursos pontuais, residências artísticas, disciplinas curriculares em cursos de graduação e pós graduação. Dentre as ações realizadas dentro desse contexto pandêmico, podemos destacar: 1- a publicação de um capítulo sobre a atuação do Lab nas atividades remotas no ebook 9 da Coleção Quais Danças Estão Por Vir?, da Editora ANDA<sup>3</sup>; o lançamento da Coleção Cadernos Sensórios Corpo Palavra junto ao primeiro ebook Vertigem Infinita<sup>4</sup> no III Colóquio Internacional de Investigación en Artes da Universidade de Caldas na Colômbia<sup>5</sup>; o Prêmio Cultura Presente nas Redes, com a realização de uma Aula Introdutória do Lab Corpo Palavra, de 60 minutos, disponível gratuitamente no Canal de Youtube<sup>6</sup>; o Prêmio Funarte Respirarte com a realização da videoarte *escrita: terra, água, sangue*<sup>7</sup>; a parceria institucional com a Faculdade Angel Vianna (FAV), através do Curso de Extensão Universitária por onde acontece o módulo I do Programa de (Des)Aprendizagem do Lab; e a atuação na disciplina Texto Etnográfico na grade curricular da Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense (UFF), à convite da Profa, Dra Olívia von der Weid.

Nos primeiros meses de 2021, entre janeiro e março, realizamos o Projeto **Lab Corpo Palavra: dramaturgias e coreografias cartográficas**, através do Prêmio Fomento à Todas as Artes, da Lei Aldir Blanc. A equipe de criação do projeto tem Aline Bernardi na direção artística e concepção, Lígia Tourinho na dramaturgia, Lia Petrelli na direção de arte e assistência de direção e Julio Stotz na direção de fotografia e montagem audiovisual. A residência artística aconteceu totalmente no modo remoto com uma temática que conduziu o processo de criação artística: Quais são as marcas do corpo em uma vivência de quarentena estendida? Através de uma

<sup>3</sup> O ebook pode ser acessado para download gratuito no site: <https://portalanda.org.br/publicacoes/> e ANDA é a Associação Nacional de Pesquisadores em Dança

<sup>4</sup> o ebook pode ser acessado para leitura gratuita através do link: [https://issuu.com/contato.alinebernardi/docs/cadernos\\_senso\\_rios\\_corpo\\_palavra-isbn\\_aline\\_berna](https://issuu.com/contato.alinebernardi/docs/cadernos_senso_rios_corpo_palavra-isbn_aline_berna)

<sup>5</sup> o video de apresentação no III Colóquio Internacional de Investigación en Artes da Universidade de Caldas na Colômbia pode ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=MZMPOkxTJk&t=591s>

<sup>6</sup> Através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=9G89pDxvwqw&t=16s>

<sup>7</sup> A videoarte pode ser acessada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=W5LQFBRSP5Y&t=323s>



convocatória aberta a nível nacional, foram selecionados 33 artistas, educadores e pesquisadores de 17 a 55 anos, de todas as regiões do Brasil, num cruzo intergeracional e interestadual, promovendo uma convivência diária num período de 7 semanas consecutivas, de segunda à sábado, totalizando uma carga horária de 100h.

Ao longo de toda a residência fizemos o processo formativo do Lab Corpo Palavra, nomeado de Programa de (Des)Aprendizagem<sup>8</sup>, concluindo o Módulo I (eixos éticos, estéticos e políticos) e II (poéticas das quedas), junto à um Ciclo de Palestras que contou com a presença de Hélia Borges, Ciane Fernandes, Sandra Benites, Katya Gualter, Ondjaki, Maria Alice Poppe e Ana Kfourir. Também tivemos vivências e rodas de conversas sobre práticas do corpo com os professoras(es)-pesquisadoras(es) Soraya Jorge, Ruth Torralba, Lidia Larangeira, Ana Paula Bouzas e Pedro Sá Moraes<sup>9</sup>. No mês de março, realizamos a *Mostra Artística Cartografias Sensíveis*<sup>10</sup> com o lançamento e a partilha das produções artísticas desenvolvidas durante a residência: O ebook *Forças Intermoleculares*, A videoarte *Mãoebius* e a videoperformance *Encantografar: estado de verbo desconhecido*.



QR code para a Revista Mostra Cartografias Sensíveis

<sup>8</sup> Para conhecer mais a proposta pedagógica do Programa de (Des) Aprendizagem do Lab Corpo Palavra, acesse o site: [www.alinebernardi.com](http://www.alinebernardi.com)

<sup>9</sup> No final do artigo, oferecemos a lista de links para o acesso gratuito à todas as palestras e rodas de conversas.

<sup>10</sup> A Mostra Cartografias Sensíveis aconteceu de 17 a 20 de março de 2021 e está disponível no canal de youtube do Celeiro Moebius, com tradução de libras. A Revista da Mostra, com textos da equipe de criação, depoimentos dos integrantes da residência artística e com toda a programação da mostra está disponível no link: [https://issuu.com/contato.alinebernardi/docs/revista\\_lab\\_2021](https://issuu.com/contato.alinebernardi/docs/revista_lab_2021)

O ebook *Forças Intermoleculares*<sup>11</sup>, da Coleção Cadernos Sensórios Corpo Palavra, se divide em 4 capítulos - Devires Aquosos, Germinações Terrosas, Sincronicidades e Encantamentos - e revela composições textuais que se articulam com a capacidade dobrável do corpo e as camadas da pele num entrelaçamento das ações de ler-escrever-falar. Essa coletânea tem o desejo de ecoar as ressonâncias poéticas que emergem da experiência com as práticas do Lab Corpo Palavra em suas ações de processos de aprendizagem e experimentação nas artes do corpo e escritas cartográficas.



QR code para ebook *Forças Intermoleculares*

A videoarte *Mãoebius*<sup>12</sup> se fez na relação entre o tato, as mãos e a Fita de Moebius, superfície topológica que une dentro-fora de modo que essas faces são indissociáveis. A obra *Caminhando*, de Lygia Clark e a videoarte *Hand Movie* de Yvonne Rainer foram inspirações e influências diretas para a construção de *Mãoebius* propondo uma tessitura múltipla de ritmos, tons monocromáticos e movimentos improvisados dos encontros das mãos dos artistas com a banda de Moebius.

<sup>11</sup> Disponível para leitura gratuita no link:  
[https://issuu.com/contato.alinebernardi/docs/for\\_as\\_intermoleculares](https://issuu.com/contato.alinebernardi/docs/for_as_intermoleculares)

<sup>12</sup> Disponível para visualização nos primeiros 5 minutos do segundo dia da Mostra Cartografias Sensíveis através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=Hqor5nEa0ho>



QR code para a videoarte Mãoebius

E a videoperformance *Encantografar: estado de verbo desconhecido*<sup>13</sup> é uma constelação de pessoas, palavras e lugares em movimento, ecoando o gesto de coletivizar-se em estado de quarentena. Como denunciar o desencantamento do mundo e criar acontecimentos sensórios para o reencantar-se? Plantando uma semente por semana, performando o cuidado de si, do outro e movidos pelo cultivo do mantra *Gaya ainda mama e isso nos esperança*, a obra é um convite a pombagiar e rodopiar em devir fluxo pelas tramas vertiginosas das imagens, sons e cenas. Uma ativação da escuta com a terra, nosso chão, e um convite a sentir, agir, perceber, seduzir e sonhar um outro tempo de reinauguração do mundo, exercitando uma encruzilhada afetiva num constante tecer com "a arte do cruzo [que] busca o encantamento das mesmas" (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 27); para assim adiarmos o fim do mundo, como tão bem nos convoca a cosmovisão dos povos originários.

A noção de humanidade, tão presente nos discursos do paradigma científico ocidental, seria deslocada para o que aqui sugerimos como as noções de encantamento e desencantamento. Tudo que há no universo está sobre essas dinâmicas, porém essa condição é compreendida não nos limites de vida e morte das tradições ocidentais. Para parte dos saberes negro-africanos e ameríndios, significados nas bandas de cá do Atlântico, as noções de encantamento e desencantamento ou vivo e não vivo estariam ligadas à capacidade de manutenção da energia vital ou na não detenção dessa energia. (...) Essa perspectiva é posta para tudo que compõe a vida e suas interações no mundo: gente, pedra, rio, planta, palavra, tudo que existe pode estar sob a condição de encantamento ou desencantamento. Nesse sentido, propomos o arrebatamento epistêmico, ao invés de ciências humanas, reivindicamos a noção de ciência encantada. (SIMAS E RUFINO, 2018, pgs. 30-31)

<sup>13</sup> Disponível no link : <https://www.youtube.com/watch?v=KqEf79rTKil&feature=youtu.be>



QR code para a videoperformance Encantografar:  
estado de verbo desconhecido

### **Conexão Mulheres da Improvisação (MI)<sup>14</sup>**

É uma rede de mulheres que compõem um Grupo de estudos e investigação artística que, através da prática como pesquisa, propõe performances, analisa e discute os processos de improvisação tendo como objetivo refletir sobre percepção, tomada de sentido, interação e cocriação. É uma rede Interdisciplinar formada por artistas-pesquisadoras da dança, música, filosofia, performance, poesia, mídia arte, teatro, entre outras áreas do conhecimento.

Focadas na pesquisa artística, se propõem a investigar o processo de improvisação nas cenas artísticas em diversos contextos tais como palcos, galerias, espaço urbanos ambientes naturais, meios virtuais, digitais ou mediados por tecnologias, dentre outros e valorizar a força feminina como modo de ruptura com pensamentos, ações e estruturas patriarcais e coloniais. A primeira ação entre essas mulheres tinha o sonho de ocorrer presencialmente em uma Residência Artística em Itaci (BA), contudo, em virtude da pandemia do COVID-19, os encontros foram iniciados de forma virtual no dia 31/03/2020 através de sistemas de videoconferência.

Em 25 de maio de 2020 a MI realizou sua primeira ação pública, a Mesa *Mulheres da Improvisação: uma discussão interdisciplinar sobre a improvisação em cena*, no Congresso Virtual da UFBA. Esta mesa teve como objetivo refletir sobre criação compartilhada, interação, percepção e tomada de sentido. Iniciando a

<sup>14</sup> <https://mulheresdaimprovis.wixsite.com/impromulheres>



sessão com a apresentação de uma improvisação telemática, distribuída em tópicos principais: 1- "Relações entre o dançarino e o lugar na improvisação", pela bailarina Líria de Araújo Moraes (Dança/UFPB); 2- "Uma visão enativista do processo de improvisação", pela filósofa Nara Figueiredo (Filosofia/UNICAMP); 3- "Práticas contemplativas e questões ambientais", pela artista Walmeri Ribeiro (Produção Cultural/UFF, PPGAV/UFRJ); 4- "Educação somática e a dança na improvisação", pela bailarina Lígia Tourinho (Dança/UFRJ); 5- "Corpo e tecnologia multimodal", apresentado pela musicista e músico-terapeuta Elena Partesotti (NICS/UNICAMP); e 6- "Tomada de sentido participativa como poética da dança mediada pela tecnologia digital", por Ivani Santana (IHAC/PPGAC, UFBA).



QR code do MI no Portal ANDA

Em 18 de setembro de 2020 realizaram a *Conferenciação Mulheres da Improvisação (MI): Ações e reflexões sobre presença frente aos desafios contemporâneos*, uma ação híbrida entre a conferência e a performance no VI Congresso Científico de Pesquisadores em Dança: 1a. Edição Virtual, da Anda. Abordaram algumas reflexões sobre o conceito de presença a partir das distintas corporalidades, trajetórias e visões, valorizando a experiência. A proposta de ação|experimentação performativa e de conversações visou discutir três aspectos sobre a presença: seus possíveis estados (qualidades) na improvisação, suas implicações pela mediação tecnológica e seus desafios frente às questões contemporâneas, sobretudo, em tempos pandêmicos, na construção de uma produção de conhecimento pelo bem viver! Um texto sobre essa experiência foi

publicado no Livro 1 da Coleção *Quais Danças Estão por Vir?*, da Editora Anda, intitulado *Os Desafios Pandêmicos e Outros Modos de Re-existência nas Artes*.

Em Março de 2021, a conexão Mulheres da Improvisação (MI)<sup>15</sup> realizou a performance [In]submersas no Seminário Tepe da Bienal de Dança do Ceará. A obra foi um convite a uma experiência imersiva e sinestésica, uma instalação performativa por salas virtuais interconectadas. A ação discutiu a relação entre corpo, presença e meio ambiente, em atos de criar, cultivar e conectar. Com uma fruição mediada pelas plataformas digitais e suas possibilidades e potencialidades técnicas, a experiência coloca em pauta as singularidades e o contexto que estamos vivendo, mas também nos instiga a pensar ações coletivas possíveis para um mundo outro por vir. Performaram Ana Emerich, Ivani Santana, Lígia Tourinho, Líria Morays, Nara Figueiredo, Tania Marin Perez e Walmeri Ribeiro. A Conexão MI segue ativa em 2021, trabalhando em novas ações e propostas performativas, respeitando o isolamento social e experimentando a mediação tecnológica como alternativa aos tempos estranhos que nos assolam.

### **Aproximações e diferenciações entre as propostas artísticas**

Experiências como as descritas anteriormente se desenvolvem no próprio fazer, a partir da metodologia da prática artística como pesquisa, ou ainda das *pesquisas guiadas pelas práticas* (HASEMAN). Experimentar processos de criação respeitando as regras de isolamento social e investigando como os recursos tecnológicos podem abrir outras possibilidades de encontro são as bússolas que tem orientado as ações do Lab e do MI. Nossa percepção ao longo desse último ano, experimentando a ativação de processos de criação nas atividades remotas, é de ser possível criar um ambiente afetuoso e íntimo, mesmo através das telas. De maneira alguma o modo remoto substitui a potência dos encontros presenciais, mas podemos ressignificar nossos estados de presença com as relações tecnológicas, visto que essa dimensão vivencial com a virtualidade tem sido uma necessidade vital de nutrição e fortalecimento de nossas redes artísticas, políticas e pedagógicas.

Nossa proposta é elencar os pontos de convergência entre esses processos de criação e os aspectos singulares de cada um. Para isso, elegemos

<sup>15</sup> A MI começou a se reunir em março de 2020 com uma periodicidade semanal, já em tempos pandêmicos, e desde então realizaram algumas ações artísticas. Website: <<https://mulheresdaimprovis.wixsite.com/impromulheres>>. Acesso em 11 de maio de 2021.

algumas perguntas-guia para nossas reflexões: Como se deu a criação de uma rotina de trabalho? Como foram estabelecidos os protocolos de relação em via remota? Como a preparação/ aquecimento se atualiza nas telas? Como as práticas somáticas dão suporte para estas experiências? Como instaurar um coletivo e a sensação de pertencimento em um contexto remoto? Que estratégias presenciais de criação podem ser adaptadas para a experiência remota? Que novas estratégias surgem a partir das plataformas de encontros remotos? Como gerenciar os afetos? Como lidar com a produção de arquivos? Como fazer os arquivos criarem um portfólio e uma memória do projeto?

Uma primeira convergência entre as propostas é a escolha de realizar os processos totalmente no modo remoto, buscando nesse momento oferecer a maior segurança possível para as pessoas dentro do contexto pandêmico, evitando deslocamentos e afirmando a política de "ficar em casa" para reduzir a contaminação massiva. Num contexto brasileiro onde já atingimos mais de 500 mil mortes em 1 ano e meio de pandemia e a vacinação completa ainda não alcançou nem 15% da população<sup>16</sup>, nos parece insurgente mantermos uma política de afirmação da vida diante da anulação de ações governamentais que garantam a saúde pública coletiva, como à exemplo da postergação da compra de vacinas ou ainda o corte brutal no orçamento das universidades públicas, atingindo assim a produção científica do país. Criar condições de continuidade com as pesquisas artísticas e pedagógicas, mesmo diante de um quadro de desmonte estrutural da educação e da cultura, é uma ação de resistência política.

Estamos cientes que esta não é a única alternativa para a criação em dança, muitas pessoas têm encontrado diversas formas de trabalhar respeitando os protocolos de segurança, Esta é uma possibilidade, que se apoia na mediação tecnológica e, através dela, permite uma diminuição das distâncias físicas entre as pessoas envolvidas. Nas duas propostas artísticas analisadas, temos pessoas das diferentes regiões do Brasil trabalhando juntas de um modo que não seria possível, se não fosse a tecnologia. Desejamos a cada dia mais o retorno ao presencial, porém a situação emergencial nos apresentou um novo modo de criar que poderá conviver com o presencial futuramente e alargar as possibilidades de criação de redes e estreitar as distâncias entre as pessoas envolvidas no processo.

<sup>16</sup> Em 27 de junho de 2021.

Uma outra convergência das proposições artísticas foi a percepção de criação de vínculo afetivo e de sensação de intimidade, mesmo diante da configuração de telas como interface dos encontros. Em ambos projetos, algumas pessoas já se conheciam presencialmente e outras passaram a se conhecer de modo remoto. Essa conexão virtual, sendo feita através de um processo de criação artística, permitiu uma ativação da força coletiva e um sentimento de pertencimento, promovendo uma ampliação e um fortalecimento da rede afetiva e política para atravessarmos esse contexto pandêmico com a sensação de estarmos de mãos dadas, com o apoio e o suporte coletivo. Os afetos se consolidam na presencialidade, porém os encontros virtuais se apresentaram como alternativa frente ao isolamento social e revelaram novas formas de trocas e de estarmos em grupo.

Um terceiro ponto de convergência entre as propostas são os tipos de produção. Ambas possuem produções artísticas, bibliográficas e se desdobraram em participações de suas autoras em eventos acadêmicos, como as apresentadas neste texto.

Ao refletirmos sobre o que diferencia as duas propostas, optamos por destacar 2 aspectos: temporalidade e perfil dos participantes. Ao analisarmos o primeiro aspecto, a temporalidade, a Conexão Mulheres da Improvisação foi iniciada no final de Março de 2019 e segue em atividade até o presente momento, com uma periodicidade de encontros semanais. O Lab Corpo Palavra atua há 6 anos em diferentes formatos e espaços, como já citado, formando grupos temporários que vivenciam ciclos de atividades. A residência artística de 2021 durou 3 meses, de Janeiro a Março, porém as pessoas envolvidas no processo criaram tanto vínculo e intimidade, que seguem em conexão em grupos nas redes sociais, realizam encontros periódicos e participam de eventos, como forma de desdobramento da experiência vivida no Lab, que variam desde festas de aniversários até participação em seminários, cursos ou editais.

Ao discutirmos o segundo aspecto destacado, perfil dos integrantes, percebemos outra considerável diferença entre as propostas. A Conexão Mulheres da Improvisação é constituída por pesquisadoras artistas, com investigações vinculadas a instituições de ensino superior. Na residência artística do Lab, identificamos um perfil de participantes bem mais diverso: uma maior quantidade de integrantes, com 33 pessoas beneficiadas com bolsa integral ao percurso de



formação e criação artística; junto à equipe de criação e técnica. Outra característica é uma grande variedade geracional, entre 17 e 55 anos, afinal, uma das características pedagógicas do Lab Corpo Palavra é reunir num mesmo ambiente pessoas de várias idades e diferentes experiências com as artes, promovendo uma encruzilhada de saberes.

### Considerações finais

Acreditamos que investir em ações artísticas exclusivamente remotas neste momento é uma forma de respeitar a vida. O isolamento social hoje reflete o cuidado com o coletivo e a busca de um bem maior, visando a diminuição dos impactos da pandemia e colaborando com a política de manutenção da vida. Imbuídas dessas indagações, pretendemos seguir implicadas nos desdobramentos de encontros vinculados ao Lab Corpo Palavra e à Conexão Mulheres da Improvisação, praticando assim o vislumbre de algumas características das danças do agora em ressonância com as que tem por vir.

Ambas ações compartilhadas são iniciativas de colaboração em rede que se propõem diante de um contexto adverso, promover uma articulação da força coletiva para assim praticar o convite que Ailton Krenak vem nos fazendo que é o de "adiar o fim do mundo", mantendo acesa a chama expressiva dos processos de criação artística e oferecendo apoio, suporte e dinâmicas de autocuidado. São ações que entendem o corpo como passagem dos fluxos vitais em constantes trânsitos entre o pensar-mover-sentir. Coreografias e dramaturgias ancoradas na experimentação de corpos cartográficos, que performatizam um acontecimento, podem contribuir para uma remodulação das nossas presenças dentro do quadro de quarentena estendida.

Aline de Oliveira Bernardi  
UFRJ

Email: [contato.alinebernardi@gmail.com](mailto:contato.alinebernardi@gmail.com)

Artista da dança, professora e pesquisadora das artes do corpo e da cena. Mestranda em Dança pelo PPGDAN/UFRJ, com Bolsa CAPES e Pós Graduada no PCA/FAV, em ambas com a pesquisa Lab Corpo Palavra. Aperfeiçoamento em Performance pelo F.I.A. do c.e.m., Lisboa. Integrante do Grupo de Extensão Universitária CLIPES (UFBA, IFBA, UNEB, UEFS, LNCC e CIMANTEC).

Lúgia Losada Tourinho

UFRJ

ligiatourinho@eefd.ufrj.br

Artista e pesquisadora das Artes da Cena. Professora Associada da UFRJ: atua nos cursos de Graduação em Dança e Direção Teatral e no Programa de Pós-graduação em Dança. Doutora em Artes (UNICAMP). Analista do Movimento (CMA/ LIMS/ NY, EUA). Coordena o Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo (UFRJ). Integra a Conexão Mulheres da Improvisação e o LabCrítica da UFRJ.

## Referências

BERNARDI, A. **Lab Corpo Palavra**: Corpo que Escreve Corpo e o Artista Cartógrafo. Monografia (Especialização em Preparação Corporal das Artes Cênicas) – Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro, 2019.

\_\_\_\_\_. **Lab Corpo Palavra**: Micropolítica Ativa nas Atividades Remotas. In: SILVA, B.; BASTOS, M.; TOURINHO, L.; ROCHA, L. (Orgs). *Carnes Vivas: Dança, Corpo e Política* (Coleção Quais Danças estarão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 9). Salvador, ANDA, 2020.

BERNARDI, A.; TOURINHO, L.; PETRELLI, L. **Forças Intermoleculares** (Coleção Cadernos Sensórios Corpo Palavra, edição verão). Ed. Corpo Palavra: Rio de Janeiro, 2021

BORGES, H. **Sopros da pele, murmúrio do mundo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

FERNANDES, Ciane. *Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa*. Salvador: EDUFBA, 2018.

\_\_\_\_\_. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. In: **Dança**, v. 2, n.2, p. 18-36, jul/dez: Salvador, 2013.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 4 maio 2014.

GERALDI, S. **A prática da pesquisa e a pesquisa na prática**. In: CUNHA, C; PIZARRO, D; VELLOZO, M. (Org.). *Práticas Somáticas em Dança: Body-Mind Centering em Criação, Pesquisa e Performance*. Brasília: Editora IFB, 2019. p. 139-150.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: Seminário de Pesquisas em Andamento SPA/PPGAC/USP (3.1), 2015, São Paulo. **Anais do 5o. Spa**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. p. 41-53.

IMPROVISAÇÃO, **Mulheres da**. **"Mulheres da Improvisação" (MI)**: Ações e Reflexões sobre Presença Frente aos Desafios Contemporâneos. In LAKKA, Vanilton et. al. *Os desafios pandêmicos e outros modos de re-existências nas artes*. Salvador: ANDA, 2020. p. 94-139. Disponível em: <<https://portalanda.org.br/>>. Acesso em 24 mar. de 2021.

KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia e ESCÓSSIA, Liliana da (org). **Pistas do método da cartografia**: intervenção e produção e subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

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

\_\_\_\_\_. Palestra proferida no concurso para o cargo de Professor Titular da PUC/SP, realizado em 23/06/93. In: **Cadernos de subjetividade**, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduação de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

### **Lista de Links do Ciclo de Palestras e Rodas de Conversas - Lab Corpo Palavra**

Palestra com Hélia Borges: <https://www.youtube.com/watch?v=vo-glBdpPQc&t=261s>

Palestra com Katya Gualter:

<https://www.youtube.com/watch?v=DOnmKU3K4Qg&t=1s>

Palestra com Sandra Benites:

<https://www.youtube.com/watch?v=Weq7ONbi0ul&t=41s>

Palestra com Maria Alice Poppe:

<https://www.youtube.com/watch?v=oijnfFlpcVI&t=27s>

Palestra com Ondjaki: <https://www.youtube.com/watch?v=qm3UK0dhpBE&t=37s>

Palestra com Ana Kfoury: <https://www.youtube.com/watch?v=7JlcXAlOAqI&t=35s>

Roda de Conversa - Práticas do Corpo com Soraya Jorge, Ruth Torralba e Lidia Larangeira: <https://www.youtube.com/watch?v=o3mznWfMX4M&t=31s>

Palestra com Ciane Fernandes: <https://www.youtube.com/watch?v=6uSLeNq-DhA&t=498s>

Roda de Conversa - Práticas do Corpo com Ana Paula Bouzas e Pedro Sá Moraes: <https://www.youtube.com/watch?v=zvf4XJaxtzM&t=103s>

## Maraã: reflexões sobre as artes da cena em tempos de pandemia

André Duarte Paes (UEA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** este artigo aborda reflexões sobre a situação dos setores artísticos no enfrentamento da pandemia e seu impacto no ambiente cultural. Trata-se de uma proposta qualitativa sobre este dilema, observando como os artistas têm lidado com os desafios de se reinventar nos movimentos artísticos na atualidade. A partir deste contexto, pretende-se verificar alguns aspectos desta temática, tecendo possíveis frestas e tessituras de debate que desafiam os artistas amazonenses vulneráveis da vida.

**Palavras-chave:** Arte; Dança; Pandemia; Gestão cultural.

**Abstract:** this article addresses reflections on the situation of the artistic sectors in facing the pandemic and its impact on the cultural environment. It is a qualitative proposal on this dilemma, observing how artists have dealt with the challenges of reinventing themselves in artistic movements today. From this context, it is intended to verify some aspects of this theme, weaving possible cracks and threads of debate that challenge the vulnerable Amazonian artists of life.

**Keywords:** Art; Dance; Pandemic; Cultural management.

### O ponto de partida

O título desse artigo surgiu após uma experiência docente ministrada na cidade do mesmo nome, cujo os desafios de levar arte educação passou a ser algo reptante para os locais de difícil acesso. Maraã é uma palavra indígena que tem várias expressões e significados no vocabulário amazônico. Além de nomear um dos municípios do estado do Amazonas, também batiza o igarapé afluente a margem esquerda do rio Japurá. Em tupi-guarani significa: doente, adoecer (LUIZ, 2011).

No entanto, o termo Maraã não possui uma definição plena. A expressão mais aceita pela população é a “pau onde brota a fruta mara”, fruta que existia em abundância, mas atualmente extinta na região. Outra teoria seria a junção de duas palavras: Mara=espinho e aã=porto. Logo, porto de difícil acesso (INFORMAL, 2013).

A partir desses significados da palavra Maraã foi estruturado um roteiro com tópicos metafóricos para nortear os assuntos aqui abordados. O impulso para a produção da escrita deste texto foi motivado pela seguinte questão: Qual o



posicionamento dos artistas amazonenses diante da situação dos setores artísticos no enfrentamento da pandemia?

## Doente ou adoecer

Iniciamos o ano de 2020 com grandes desafios em todos os setores da sociedade e o impacto no ambiente cultural não foi uma surpresa. Com esse momento sombrio, infelizmente o setor artístico foi afetado e influenciou diretamente nas produções artísticas em todo o país. Diante dessas questões a sociedade ainda teve que enfrentar outros problemas sociais que se intensificaram durante esse momento.

Com a chegada da pandemia do novo coronavírus – covid-19, fomos obrigados a ficarmos entre muros, a continuarmos ativos artisticamente e a respeitar o isolamento social para prevenir a proliferação do vírus. Tudo foi se transformando tão rápido, feito um rito de passagem, fazendo com que nossa posição no mundo mudasse. Inicialmente, ficamos desorientados, mas logo pensamos em como “adquirir inteligibilidade plena em conexão com o de metamorfose”? (CASTRO, 1979, p.41-42).

Ao olhar pela janela de nossas casas observávamos os espaços da cidade e chegamos a pensar que “a cidade não está vazia e sim, cheia de amor ao próximo”. Porém, ainda há quem não respeite o isolamento e, consequentemente, não pensa na sua saúde e nem no próximo. Os cidadãos urbanos que gostam de observar o movimento das pessoas pelas ruas, a agitação da cidade, entretanto, alguns tinham plena consciência que agora não era o momento certo de frequentá-la. O melhor remédio, a melhor receita era ficar em casa. #fiqueemcasa.

O fazer e o produzir foi se modificando enquanto atividade humana. Procurar meios para articular estruturalmente com a nossa atual noção de capital cosmológica da sociedade se tornou algo desafiador. A natureza transformando os designios da cultura humana. A essência modificada desde a gestualidade até a forma corporal (CASTRO, 1979, p.41).

Gerir arte e gerar cultura, como seria possível nutrir esperança para as pessoas atualmente? Uma pergunta que a maioria das pessoas ainda não saberiam responder! Mas observamos que os problemas sociais ganhavam forças em vários aspectos aumentando todos os dias os casos trágicos sociais.

O sujeito artista encara como um exercício constante que nos fazem refletir sobre essa operação que conserva ou melhora a nossa qualificação como gestores.

Entre estes polos negativos e positivos surge uma dinâmica que exerce sobre o homem uma influência orientadora que é, ao mesmo tempo, tensa. Orientadora, porque define claramente a direção a ser tomada, tensa, porque exige do homem um esforço - e permanentes exercícios - para superar um estado dado a favor de uma superioridade ainda não alcançada (BRÜSEKE, 2011, p.163).

É muito difícil falar para as pessoas “olha, tenha fé que o mundo vai melhorar”. Neste turbilhão de acontecimentos sociais, políticos, religiosos e culturais alguma coisa nós temos que discordar dos fatos que estão acontecendo, mas observamos que as pessoas não discordam e as poucas pessoas que discordam estão com medo. Nós procuramos uma “postura ascética, necessária para garantir as energias que os permanentes esforços de se aproximar do ideal e de evitar a decadência consumem” (BRÜSEKE, 2011, p.163).

Se existe algo que precisaria ser, porém não é na singela essência humana, é a arte de coexistir em meio às diferenças. Falar sobre respeito e diversidade, é um grande problema que estamos vivendo hoje. A violência, desde a guerra contra o inimigo invisível até as que afetam os nossos lares, cada vez mais se ascende na vida das pessoas e na sociedade.

E a questão que agora se coloca é saber se neste mundo em declínio, que está se suicidando sem perceber, haverá um núcleo de homens capazes de impor essa noção superior do teatro, que devolverá a todos nós o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não acreditamos mais (ARTAUD, 1993, p.29).

Quando você vem com discurso de amor as pessoas entram em contraponto baseado no ódio, mas podemos estar errados. Cada um tem o direito de ter o Dogma que quiser, contanto que respeite a escolha do outro. “Curiosamente, os ideais ascéticos retornam na virada do século XIX para o XX. Desta vez não como *sine qua non* de uma nova religiosidade, mas, pelo contrário, como expressão da descoberta e valorização do corpo humano” (BRÜSEKE, 2011, p.164).

O fato é que vivemos um momento em que parece escorregar das nossas mãos o que julgávamos óbvio e inescapável. O planeta já não é mais nosso e se encontra vazio de sua complexidade. Ainda assim, necessitamos encontrar modos legítimos de expressão. É durante essas circunstâncias que o papel transformador

da arte pode ainda mais emergir e não há nada mais consagrado para isso numa sociedade enferma.

### **Pau onde brota a fruta mara**

Com a chegada da pandemia ainda tivemos que encarar a turbulência econômica e política do Brasil onde encontramos dificuldades para prosseguir com os recursos financeiros e as poucas opções de espaços para as apresentações devido ao isolamento social.

Alguns artistas tiveram que pensar incansavelmente em soluções para a sobrevivência do setor que, apesar dos problemas, conseguiram filtrar ideias até acharem alguma solução, contudo, outros, infelizmente, tiveram que parar. Assim vieram,

...novas perguntas, novas necessidades, novos presentes, outras posições do passado, da mesma história da política, das artes e das ciências. Questionar sobre as suas próprias bases epistemológicas onde foi construída; o essencial da modernidade, para além do fundamentalismo de outro signo, está no sentido deste movimento, deste ser-pensar (tradução minha) (FISCHER-LICHTER, 2011, p,07).

Felizmente algumas linguagens artísticas que, durante todo esse momento de propagação do vírus, se fizeram presentes constantemente no ambiente familiar através de diversas dinâmicas como: leituras, filmes, músicas, danças, jogos, brincadeiras, dentre outras possibilidades, tentando amenizar os impactos, o desgaste emocional e físico na vida das pessoas.

É de suma importância entender que a arte e a educação andam juntas completando uma à outra principalmente nesta circunstância em que estamos vivendo diante à pandemia. Não ter o devido apoio neste setor prejudica a sua essência diante desse cenário econômico, político e cultural no país na atualidade. São necessárias iniciativas culturais para demonstrar que a cultura no Brasil não se ausentou no enfrentamento de novas dificuldades e também auxiliou a evitar problemas sociais graves.

O resultado de tudo isso será a mudança em todos os setores e uma nova adaptação social e artística. Diante desse contexto o mundo terá que repensar as formas de vida em sociedade e no seu setor de trabalho, seja ele artístico ou não, pois esta situação afetará a todos sem exceção.

Neste momento de pandemia, muitos artistas amazonenses optaram para a criação de um novo palco, um palco virtual em que jamais pensariam experienciar pela grande maioria dos artistas da cena, experiência essa que agora se tornou realidade absoluta. Sendo assim, muitas companhias, muitos grupos e artistas independentes utilizaram desse recurso tecnológico para produzirem e apresentarem os seus trabalhos com adaptações para este formato de vídeo-dança, dança através do vídeo, vídeo registro ou outras ferramentas virtuais que auxiliem nesta nova realidade. E tem sido uma solução para o momento, mas que tem muito a discutir e se planejar para esse novo panorama da vida artística.

Egocentricamente, sempre achamos que todos os “outros” deveriam saber mais sobre a peculiaridade e exotismo que constituem o ambiente onde se construíram as nossas referências e afetos. Encontramos o pensamento de Boaventura Sousa Santos o essencial para a mudança de paradigma. Como pesquisadores da área de cultura...

...perdemos muito calando a diversidade de vozes, que uma determinada resposta para um problema da modernidade poderia estar em um determinado modo de ser, fazer, conhecer, em uma abordagem do mundo que pode se ter perdido (SOUSA,2010, p.94).

É muito difícil levar tudo isso adiante sem perceber que existem pessoas desprivilegiadas, sem acesso à educação, saúde, saneamento básico e temos, ainda, o mais restrito privilégio de produzir a nossa própria arte, ou seja, de expressar nosso próprio modo de ser e pensar.

No Brasil, especificamente, ser nativo de uma cidade periférica de um país periférico sempre foi aflitivo para o artista. Custa-nos notar que a origem de tal aflição era a nossa própria necessidade de validação. Os elementos constitutivos de nossa identidade só pareceriam “valorizados” caso fossem divulgados pelos *mass media*, consumidos comercialmente por “aqueles que importavam”. Que tal cultura fosse parte constitutiva do cotidiano e da subjetividade de milhões de brasileiros, em especial os amazonenses, não nos parecem suficiente.

### Porto de difícil acesso

Apesar dos desafios do enfrentamento da pandemia os artistas amazonenses constatarem o quão frágeis podem ficar quando não levam os modos de ser, fazer e conhecer dos locais para os quais eles servem de centro validador

1167



canônico, visto que caminha lado a lado com o reconhecimento de que o seu dizer, pensar, falar, nossas constituições cognitivas e empíricas enriquecem o mundo e cooperam para a construção de um todo, basicamente maior que a soma das partes.

[...]a experiência social em todo o mundo é muito mais ampla e variada do que a tradição científica ou filosófica ocidental conhece e considera importante. [...] essa riqueza social está a ser desperdiçada. É desse desperdício que se nutrem as ideias que proclamam que não há alternativa[...] (SANTOS, 2010, p.94).

E assim chegamos à constatação que nós, indivíduos, nada mais podemos fazer do que agirmos coletivamente dentro de nossas possibilidades e habilidades. Esta situação de enfrentamento de pandemia nos lembra tempos de mudanças nas artes ocorrido no final do século XX com a chegada da industrialização na Europa e Estados Unidos. Aquela época foi marcada por mudanças tecnológicas e a crise no meio artístico se instalou. Muitos artistas tiveram que repensar a arte para aquele momento (LOUPPE, 2012).

A tecnologia se instalou de uma forma, como um “vírus”, que tiraram os artistas da zona de conforto e provocaram questionamentos nos seus afazeres artísticos. Foi um momento de grande reflexão e mudanças em todos os setores da arte (LOUPPE, 2012).

A máquina fotográfica chegou enfrentando a arte da pintura, fazendo o artista questionar sobre este aparelho que podia reproduzir fotos de outras pessoas ou mesmo paisagem muito melhor que suas pinturas. A mesma situação ocorreu com o teatro com a chegada do cinema, onde os atores se sentiram impotentes com a noção de realidade que a tela de cinema construía durante uma sessão de filme (LOUPPE, 2012).

Diante da semelhança de situação, os artistas enfrentaram uma nova discussão sobre o sentido de fazer arte, de produzir cultura e sua diferença diante da tecnologia. Os artistas se viam sendo substituídos por robôs e máquinas no seu fazer artístico.

O mesmo aconteceu com a dança e a partir dessa lógica e deste pensamento, nesse período os artistas questionaram a forma da dança clássica, o pensar o que era fazer a dança, perguntando se de fato dançar era reproduzir passos com um certo virtuosismo e com uma noção de que o artista é um ser tão grandioso que consegue executar coisas que ultrapassam o que o ser humano pode fazer (LOUPPE, 2012).

Ainda nos fascina o fato de que, passada algumas décadas, nós estamos de fato trilhando o caminho que equilibra esses vários campos do conhecimento. Trabalhar também como gestores da cultura desponta como a possibilidade de emancipação e de contribuir com nossa nota na grande sinfonia universal.

Dizemos sim as pesquisas e continuamos estudando para compreender este contexto e saber o que e como mudar. Estudamos para tentar tomar o poder de dentro. E sabemos que é possível, pois isso já foi feito antes.

Pois foi nesta sala, em torno da fria mesa de granito, que um de nós – quem poderá saber qual de nós? – falou na perpetuação daquela roda numa organização brasileira de estudos de coisas brasileiras. Mas cadê o dinheiro? O nosso capital eram sonhos, mocidade e coragem. Havia quem conhecesse uns homens ricos de São Paulo. Mas homem rico não dá dinheiro para essas loucuras. Quando muito, deixa para a Santa Casa. Caridade espiritual, jamais. Que testamento pinchou legado para uma universidade ou para uma biblioteca? A nossa gente ainda está no paleolítico da caridade física. À vista de tantos argumentos, ficou decidido que um dia seríamos governo. Só pra fazer tudo aquilo com o dinheiro do governo<sup>1</sup> (DUARTE<sup>2</sup> apud GOMES, 2008).

O poder que nós queremos é de continuar atuando na área pública, privada e cultural a partir dos projetos e produtividades culturais coordenados por gestores culturais ajudando artistas a se desenvolverem através de apresentações, criações e produções culturais. Até mesmo com contrapartida em determinado lugar para evitar o dirigismo cultural.

Historicamente, a cultura sempre foi identificada como conjunto de expressões artísticas, inclusive acreditava-se que somente as artes eram cultura – cultura das pessoas cultas, cultura como sinônimo de *ilustração*. Mas esta visão ampliou-se significativamente. “Hoje, aceita-se que o conjunto de significados e valores culturais é muito mais amplo que os limites definidos pelas artes” (MIRANDA, 2006, p. 13).

Nós mesmos relutamos em abandonar este conceito, segundo o qual ter conhecimento sobre arte é condição *sine qua non* de valor pessoal. Há certa supervalorização da arte, sendo a mesma costumeiramente compreendida como símbolo de poder, inteligência ou superioridade.

<sup>1</sup> Neste trecho das memórias de Paulo Duarte, ele narra como foi concebido o projeto que, nos anos 30, resultaria na experiência do Departamento de Cultura de São Paulo, cujo diretor foi Mário de Andrade, de 1935 a 1938.

<sup>2</sup> DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2. ed. São Paulo: Hucitec/Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. 1985

Por trás do próprio conceito de ação cultural está, não raro, a ideia de que cultura e arte são coisas tão sensacionais, [...] que todos viveriam necessariamente melhor se tivessem acesso a elas – de modo que se não o têm, *deveriam* tê-lo” (TEIXEIRA COELHO, 2008a, p.51).

Este pensamento segundo o qual afirma-se que cultura e arte são necessidades inegociáveis que devem ser oferecidas para todos – ainda que não queiram fazer uso daquela tradição ou daquela arte que se lhes oferecem - abre espaço para ações que já partem de um pressuposto que afirma que a cultura é uma necessidade indiscutível da sociedade, em todos os contextos sociais, em qualquer grupo populacional.

Os defensores da cultura e da arte acreditam estar de posse de um tesouro, e, quando condescendentes, querem partilhá-lo com o 'resto' da sociedade. [...] vivemos um tempo em que um punhado de gente quer que os outros sejam felizes, quase à força, através da cultura e da arte” (TEIXEIRA COELHO, 2008a, p.53).

Tendo em vista a estrutura de conhecimentos na qual estamos inseridos, sabemos que essa cultura e essa arte que devem ser defendidas e difundidas têm grande possibilidade de ser europeia de origem, elitista no modo de produção e validada como cânon do bom gosto e da sensibilidade. O que é necessário perguntar: validada por quem? Validada como?

Teixeira Coelho exemplifica, sem ocultar certa restrição:

[...] uma das coisas que mais se ouvem neste país é 'democratização da cultura'. [...] Mandar o Teatro Municipal abrir suas portas aos domingos pela manhã para que o povo ouça música de graça é visto como democratização[...]. Oferecer ingressos de teatro com desconto no fim do ano também é apresentado como iniciativa de democratização, ou, como às vezes se diz, “popularização da cultura” (TEIXEIRA COELHO, 2008a p. 70).

Sabemos (será?) que neste momento de vulnerabilidade na saúde pública não basta facilitar o acesso aos bens culturais: é preciso criar uma abordagem que capte o grande público. Para fazer política cultural amplamente eficaz, capaz de promover uma democratização cultural que chame atenção da população para lotar as salas de espetáculos virtuais, participando ativamente de exposições midiáticas, recitais online, festivais artísticos em plataformas virtuais, torna-se necessário pensar em formação de público, não de consumidores temporários. “Para transformar um frequentador ocasional em um apreciador regular de cultura, é preciso pensar a prazo mais longo. E dar-lhe educação artística” (DURAND, 2001).

Então, bastante delicada é a posição de gerir e gerar cultura. É 1170

necessário respeitar a diversidade de manifestações inerentes a cada setor da sociedade, buscar a identificação do público com a expressão cultural a ele oferecida, simultaneamente cuidando para não bloquear a oferta de manifestações artísticas consideradas mais “elitizadas” para as camadas de menor poder aquisitivo, para não cair no erro de subestimar as pessoas pertencentes a tais camadas. Porém quanta dificuldade de atingir esta meta:

[...] em política, democracia é um conceito escorregadio; não menos problemática é sua aplicação ao campo das artes e da cultura. Mesmo nas sociedades democráticas ocidentais, nas quais se pode esperar que as agências públicas de arte defendam os interesses da população, isso nem sempre tem se verificado (WU, 2006).

O que buscamos como agentes culturais são ações relativas à área de cultura; atuações que podem pertencer à esfera governamental ou privada. Além da produção cultural, também a redação de projetos, na produção artística privada, na execução de programas governamentais da área, na esfera pública, gestão de pessoal, captação de recursos, dentre outras possibilidades.

Todas estas tarefas são algumas que vêm a fazer parte da função do agente cultural principalmente neste momento de pandemia e tais ações exigem a posse de conhecimentos mais próximos da área artístico-cultural, lado a lado com habilidades de gestão. É possível afirmar que “o agente cultural é uma equipe, e a ação cultural, uma atividade interdisciplinar” (TEIXEIRA COELHO, 2008a, p.69-70).

A ação cultural exige habilidades especializadas, como a noção técnica sobre teatro, música, dança ou sobre outra determinada área de produção cultural; e também exige habilidades abrangentes, notadamente a capacidade de gestão e acompanhamento de projetos. “O agente cultural é uma espécie de homem da Renascença revisitado” (TEIXEIRA COELHO, 2008a, p. 70).

Na atual situação que estamos passando a própria arte vem se modificando e isso está acontecendo no mundo todo. A arte é um ato de amor e coragem. Cabe a nós artistas passar o seu recado e continuar a nossa jornada, respeitando o isolamento social, espalhando afirmações de esperança, iluminar o caminho e ajudar a tornar a travessia desse momento mais suave.

Nós afirmamos que, figurativamente, como agentes culturais caminhamos na corda bamba entre ser artista e ser gestor. Buscamos sermos profissionais empenhados a desenvolvermos nosso trabalho de forma eficaz e produtiva. Uma opção que fizemos para promover a cultura e conhecer a cada dia um pouco mais

1171



sobre os vários tipos de artes. E é isso que nós somos, com nosso cabedal de experiências e tendo em vista a busca que empreendamos neste momento.

### **O igarapé afluyente a margem esquerda**

Historicamente, como já mencionado acima, surgiram os movimentos artísticos tanto na Europa quanto nos Estados Unidos na virada do século XX para o XXI. Artistas se perguntaram o que de fato era a arte? Qual a relação da arte com a reprodução técnica? E esse mesmo desafio e questionamentos tem uma semelhança com os tempos atuais, ou seja, como ensinar e criar arte nesse momento difícil?

Naquele período, os pensadores das artes especificamente da dança moderna, questionaram as práticas estabelecidas pela dança clássica. Então, os artistas voltaram um olhar curioso sobre a dança de outros povos. Eles começam a se interessar pelas práticas de dança realizadas em cultos, em momentos sociais, brincadeiras, jogos, festas, de outros povos, como africanos, orientais, até mesmo sul americanos (SILVA e SANTOS, 2017).

Eles começam a perceber que as práticas desses povos podem contribuir para um novo pensamento de dança, de uma nova forma de pensar essa construção cênica e esse fazer da dança também em cima do palco e que neste momento virou virtual. Com essas práticas seria possível desconstruir algumas já pré-estabelecidas (SILVA e SANTOS, 2017).

Normalmente quando vamos estudar a história da dança nos deparamos com a descrição da história da dança cênica. Essa linha entre dança clássica, dança moderna e dança contemporânea, dificilmente entramos em contato com a história das diversas danças populares, sociais, rituais, diversão, baladas, etc (LOUPPE, 2012).

Além disso as discussões sobre dança e sobre o entendimento da dança giram muito em torno da Europa e Estados Unidos, normalmente temos um ensino muito hegemônico e isto seria sobre a história da dança e sobre a noção de dança. Dificilmente essas definições passam pelo Brasil e pelos diversos outros países existentes no mundo e ficando normalmente no continente europeu e Estados Unidos (LOUPPE, 2012).

Atualmente, com a dança contemporânea, podemos ter uma visão ampla sobre a dança e discutimos muito sobre o que é arte e o que é dança, e também sobre a impossibilidade de definição dessas áreas. O interessante é buscar saber o entendimento sobre as artes e seus conceitos, onde existem várias formas e também existem diversas modalidades e técnicas de dança espalhadas por vários locais.

O motivo de trazer essa reflexão histórica é provocar revisitações e sugestões para que as pessoas da área artística, ou da dança, estimulem a ampliar esse olhar sobre a arte diante desta situação de pandemia e tentar explorar um pouco mais essas possibilidades de buscar respostas para um novo fazer em arte.

É nesse turbilhão de transformação que a arte costuma a se transformar tendo uma nova visão. Quando a gente amplia o nosso olhar para o mundo e percebe a diversidade de movimentos existentes, a gente começa a perceber que existe um mundo gigantesco chamada arte (dança) e esse mundo aos poucos pode influenciar e transformar as práticas e criações artísticas.

Nesse momento, muitas possibilidades surgem e muitos artistas começam a repensar as suas práticas. É preciso entender então que quando buscamos organizar de maneira mais pedagógica certos conhecimentos, nós temos a tendência de organizar esses movimentos pela lógica, mas esse seria o caminho hegemônico e teremos que buscar outras alternativas.

Há diversos temas que podemos abordar para provocar discussões e contribuir um pensamento social devido a essa fase histórica da humanidade e podemos contextualizar através do corpo poeticamente em várias temáticas que surgiram diante da pandemia.

Um olhar poético na fragilidade da violência do inimigo invisível seria uma dica que carece pensar como um fruto que necessita ser problematizado, acometido de forças e produzido através da arte. Buscando estratégias e saberes conferido ao processo de criação contemporânea, proporcionando temas para serem discutidos na atualidade como um exercício de reflexão em busca de conscientização.

A arte, a dança é reconhecimento, conhecimento do corpo, conhecimento artístico, jogo, improvisação, criação, expressão e a nossa relação com o mundo. Dança é a exploração das qualidades do movimento. Dança é uma forma de me relacionar com o outro de maneira mais profunda. Dança é a criação de novas técnicas, de novos movimentos e de novos pensamentos.

## Conclusão

Neste texto procuramos revelar as nossas ideias/angústias logo após que surgiu a pandemia, buscamos amadurecer na medida em que procuramos novas vozes que dialogassem com esta proposta. Fizemos relações com outros autores procurando dá consistência para formar nosso convencimento.

Aqui relacionamos nossas experiências com nossos estudos artísticos com a nossa vocação de artistas, tentando agora nos posicionarmos como pessoas que podem associar-se no campo de gestão e/ou produção artístico/cultural. Um desafio enorme em vista do quadro atual brasileiro e sobretudo local, cito Amazonas.

Deixamos aqui um alerta apenas quanto à necessidade inclusiva sobre a cultura, enfatizando que também ela, a Europa, não é um sólido, um monólito, mas uma amalgama que também revela vez por outra que muitas experiências e conteúdos internos ficaram de fora da história oficial.

O problema que se vê demograficamente num conflito norte e sul, precisa ser pensado mais sociologicamente e esteticamente, entre mentalidades de grupos dominantes contra os chamados dominados. Um momento como este já foi vivido em outras épocas pelos artistas na busca de inovações no fazer artístico, e que assim como eles superaram e se adaptaram também vamos enfrentá-los com diferentes expressões.

André Duarte Paes (UEA)

duarte-andre@hotmail.com / apaes@uea.edu.br

Doutorando do PPG em Artes da Cena sob orientação da Dra. Marília Soares;  
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).

## Referências

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993).
- BOITO, Sofia Rodrigues. **Escritas Performativas: textualidades criadas por corpos e espaços**. São Paulo: S.R. Boito, 2018.
- BRÜSEKE, Franz J. **Uma vida de exercícios: a antropológica de Peter Sloterdijk**. Revista brasileira de ciências sociais. Vol.26 nº 75. São Paulo: fev.2011.
- CASTRO, Eduardo B. Viveiros de. **A fabricação do corpo na sociedade Xinguana**. Museu Nacional – UFRJ. Núcleo de Estudos e Assuntos Indígenas - NEAI. UFT – Universidade Federal de Tocantins Campus de Porto. Ano: 1979.

- DURAND, José Carlos. **CULTURA COMO OBJETO DE POLÍTICA PÚBLICA**. Vol. 5, n.2. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.
- INFORMAL, Dicionário. **Significado de Maraã**. Crédito: Dicionário Informal. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/mara%C3%A3/>> Publicado em: 29/09/2013 Acesso: 16/01/2021
- LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- LUIZ, José. **Significado de Maraã**. Crédito: Dicionário Informal. Publicado em: 21/03/2011. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/mara%C3%A3/>> Acesso em: 16/01/2021.
- MIRANDA, Danilo Santos de. **Apresentação**. In: WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 80*. trad. Paulo Cezar Castanheira. 1a ed. São Paulo: Boitempo, 2006.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo: por uma nova cultura política**. 3<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Cortez, 2010.
- SILVA, Luciana. Santos, Inaicyra Falcão dos. **Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si perspectivas sul-sul através da técnica Germaine Acogny**. Campinas: Conceição, 2017.
- TEIXEIRA COELHO, José. **O que é ação cultural**. 4a reimpresso da 1a edição de 1989. São Paulo: Brasiliense, 2008a (Coleção Primeiros Passos; 216).
- TEIXEIRA COELHO, José. **A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008b.
- WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 80**. trad. Paulo C. Castanheira. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2006.



## **Corpo, política e terror: o terror de estado no Brasil como possibilidade de alegoria na dança**

Artur Braúna de Moura (UFBA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Guiado pela noção de corpo político fomentada pelo filósofo brasileiro Vladimir Safatle (2015), e de necropolítica do filósofo camaronês Joseph-Achille Mbembe (2018) busco neste artigo apresentar o raciocínio do medo como aspecto político central de coesão social e traçar paralelos dessa linha de pensamento com os aspectos referentes ao terror de estado no Brasil. Dessa forma, dialogo com autores que abordam as questões referentes ao *terror de estado* na contemporaneidade, e nos ajudam a compreender como se constrói o esqueleto desse sistema no Brasil, para que depois possa associar essas imagens ao meu trabalho de investigação artística que tem como objetivo trançar pontes entre a dança e o audiovisual desenvolvendo estados de corpo que apresentassem alegorias desses contextos.

**Palavras-chave:** CORPO. POLÍTICA. TERROR. AUDIOVISUAL

**Abstract:** Guided by the notion of political body promoted by the Brazilian philosopher Vladimir Safatle (2015), and of necropolitics by the Cameroonian philosopher Joseph-Achille Mbembe (2018), I seek in this article to present the reasoning of fear as a central political aspect of social cohesion and draw parallels of this line of thought with aspects related to state terror in Brazil. In this way, I dialogue with authors who address the issues referring to state terror in contemporary times, and help us understand how the skeleton of this system is built in Brazil, so that I can then associate these images with my artistic research work that aims to weave bridges between dance and audiovisual by developing body states that would present allegories of these contexts.

**Keywords:** BODY. POLITICS. TERROR. AUDIO-VISUAL

### **1. Proposição: possibilidades de intersecções entre dança e terror**

Com o intuito de fomentar o panorama de investigações de procedimentos de criação em dança e das possibilidades de intercâmbio nos estudos de corpo, audiovisual e política, este artigo pretende apresentar uma investigação que tem como alicerce o terror. Partindo do pressuposto de que é possível instigar no espectador de uma obra de dança percepções e sensações dos mais variados tipos, pretende-se aqui apresentar os materiais desenvolvidos em uma *prática como pesquisa* que buscam, durante a fruição, estimular no espectador

1176

sensações relacionadas ao medo procurando apontar exemplos de narrativas que usam da alegoria de situações políticas aterradoras para questionar episódios do terror na sociedade atual.

## 2. Medo politicamente corporificado

Para compreendermos os mecanismos de constituição do terror, tanto na política quanto no cinema, faz-se necessário delinear alguns aspectos estruturantes que regem a noção de moral na nossa sociedade, pois dizem respeito às origens daquilo que culturalmente utilizamos para estipular o que é aceitável e o que é repudiado. Por termos forte influência das matrizes judaico-cristãs na nossa cultura acabamos por desenvolver uma noção de medo, calcada em dicotomias que propagam uma doença, recomendam uma profilaxia, e apresentam uma milagrosa medicina. Para melhor retratar essa analogia valho-me da percepção de Safatle acerca de Freud<sup>1</sup>:

Ao menos segundo Freud, a visão religiosa de mundo teria por característica fundamental desativar a insegurança absoluta de tal violência através da constituição de figuras de autoridade marcadas por promessas de providência que seguem um modelo infantil próprio àquele que vigora na relação entre a criança e seus pais. Tal visão religiosa seria assim uma forma de funcionamento do poder que se sustenta na generalização social de modos de demandas ligadas à representação fantasmática da autoridade paterna. Promessa de amparo que, para ter força de mobilização, precisa se lembrar a todo momento dos riscos produzidos por um desamparo iminente, deve nos aprisionar nas sendas de tal iminência, nos fazendo sentir, ao mesmo tempo, a perdição e a redenção, a fraqueza e a força, o cuidado paterno e o inimigo que espreita. Ambivalência fundadora de processos de sujeição e dependência, já que me faz depender daquele que se alimenta do medo, que ele mesmo relembra, de poder perdê-lo. O que talvez explique por que Freud precisa afirmar que a religião (basicamente em sua matriz judaico-cristã) seria “a neurose obsessiva universal da humanidade (SAFATLE, 2015, p.36).

Através de uma perspectiva psicanalítica Safatle referenciando Freud, ilustra um dos constructos básicos que envolvem os processos de afecção do medo. A ambivalência gerada ao apresentar uma patologia e concomitantemente uma cura, pode ser relacionada ao processo explanado acima da relação de dependência paterna devido ao receio da eminência dos riscos do desamparo. Ou seja, ao saber que há uma possibilidade de adoecer a medicina se torna crucial para aqueles que querem viver. As regras (profilaxias) são ditadas no intuito de coagir aqueles que

<sup>1</sup>Sigmund Schlomo Freud(1856-1939), médico neurologista e psiquiatra criador da psicanálise.

prezam pela própria vida, e o medo reina sendo o cerceador de todos esses mecanismos. Não seria essa uma ótima estratégia de controle?

*O medo como afeto político central de coesão social, é um conceito apresentado por Safatle em sua obra O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo (2015), que remete uma linha de pensamento da filosofia política fundamentada desde o século XVII. A ideia de que para que a coesão social exista é necessário que o estado exerça o poder soberano sobre os indivíduos, foi apresentada pela primeira vez pelo teórico político Thomas Hobbes (1588-1679) em sua obra O Leviatã (1651). A justificativa de Hobbes está embasada na potência belicista da eminência de uma “guerra de todos contra todos”. A doença, nesse caso, seria a violência, a profilaxia o estado, e a medicina “sua mão de ferro” disfarçada sob o pretexto de proteção. Relativo ao tema o autor discorre:*

O medo como afeto político, por exemplo, tende a construir a imagem da sociedade como corpo tendencialmente paranoico, preso à lógica securitária do que deve se imunizar contra toda violência que coloca em risco o princípio unitário da vida social. Imunidade que precisa da perpetuação funcional de um estado potencial de insegurança absoluta vinda não apenas do risco exterior, mas da violência imanente da relação entre indivíduos. Imagina-se, por outro lado, que a esperança seria o afeto capaz de se contrapor a esse corpo paranoico. No entanto, talvez não exista nada menos certo do que isso. Em primeiro lugar, porque não há poder que se fundamente exclusivamente no medo. Há sempre uma positividade a dar às estruturas de poder sua força de duração. Poder é, sempre e também, uma questão de promessas de êxtase e de superação de limites. Ele não é só culpa e coerção, mas também esperança de gozo. Nada nem ninguém consegue impor seu domínio sem entreabrir as portas para alguma forma de êxtase e gozo. (SAFATLE, 2015, p.11)

*Pode-se inferir a partir dessa colocação que essa estratégia política de coerção se fundamenta na produção de falsas expectativas. Na medida em que compreendemos que medo é fundamentalmente representado como, a expectativa de um mal futuro, e a esperança, a expectativa de um bem futuro, pensar uma sociedade embasada nesses afetos produz um ciclo vicioso, ou paranoico de espera a ocorrência de algo que está a lhe proteger ou ameaçar constantemente. Lógica essa, espelhada na guerra de todos contra todos de Hobbes. Intrigantemente o autor utiliza da imagem de um monstro, o Leviatã, para inferir que a ordem só pode ser conquistada centralizando o terror no matiz de afetos políticos.*

*Apesar de o Leviatã ter seus fundamentos no século XVII podemos afirmar que outros monstros seguiram seu legado e permanecem perpetrando seus atos de violência, baseados nas mesmas premissas. Embora normalmente se*

*busque apenas um responsável por todas as atrocidades, acredito ser mais adequada a concepção de uma corja de monstros como metáfora dos agentes de estado no contexto brasileiro. De acordo com Safatle, há de se insistir que não há política sem incorporação, pois só um corpo pode afetar outro corpo. Habitamos o campo político como sujeitos corporificados e, por isso, como sujeitos em regime sensível de afecção (SAFATLE,2015). Logo pois, os corpos que se agenciam em prol de uma política da morte em nosso país são muitos e compactuam entre sí.*

### 3. Terror de estado: multifaces tentaculares

Considerando o termo *terror de estado*, uma das primeiras aparições relevantes desse conceito na história teve origem relacionada com a Guerra Suja (1976-1983) na Argentina também conhecida como *Processo de Reorganização Nacional*, um regime de ditadura militar caracterizado por inúmeros casos de torturas e assassinatos. O termo foi usado pela *Comisión Argentina por los Derechos Humanos (CADHU)* no ano de 1977 para designar o genocídio promovido pelo estado naquela época com o intuito de coagir e controlar a população.

No contexto dessa pesquisa o termo terror de estado é usado como referência que me direcionou a importantes autores que o utilizam para discorrer sobre exemplos de estruturas políticas de poder que constroem verdadeiros açougues com suas táticas de extermínio. A perspectiva de *terror de estado* a qual me debruço nessa pesquisa está diretamente ligada ao genocídio da população negra no Brasil, compreendendo que existe uma série de procedimentos desenvolvidos com o objetivo de exterminar essa parcela da população, tais como: a violência policial de cunho seletivo e racista, o sistema de encarceramento em massa, a falta de políticas públicas direcionadas como estratégia de reparação histórica pelos danos causados na escravidão que se refletem até hoje, dentre muitos outros.

Começo a compreender que, por ser branco, não sou alvo constante da violência de estado por meio do meu contato com o Programa de Educação Tutorial- PET Comunidades Populares e Urbanas<sup>2</sup>, na Universidade Federal da Bahia, tutorado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Flauzina Pinheiro. Nos anos em que estive como

<sup>2</sup> É um grupo multidisciplinar de pesquisa, ensino e extensão que tem como objetivo desenvolver projetos em várias vertentes de pesquisa que englobam questões de gênero e raça.



participante (2017-2019) tive a possibilidade de passar por um processo de formação profícuo no que diz respeito, principalmente, às questões de raça e racismo no Brasil. Destacando-se nossas visitas ao sistema prisional Lemos Brito em Salvador, no período de um ano, nas quais era possível ver de perto os frutos da precariedade de assistência social às comunidades negras e populares de Salvador. Por meio dessas experiências começo a compreender a relação entre a violência e racismo que se estabelece em nosso país desde os períodos coloniais. Fator de crucial importância para a o processo de concepção dessa pesquisa. Segundo Mbembe<sup>3</sup>:

Qualquer relato histórico do surgimento do terror moderno precisa tratar da escravidão, que pode ser considerada uma das primeiras instâncias da experimentação biopolítica. Em muitos aspectos, a própria estrutura do sistema de colonização e suas consequências manifesta a figura emblemática e paradoxal do estado de exceção (MBEMBE, 2016, p.130).

Lembro-me das palavras de nossa tutora Ana Flauzina afirmando que antes das violências perpetradas pelo estado na ditadura militar houve a escravidão, um dos maiores laboratórios de tortura da história do nosso país. Compreender o terror de estado no Brasil, significa necessariamente rememorar, os porões dos navios negreiros, que hoje podem ser revisitados nos presídios superlotados; as senzalas que se reconstituem nas periferias abnegadas de infraestrutura e assistência social; os capitães do mato que espelham o sistema policial aliado a organização das milícias. Mbembe, atenta as evidências históricas de que os sistemas políticos miram suas armas tradicionalmente para um alvo particular, e esse alvo é o corpo negro.

Em seu ensaio *Necropolítica- biopoder soberania estado de exceção política da morte*, somos convidados pelo autor a pensar o estado como articulador da soberania e promotor do controle da morte, suas considerações ajudam a traçar uma narrativa de terror que tem como mote principal a destituição dos indivíduos de seu direito de viver. Entender que as táticas usadas pelo estado para cooptar poder geram ações concretas é importante para desenvolver uma noção de estado materializado/ corporificado, que através de seus agentes consegue estruturar dinâmicas de organização espacial, física e de movimento como se estivesse a coreografar uma dança da morte.

<sup>3</sup> Joseph-Achille Mbembe(1957), é um filósofo, teórico político, historiador , intelectual e professor universitário camaronês.

A importância de construir uma noção de estado apartada de uma visão subjetiva na qual fica complexo identificar os executores de suas ações e dessa maneira compreender suas dinâmicas, traz luz a fatos como o dos autos de resistência. Na matéria *Auto de resistência: A ação colectiva de mulheres familiares de vítimas de violência armada policial no Rio de Janeiro*<sup>4</sup>(2019) as autoras explicitam que, auto de resistência é o conceito jurídico empregue pela polícia no Brasil quando um determinado episódio violento é justificado por uma troca de tiros entre polícia e suspeitos de crime ou por legítima defesa. No Rio de Janeiro anualmente são registrados mais de mil homicídios causados por policiais militares. Não bastando o fato desse indício ser exorbitante, temos ainda a circunstância de que os policiais têm pleno resguardo do sistema legislativo de alegar legítima defesa, dando vasão para que sejam cometidos crimes impassíveis de punição. Os corpos alvos desse tipo de crime são principalmente o de jovens negros moradores de periferias, ou seja, essas mortes já estão endereçadas para um tipo específico de corpo. Mbembe expõe o racismo como legitimador e principal fonte de interlocução dessas mortes. E dessa lógica resultam dados como os a seguir:

\* Em 15 de maio, a Polícia Militar e a Civil enveredaram pelo Complexo do Alemão, na Zona Norte carioca, atrás de drogas, munições e armas. Moradores relatam que presenciaram ou escutaram intensos tiroteios. A operação resultou em doze mortes. Somente um policial se feriu, sem gravidade.

\* Em 18 de maio, o adolescente negro João Pedro Mattos Pinto, de 14 anos, morreu após receber um tiro de fuzil pelas costas. Ele brincava com os primos na casa de um tio em São Gonçalo, município da Grande Rio, quando a Polícia Federal e a Civil invadiram o imóvel à caça de traficantes.

\* Também no dia 18 de maio, familiares de Iago César dos Reis Gonzaga disseram que policiais militares torturaram e mataram o jovem negro de 21 anos durante uma incursão pela Favela de Acari (Zona Norte do Rio). A PM não comentou a denúncia.

\* Em 20 de maio, uma troca de tiros entre criminosos e a Polícia Militar na Cidade de Deus (Zona Oeste) interrompeu a distribuição de duzentas cestas básicas por voluntários locais. A batalha provocou a morte de João Vitor Gomes da Rocha, negro de 18 anos. Segundo a PM, o rapaz fazia parte de uma quadrilha que pratica sequestros relâmpago. A mãe dele, empregada doméstica, nega a versão das autoridades.

\* No dia 21 de maio, enquanto patrulhava o Morro da Providência (Centro), a Polícia Militar entrou em confronto com bandidos. O tiroteio – que atrapalhou outra doação de cestas básicas, desta vez promovida por alunos de um pré-vestibular comunitário – ocasionou a morte de Rodrigo Cerqueira da Conceição. Os policiais afirmam que o rapaz negro de 19 anos portava uma pistola e um carregador, além de entorpecentes. Testemunhas,

<sup>4</sup> MOURA, Tatiana; SANTOS, Rita; SOARES, Bárbara. Disponível em <http://journals.openedition.org/rccs/1736>

entretanto, alegam que o jovem trabalhava numa barraquinha quando o conflito eclodiu.

\* Em 30 de maio, Matheus Henrique da Silva Oliveira – um barbeiro negro de 23 anos – tomou dois tiros e morreu enquanto andava de moto perto do Morro do Borel (Zona Norte). Vizinhos do moço contam que PMs fizeram os disparos. O caso ainda está sob investigação.

Os seis episódios de maio se deram após um mês particularmente sangrento. Em abril, 177 óbitos no estado do Rio decorreram de intervenções policiais. O número, divulgado pelo próprio governo, é 43% maior que o de abril do ano passado. (“EU NÃO AGUENTO MAIS CHORAR!” Fragmentos de revolta contra o assassinato de negros pela polícia explodem em manifestação no Rio. ANTENORE, Revista piauí, 2020)

*Acredito ser importante demonstrar parte das evidências de todos os conceitos abordados nesse tópico, mesmo sabendo que eles representam um pequeno percentual de um organismo tentacular e parasitário da estrutura de nosso país. Apresentar esses fatos seguidos do conceito de auto de resistência tem o intuito de evidenciar a institucionalização da violência sendo esquematizada pela polícia, pelo sistema legislativo, pelo sistema de saúde pública, e vários outros segmentos sociais que representam o estado brasileiro.*

#### **4. Intentos alegóricos de terror: Metodologia**

Apesar de expor nesse artigo apenas uma pequena introdução sobre o terror de estado, considero necessário enfatizar que sua estrutura em nosso país é multifacetária e a cada dia encontra novas formas de se organizar. Ao iniciar o desafio artístico de metaforizar essa estrutura cenicamente, encontro pelo caminho diferentes estratégias que me ajudam a pensar nesse corpo associado ou jogando com outros elementos que, ao meu ver, ajudam a construir a ideia de uma espécie de Leviatã brasileiro.

Ao investigar por procedimentos de criação em dança que possuam um caráter aterrorizante me deparo com uma lacuna de materiais escritos, registros fílmicos ou até mesmo pistas de possíveis processos criativos que tenham esse cunho. Sendo assim, é ainda mais complexo desenvolver uma pesquisa que tenha como objetivo gerar estados corporais aterrorizantes, se os indícios desse tipo de material teórico não são tão recorrentes. Dessa maneira, se tornou cada vez mais importante para essa pesquisa assumir a experimentação continuada de partituras corporais como um dos procedimentos que auxiliam na construção e levantamento

de material, adjunto, obviamente, da revisão bibliográfica e da análise de obras artísticas que possuam alguma ligação com o tema.

Levando em conta que nas abordagens de pesquisa com prática artística, a realidade é dinâmica e permeada pela experiência criativa que move nossas percepções e afetos, questionando preconceitos e juízos de valor através da experiência sensível (FERNANDES, 2014) a *prática como pesquisa* é então o cursor que me auxilia na metodologia dessa investigação, dadas as especificidades do meu objeto de pesquisa e no contexto em que ele está inserido. No campo das pesquisas em arte essa metodologia vem de encontro a necessidade de reconhecer a importância dos processos de criações artísticas como fonte de conhecimento validada pelos mecanismos de avaliação acadêmicos. Para tanto, durante as escritas nesse percurso de pesquisa, visio compartilhar os principais fundamentos na construção de movimentação organizados por mim, considerando-os como um importante alicerce de produção de conhecimento proposto pela minha investigação. Ainda sobre Prática como pesquisa Fernandes discorre:

No contexto da Prática como Pesquisa (PaR) (BARRETT; BOLT, 2007) e da Pesquisa Performativa (HASEMAN, 2006), a PSP fundamenta-se na Arte do Movimento como modo de explorar e estruturar a investigação. É a partir de imersões em movimento no/ com o espaço dinâmico que se responde a perguntas, se descobre percursos, se cria opções e desdobramentos temáticos possíveis na/para a pesquisa. A Arte do Movimento é o elemento-eixo da pesquisa, do modo de pesquisar os mais variados temas, não apenas um objeto de estudo a ser manipulado e controlado através de metodologias que, em geral, separam prática e teoria, movimento corporal e escrita textual. (FERNANDES, 2020, pg.74)

Apesar de ser esse o eixo metodológico principal, assumo também, a ideia de desenvolver uma bricolagem metodológica, por considerar esse método pertinente para uma análise reflexiva das práticas que venho desenvolvendo em conjunção com os materiais teóricos que circundam o processo de pesquisa. Sendo assim, opto por elementos referentes a auto-etnografia que segundo Fortin:

A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. (FORTIN, 2009, pg.83)

Tentando desvencilhar-me de possíveis narcisismos, nesse contexto, as experiências pessoais e culturais que visio compartilhar estão inseridas nessa pesquisa com o objetivo de fomentar, ampliar e situar algumas discussões que



apresento no decorrer desse e de outros artigos. Tanto as experiências que vivenciei em meus trabalhos no sistema prisional Lemos de Brito com o grupo PET-Comunidades Populares Urbanas, como as minhas vivências nos espaços de ensaio compõem o leque de relatos que ajudam na constituição do material aqui apresentado. Em diálogo com essas experiências apresentadas por mim, estão os autores que ajudam a constituir o escopo teórico da pesquisa.

## **5. Procedimentos de criação: dança, terror e audiovisual**

Proponho então, nessa sessão do artigo o compartilhamento dos procedimentos de criação em dança desenvolvidos nas minhas práticas durante todo o processo da pesquisa que englobam parte da teia de investigações teóricas das páginas precedentes. Trago como exemplo as estratégias usadas por mim, para metodificar a construção de partituras corporais e tento evidenciar a importância do fomento de discussões em dança associada à sua relação com o contexto audiovisual, que visibilizem alegorias insólitas e contribuam para uma desmistificação dos medos contemporâneos a partir da compreensão de seus mecanismos de funcionamento pela estetização artística.

Pelo fato de o terror como gênero artístico estar corriqueiramente relacionado ao audiovisual e por essas serem as principais referências que circundam o meu imaginário, a análise dos mecanismos de organização da linguagem cinematográfica se tornou um dos principais fundamentos para meus experimentos nessa pesquisa. Ao entender que no cinema, corpo, cenário, sonoplastia, efeitos especiais, e vários outros elementos se conjugam a fim de criar diversas atmosferas, as minhas experimentações começam a considerar todos esses elementos como fundamentais para o alicerce da pesquisa.

Acredito ser importante ter em consideração, que o surgimento da possibilidade da captura de imagem através primeiramente da fotografia e posteriormente da filmagem, proporcionou diferentes formas de dar-a-ver o corpo humano em movimento. Essas diferentes perspectivas do corpo, nunca antes exploradas, contribuíram para um processo de reestruturação da experiência subjetiva da construção das imagens. Sobre essa discussão o Prof.º Dr.º do departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense, João Luiz Vieira aponta:

Tais tentativas surgem com o objetivo de congelar essas distrações e sensações evanescentes de prazer cinematográfico, através da identificação de momentos isolados da experiência “presente”. Há uma certa tensão contínua entre foco/distração, atenção dirigida/distração, estático/movimento, transitório/fixo, movimento/congelamento. O cinema cristaliza o efêmero, o transitório na sua essência, o movimento por meio da sucessão de fotos, fotogramas fixos, que já aparecem nas primeiras experiências de Eadweard Muybridge e Etienne-Jules Marey, com a decomposição do movimento. E também em Jean Epstein, quando elogia a transformação da descontinuidade original dos fotogramas isolados na continuidade temporal sintética da projeção, um instante evanescente de prazer cinematográfico. (VIEIRA, ARTEPENSAMENTO, 2007)<sup>5</sup>

Essas afirmações são importantes, pois, tratam da capacidade do cinema de subverter lógicas relativas à cronologia e espacialidade que proporcionam diferentes perspectivas de significação da movimentação corporal. Esse entendimento, ao meu ver, é fulcral para analisarmos as possibilidades de movimentação que as ameaças no terror adquirem em relação a imagem filmada e os tipos de estímulos que eles podem fazer emergir a partir do arsenal técnico cinematográfico.

Dessa maneira, essa escrita busca levar em conta que uma ameaça de terror nunca é eficaz apenas por questões de atuação, mas por todo um contexto de aspectos que, se em outros gêneros são meramente “técnicos”, no terror são dramaticamente assimilados e articulados na diegese<sup>6</sup> como cúmplices que amparam absolutamente sua função de ameaça. (FIDELIS, 2019). Há também o intuito de perceber como são desenvolvidas algumas metáforas a partir desse jogo de estetização cênica. Partindo do pressuposto de que.

[...]o cinema do medo possa ser mais bem compreendido não só enquanto uma fábula social transparente, mas também como uma investigação sobre a natureza de nossa própria maneira convencional de olhar, ou seja, uma investigação que possa nos levar a ver e a entender o que está por baixo das superfícies de nós mesmos e de nosso mundo, de forma a se chegar a um estado diferente de consciência e ação. (VIEIRA, 2007, ARTEPENSAMENTO)<sup>7</sup>

Ao pensar em uma investigação pela natureza do olhar considero esse um dos exercícios constantes que tenho feito ao começar a organizar estratégias de produzir estados de corpo no contexto da dança e do audiovisual. Exercícios esses que se intensificaram a partir das experiências vivenciadas por mim no grupo de

<sup>5</sup> Disponível em “<https://artepensamento.com.br/item/a-construcao-do-medo-no-cinema/>”

<sup>6</sup> Diegese diz respeito às características ficcionais da narrativa, ou seja, aquilo que faz parte do universo fictício proposto pelo filme.

pesquisa *CORPOLUMEN: redes de estudos de corpo, imagem e criação em dança*. Me refiro principalmente à disciplina *Criação fílmica na interação dança e áudio visual*<sup>8</sup>, e aos encontros no *ImproLAB-CORPOLUMEN*<sup>9</sup>. Essas duas experiências coordenadas pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> e líder do grupo de pesquisa, Daniela Bemfica Guimarães, reelaboraram a minha forma de construir e pensar a relação ente corpo e câmera no contexto audiovisual.

Em resumo, os experimentos produzidos nesses encontros aguçaram o meu olhar de composição cênica que começou a se fiar não apenas na forma como o meu corpo se movia, mas em quais tipos de escolhas técnicas eu poderia fazer para dar a ver esse corpo em movimento. Seja por escolhas de enquadramento de câmera, paletas de cores do cenário e figurino, iluminação, criação de sonoplastias/efeitos sonoros e até mesmo na edição de vídeos no caso da disciplina de *Criação fílmica*.

A magnitude que a preocupação com esses elementos foi adquirindo nos meus procedimentos de criação me levou a expandir a minha compreensão das possibilidades criativas de construção de atmosferas na dança. Dessa maneira, tem sido imprescindível no meu processo de criação etapas de produção que buscam esquematizar todos os elementos cenográficos que farão parte das filmagens. Cada uma dessas etapas influencia diretamente na forma como minha dança se desenvolve pois me ajudam situar meu corpo numa atmosfera específica.

Um dos procedimentos que tenho desenvolvido nesse sentido, se organiza de forma semelhante a um quebra-cabeça. Para construir as cenas dos meus experimentos tenho trabalhado na criação de um compêndio de estruturas

<sup>8</sup> O projeto *Criação Fílmica na interação Dança e Audiovisual* que trouxe como proposta a Introdução à imagem em movimento através da visualização de obras audiovisuais de Dança, Cinema, Vídeo e em interação, analisando e discutindo as diferentes abordagens, concepções e técnicas. Estudos de roteiros, movimentos de câmera, lentes, planos, enquadramentos, elementos fílmicos, relação corpo/câmera, tecnologias, entre outros. Estudos e produção de filmes onde os participantes experimentam princípios básicos para idealizar, planejar, filmar e editar obras fílmicas. Disponível em: <<http://www.corpolumen.com>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

<sup>9</sup> O *ImproLAB-CORPOLUMEN* é um projeto cadastrado na Proext - Pró Reitoria de Extensão da UFBA desde 2018, e sua ação remota e online se inicia em Agosto de 2020 no SLS - Semestre Letivo Suplementar através do Programa de Extensão do Grupo de Pesquisa *CORPOLUMEN: redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança*[...]. Na versão remota e online o toque do outro, abriu espaço para o toque no próprio corpo, no chão da casa, suas paredes e objetos. A prática de Contato-Improvisação abriu-se para a relação entre corpo, espaço-casa, tempo-tela e câmeras – quando o toque toma outra dimensão, bem como as tomadas de decisão, as escolhas em tempo-real, a escuta, a interação dos corpos, a relação dança e composição ao vivo, a relação entre corpo e música, entre outros tantos aspectos se modificaram nesta nova condição de ensino, criação e compartilhamento: extensão ampliada, fronteiras alargadas. Disponível em: <<http://www.corpolumen.com>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

cênicas que englobam a atmosfera pretendida para cada situação. Sendo assim, trabalho a partir das principais referências imagéticas, literárias, sonoras, entre outras, que acredito que possam fazer parte da estruturação de cada cena. Passo por uma etapa de construção de elementos cenográficos e corporais a partir do material referencial, criando assim esse compêndio, posteriormente todo o material é experimentado num entrecruzar de combinações. Esse método de trabalho é inspirado principalmente pelas minhas vivências no grupo de pesquisa, onde Daniela Guimarães desenvolve um método de trabalho que parte da criação de compêndios para a estruturação de improvisações em tempo real. Esse conceito é usado por ela para tratar dos elementos que vão sendo selecionados pelos improvisadores durante as experimentações:

compêndio é o armazenamento de informações percebidas no fazer e na observação da prática improvisacional de uma determinada obra. O compêndio é construído no percurso. Uma espécie de catálogo de arquivos, repertórios de estratégias, conhecimentos elucidados durante a pesquisa. Um espaço sempre aberto e pessoal, que abriga e estimula o fascínio de fazer descobertas. É composto pelos estudos do corpo, leituras e discussões teóricas, conceitos aplicados, por observações individuais no universo cotidiano, por textos desejosos de fala, reflexões pessoais e percepções adquiridas na prática dos diferentes jogos. (GUIMARÃES, 2012, p.142)

Essa estrutura de criação tem me auxiliado no processo de encontrar variadas metáforas relativas ao terror de estado num fluxo bidirecional, ou seja, as metáforas não são necessariamente pensadas previamente e construídas a partir de uma concepção anterior aos experimentos, elas também surgem no processo de experimentação e improvisação com os elementos cenográficos. Sendo assim, as construções cênicas e conexões de referenciais teóricos do terror de estado também vão sendo elaboradas na prática da dança. Tal processo tem se demonstrado interessante no contexto dessa pesquisa principalmente pela complexidade dos mecanismos do terror de estado no Brasil estar ligada a diversas situações que se interligam entre si. Delinear uma narrativa prévia que englobasse toda essa complexidade sempre foi um grande dilema pra mim, e a maneira que tenho encontrado de lidar com esse dilema tem sido a de proporcionar atmosferas cênicas onde diferentes tipos de estados de corpo monstruosos pudessem habitar.

Tal estrutura de criação além de se inspirar nas experiências vivenciadas através das experimentações do CORPOLUMEN se inspira também na metodologia de trabalho do grupo de dança-teatro belga *Peeping Tom*. A relação criada pela



companhia de inspiração de elementos do audiovisual e a construção de atmosferas insólitas para cenas teatrais foram elementos chaves que me fizeram me fiar em seus processos de criação.

Nos relatos de dissertação a bailarina Ana Carolina Vieira do grupo *Peeping Tom*, descreve a importância que os elementos cenográficos adquirem no processo de criação de partituras corporais, sendo que, normalmente essas etapas de criação se dão em um espaço onde já está montado um protótipo do cenário final da obra, ou seja, os bailarino/atores constroem suas movimentações cientes das possibilidades de ação que aquele espaço propõe. Sobre esse procedimento a bailarina descreve apresentando trechos de uma entrevista com os diretores do grupo:

Franck Chartier relatou-me que cada situação e cena num primeiro momento parte das características propostas pelo cenário. O cenário é um elemento fundamental para as criações do *Peeping Tom*, é o primeiro elemento e imagem em todas as peças, dando os parâmetros iniciais para criar as cenas, as situações, os personagens e os movimentos das coreografias. Dessa forma, a relação entre cenografia e corpo é um importante ponto concernente à coreografia e à dança-teatro do *Peeping Tom*. Em outra entrevista concedida por Gabriela Carrizo à companhia *Nederlands Dans Theater*, a diretora explica como surge o interesse pela cenografia para criar as situações nos espetáculos. Ela afirma “As ferramentas que usamos são muito próximas do cinema. É como criar uma atmosfera criando o espaço e então podemos atravessá-lo, e atravessando essa fisicalidade, falar sobre a realidade, falar sobre pessoas, mas do que somente mostrar o virtuosismo de um bailarino.” (VIEIRA, 2014, p. 135)

Além desse relato, outro ponto de inspiração que me leva a sondar os processos de criação do grupo diz respeito a sua tendência a desenvolver trabalhos que flertam com atmosferas insólitas, de forma onírica. Truques de magia e ilusionismo são apresentados em suas obras como elementos potencializadores de suas criações dramáticas.

## 6. Considerações finais

Os relatos apresentados acima tem o intuito de demonstrar como o diálogo estabelecido entre o gênero cinematográfico do terror, as questões do terror de estado no Brasil e a dança propiciaram a elaboração de materiais que influíram numa forma de configurar estratégias de apresentar meu corpo em movimento. Elencando uma parte dos exercícios experimentados por mim em contextos distintos, que me auxiliaram a encontrar material criativo para a produção de estados

de corpo ligados a elementos de monstruosidade e ameaça. Entendendo assim, como o estudo do cinema vem influenciando na forma como tenho pensado e executado dança e como esse intercâmbio foi propício para reconfigurar minhas estratégias de execução de movimento.

Todo o material apresentado aqui visa ampliar as discussões de pensamento de corpo e política em dança e também da noção de outras possibilidades procedimentos artísticos na contemporaneidade. Trata-se então, de uma alternativa de expansão de caminho para novas pesquisas que desejam versar sobre as monstruosidades que aterrorizam e constituem corpos coercitivos.

Artur Braúna de Moura  
UFBA

arturmoura@outlook.com

É mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDAN-UFBA). Graduado em interpretação teatral, desenvolve há 5 anos um trabalho artístico que investiga as possibilidades de intersecções entre a dança o teatro e o terror.

Orientadora: Daniela Bemfica Guimarães  
UFBA

bemfica.daniela@ufba.br / artecose@hotmail.com

Professora efetiva da Escola de Dança da UFBA. Coordenadora de Ações Artístico-Acadêmicas da Escola de Dança da UFBA (2020). Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/ UFBA (2012/2017). Docente Permanente do PPGDANÇA/UFBA e PRODAN. Líder do Grupo de Pesquisa CORPOLUMEN. Diretora do GDC: Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (2017/2018), com “Trilogia do sonhar”

## Referências:

**DONAS, Yuri Fidelis Souza. Medeia degenerada: um percurso entre a Tragédia e o Terror. 2019. 236 f., il. Dissertação (Mestrado em Arte)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.**

**FERNANDES, Ciane. A Arte do Movimento como Pesquisa Somático-Performativa: Pulsões e Territórios do Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA** Revista Cena, Porto Alegre, nº 32, p. 73-82 set./dez. 2020.

**FERNANDES, Ciane. EM BUSCA DA ESCRITA COM DANÇA: ALGUMAS ABORDAGENS METODOLÓGICAS DE PESQUISA COM PRÁTICA**

ARTÍSTICA. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, [S.l.], v. 2, n. 2, p. 18-36, mai. 2014.

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

GUIMARÃES, Daniela. 2021 Disponível em: <<http://www.corpolumen.com>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

GUIMARÃES, Daniela. **Dramaturgias em tempo presente: timeline da improvisação cênica da Companhia Ormeo**. Dissertação em Artes Cênicas-PPGAC-UFBA, 2012.

HOBBS, Thomas. **Leviatã: Matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil**. (Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva). 3. ed. São Paulo: AbrilCultural, 1983.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018. 80 p.4

MOURA, Tatiana; SANTOS, Rita; SOARES, Bárbara. **Auto de resistência: A acção colectiva de mulheres familiares de vítimas de violência armada policial no Rio de Janeiro**, Revista Crítica de Ciências Sociais [Online], 2010, colocado online no dia 10 outubro 2012, criado a 01 maio 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rccs/1736>

Peepingtom

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. São Paulo: CosacNaify, 2015.

Site corpolumen

VIEIRA, João. **A construção do medo no cinema**. Disponível em <<https://artepensamento.com.br/item/a-construcao-do-medo-no-cinema/>> Acesso em 15 set. 2020.

VIEIRA, Maria Carolina. **Nas entrelinhas do corpo e do movimento: a experiência do dançar nas companhias grupo Cena 11 cia. de dança e Peeping Tom Company**. Dissertação de Mestrado (Mestrado em teatro) PPGT/UDESC, 2014.

## **Quando a dança acontece: Cia. Lápis de Seda, movência e corporealidades na prática**

Bianca Scliar (UDESC - PPGT-Lab.Ei.)

Giovanna Bittencourt Morastoni (UDESC - PPGT-Lab.Ei.)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Este estudo aproxima-se do trabalho desenvolvido pela Cia. Lápis de Seda (núcleo de dança com corpos diversos sediado em Florianópolis), para refletir sobre o acontecimento na cena em dança. Através de práticas que chamamos de "encenação expandida", nos deparamos com perguntas chave que concernem o treinamento. Como as pedagogias e modos de encontro para e com a cena podem produzir práticas entre o ato e a filosofia do processo (pensamento-sentido)? É possível preparar-se para o acontecimento, principalmente quando supomos que cada corpo em cena mobiliza aparatos, cognição e habilidades singulares para a responsividade ao instante? Com base no pressuposto da filosofia processual de que o corpo se dá a partir do movimento com o espaço-tempo (não existe sujeito *a priori*), conduzimos nossa análise e convidamos à discussão sobre panoramas estéticos e políticos que põe os corpos diversos em dança no centro do debate. Ancoramos nosso argumento no conceito de neurodiversidade para contribuir com o estudo sobre as implicações das práticas de composição em corpo no devir político.

**Palavras-chave:** DANÇA INCLUSIVA. FILOSOFIA PROCESSUAL. NEURODIVERSIDADE. ACONTECIMENTO EM DANÇA. MOVIMENTO RELACIONAL.

**Abstract:** This study approaches the work developed by Cia. Lápis de Seda (a dance company which works with diversity, based in Florianópolis), to reflect upon the notion of the event in the dance scene. Through practices that we call "expanded enactment" we face key questions concerning training. How does pedagogies and relational movement for and with the scene produce practices between the act and the philosophy of the process (thought-meaning)? Is it possible to prepare for the event, especially when we assume that each body mobilizes singular devices, abilities, cognition and modes for responsiveness to the moment? Based on the process philosophy's assumption that the body is made from movement with space-time (there is no *a priori* subject), we conduct our analysis and invite a discussion on aesthetic and political panoramas that put diversity of bodies in dance in the center of the arguments. We anchor our argument in the concept of neurodiversity to contribute to the debate in the arts of movement and its reverberations on the implications of body composition practices in political becoming.

**Keywords:** INCLUSIVE DANCE. PROCESS PHILOSOPHY. NEURODIVERSITY. EVENT IN DANCE. RELATIONAL MOVEMENT.



## 1. Introdução

Nossa análise nasce do pressuposto de que o corpo existe enquanto ação. Antes de ser ente é fluxo em ocorrência, propagação daquilo o que decorre no tempo-espaço (Manning, 2007). O corpo antecede sua própria configuração, sempre um porvir em mundificação. Neste diálogo infindável entre o que sabemos, o que experienciamos, as coisas ainda por serem ditas, sentir e ações é através da análise de um processo de dança que dedicamos este trabalho à uma pergunta, talvez menos pela expectativa de que possa vir a ser respondida, mas por reverência, a esta que insiste em retornar a ser perguntada: o que pode um corpo em dança? E se, apesar de todos os esforços de artistas e filósofos do movimento que já discorreram e criaram a partir de tal questionamento, igualmente fascinados pela importância e urgência da indagação, encontramos fôlego sem o medo de redundância, é porque observamos em nossas pesquisas ser ainda necessário assegurar que não tomamos por evidente a própria definição de seus termos. Estamos distantes de definir o que é o corpo e por isso trabalhos como os realizados pela Cia de Dança Lápis de Seda, são fundamentais para movermo-nos através das respostas possíveis e suas implicações nos estudos da dança.

Pretendemos, ao longo deste estudo sobre o material documental da Cia. Lápis de Seda, compreender como aquilo o que Erin Manning define como *corpar* (2007), compõem narrativas através da produção artística, naquilo que vinca discursos sobre o corpo já traçado. Assim, ao abordar o acontecimento na dança, é fundamental e ainda não suficientemente destacado considerar que elementos poéticos e políticos nos objetos artísticos se constroem, reverberam e dependem da inventividade corporal e relacional na cena, propiciando espaços que rompem o tempo e temporalidades que rompem impressões sobre o espaço dado.

Manning escreve:

*"A superfície do corpo é uma superfície sensorial e pensante. Ela é a pele gestual, linguística, sensória, que nos protege enquanto nos abre e torna possível a vulnerabilidade em relação ao outro. Nossos corpos são corpos sem órgãos do político, corpos formados e deformados pela divisão e compartilhamento de comunidades, de trocas comuns e inusitadas. Nossos corpos são resistências - a nós mesmos, ao outro, resistências ao conhecimento, à linguagem, ao sensorial, tanto quanto são resistências à ignorância, a ser tocado, a ser relevante, a estar ali. Ao tocar, o corpo gesticula em direção a um outro e a si mesmo, a cada vez desafiando e talvez deformando as políticas-corporais, questionando as fronteiras do que*

*significa tocar e ser tocado, viver junto, viver separado, pertencer, comunicar, excluir. (MANNING, 2019, pg. 11 e 12, tradução nossa)*

Escolhemos, para tratar de tais compreensões sobre pertencimento, comunicação, resistência, sensorialidade, temas fundamentais para o treinamento e criação em dança, adentrar as formulações da filosofia processual para contribuir com o necessário processo de descolonização das ontologias que majoritariamente definem o que é o corpo e o que pode um corpo em dança. Elaboramos nossa exposição através da análise de documentações da Cia. Lápis de Seda. para refletir sobre corpos que, nas artes expressivas e performáticas, convidam a desenlaçar estruturas obsoletas, fixadas naquilo o que tende-se a ser considerado como matéria estável (a pele, o corpo, e categorizantes de gênero, classe, raça, funcionalidade e neurotipicidade) mas que pode ser tomado como poroso, em fluxo e vetores relacionais, mantendo a possibilidade de transito e a resposta ao que pode um corpo em dança uma incógnita que desdefine a humanidade (ver artigo completo).

Aproximamo-nos da Cia. Lápis de Seda por considerar significativos seus percursos e processos criativos para destacar como as concepções do que pode um corpo em dança são intrínsecas a seu modo de produzir e criar em dança e demonstrar seu modo singularidade tecer relações entrecorpos diversos através da arte.

A Companhia Lápis de Seda está sediada na cidade de Florianópolis e tem a direção artística e concepção para sua fundação no trabalho de Ana Luiza Ciscato. Reune atualmente dez bailarinas e bailarinos, mantendo um percentual de 60% (sessenta) deste elenco de pessoas com alguma deficiência, neurológica ou e/ou motora. O elenco é formado por pessoas com formações prévias distintas, que misturam desde a linguagem do ballet clássico, da dança contemporânea, do teatro, a dança afro, dentre outras.



Imagem 1: Integrantes da Cia. Lápis de Seda.

Nas entrevistas e depoimentos que compõem as documentações sobre o trabalho da companhia, seus componentes destacam a relevância dos encontros que os processos criativos possibilitam, criando um campo de colaboração a partir das relações entre corpos diversos (bailarinos e público). Em sua página de apresentação a Lápis de Seda traz o seguinte relato:

Ao mesmo tempo que a dança inclusiva atua fortemente no desenvolvimento da pessoa com deficiência, a participação e representatividade dessa comunidade em aulas, ensaios, apresentações e ocupando diversos espaços públicos, traz contribuições igualmente significativas para a construção de uma sociedade mais igualitária, diminuindo o preconceito e desconstruindo o olhar ainda profundamente condescendente e assistencialista direcionado a essas pessoas. (LÁPIS DE SEDA, c 2017)

Destaca-se neste trecho a importância do trabalho não apenas para aqueles que integram o núcleo de artistas-criadores, mas em relação ao impacto relacionado à visibilidade e presença da pessoa com deficiência na dança e manifestações artísticas contemporâneas. O trabalho desenvolvido pela Cia. Lápis de Seda é resultado de uma pesquisa e formação iniciada por Ana Luiza Ciscatto na Inglaterra e em Cuba e destaca uma posição política da criação artística que não se restringe ao âmbito de suas narrativas, mas que compõe no próprio fazer artístico a problematização e crítica das narrativas de um corpo idealizado, ou ainda “normal”,



codificados em dança a partir de operações contrastadas entre os sentidos de “certo”, um corpo e performance “idealizados”. Para evidenciar as especificidades do trabalho desenvolvido pela Cia. Lápis de Seda, evitaremos a discussão sobre a idealização das formas e modos de execução corporal na dança concentrando nossos argumentos nos processos de composição específicos da Lápis de Seda e suas idéias acerca dos processos de criação da cena, e alguns paradoxos éticos da dança inclusiva para os quais seus trabalhos assinalam. Discutiremos assim aquilo que consideramos como rupturas em sua abordagem sobre o sentido de diversidade no trabalho da companhia.



Imagem 2: Integrantes da Cia. Lápis de Seda.

## 2. O acontecimento em corpos diversos

É através de *Convite ao Olhar* (espetáculo de 2014), proposição realizada junto ao projeto *Baobah Novas Formas de Inteligência* e cuja documentação está disponível em formato digital que iniciamos nossa aproximação com o trabalho da Lápis de Seda. Dividido em três partes o espetáculo desconstrói concepções genéricas sobre o que são as deficiências dos corpos em cena, mais do que apenas integrar, é através de uma poética das danças de encontro que a direção de Ana Luiza Ciscatto faz emergir a potência de todos os na dança chamada de *inclusiva*.



Recorremos ao conceito de *acontecimento* para impulsionar as questões trazidas no grande tema das diversidades, com o intuito de indagar sobre o encontro entre corpos diversos e questionar como a dança cria um *acontecimento*: tanto na encenação quanto no processo de treino e composição que antecede o espetáculo. Gilles Deleuze em seu ensaio intitulado *A Dobra: Leibniz e o Barroco* (1991), destaca que:

Um acontecimento não é somente 'um homem esmagado': a grande pirâmide é um acontecimento, e sua duração por 1 hora, 30 minutos, 5 minutos..., uma passagem da Natureza ou uma passagem de Deus uma visão de Deus. Quais são as condições de um acontecimento, para que tudo seja um acontecimento? O acontecimento produz-se em um caos, em uma multiplicidade caótica, com a condição de que intervenha uma espécie de crivo. (DELEUZE, 1991, págs. 117 e 118)

Com esta definição abrangente, o autor nos leva a perceber que os limites de um acontecimento escapam às escalas de fenômenos imediatos, não devendo ser confundidos com uma impressão espetacular de 'fatos', mas considerados a partir de um recorte sobre fenômenos e ocorrências (MASSUMI, 2011) que alteram o curso entre causas e efeitos, podendo durar um instante ou dezenas de anos, a depender da perspectiva e emolduramento dos fenômenos em análise.

Nosso enlace com uma perspectiva filosófica aqui considera o alerta feito por Brian Massumi (2011) onde o autor aponta que:

Pensar a arte não significa impor uma sobreposição generalista sobre sua prática. A última coisa que deveria ser feita é forçar a arte adequar-se a categorias de uma outra disciplina, que a aprisionaria. Significa colocar a arte e a filosofia, teoria e prática em um mesmo plano criativo, na mesma ondulação ressonante. A arte e a filosofia, a teoria e a prática podem ressoar mutuamente e efetivamente fundem-se. O sentir-pensante da arte filosoficamente pode intensificar suas margens especulativas. É absolutamente desnecessário colocar a teoria e a prática em conflito entre si. (tradução nossa, Massumi, 2011, pg.83)

Massumi indica que não é raro darmos continuidade e nos engajamos com movimentos que não percebemos porque os objetos estão implicados em um mesmo acontecimento. É necessário haver o que Daniel Stern chama de contornos de ativação, que alteram a noção de um ritmo contínuo e ocasionam um sentir-em-movimento (p. 108). Assim temos origem à sintonia de afetos que constituem as sensações do corpo (autorreflexiva, mas também relacional). Massumi define o corpo (não só humano, mas os contornos de um objeto) como auto-arquivamentos de um universo de relações sentidas. Situar-se enquanto corpo, para o filósofo,

ocorre não através de dados concretos (limites físicos) mas através de situações, ou seja, acontecimentos. "Para ser algo em ação é necessário ser sentido, ainda que isto se encontre no limite máximo da experiência em ocorrência imediata"(pg. 3). Há, deste modo uma intersecção entre estar em movimento com o próprio acontecimento, um princípio de co-composição de onde a novidade surge. Tal como definido por William James, todo acontecimento é uma economia qualitativa repleta de singularidades e multiplicidades. (*apud* Massumi, James, 1996, 93-94, tradução nossa).

Tal perspectiva é fundamental para destacar o porquê em nossa análise dos trabalhos da *Cia. Lápis de Seda*, enfatizamos, para além da importante inclusão de corpos diversos em cena, a criação de circunstâncias onde o que é considerado como um corpo hábil se compõe. Para tanto é necessário recorrer à filosofia não cognitivista de Massumi, cujas perspectivas nos permitem desenhar o corpo como elemento que escapa a seus aspectos materiais e formais. Através da formulação de Massumi vemos que há algo na experiência (tanto a perceptual quanto a experiência em dança), que só pode ser sabido quando o acontecimento culmina. Contudo, o próprio acontecimento, o seu "o quê", se reconhece apenas retrospectivamente, após o avanço criativo da novidade. Talvez isso nos ofereça uma perspectiva do objeto artístico, a experiência encenada no espetáculo de dança que transponha sua matéria cênica.

Um corpo material contém energia e sustenta-se no fazer de um corpo social. Os sentires, são o *pensamento-sentido* que pouco estrutura-se através de convenções analíticas da obra, mas que podemos alcançar monadicamente. Deleuze, sobre a relação entre *acontecimento* e indivíduo, que caracteriza o acontecimento, escreve que, "(...) ele é ao mesmo tempo público e privado, potencial e atual, entra no devir de outro acontecimento e é sujeito do seu próprio devir. Há sempre algo de psíquico no acontecimento" (1991, p. 120). Há portanto algo a ser aberto através de práticas de corporalidade (este que é o âmbito mais radicalmente tomado pelos limites sociais) para que se possa de fato alcançar a novidade no âmbito coletivo. Mas se na dança já supomos de ante-mão o que é o corpo, como alcançar este aspecto imprescindível para que, tal como definiu Derrida, *algo ocorra?* Em *Uma Certa Possibilidade Impossível de Dizer o Acontecimento* (2001), destaca que "convém lembrar que um acontecimento supõe a surpresa, a exposição, o antecipável" (DERRIDA, p. 231) e que "é evidente que se

há acontecimento, é necessário que não seja nunca predito, programado, nem mesmo decidido” (p. 232).

No trabalho da Cia. Lápis de Seda esta complementaridade entre o corpo feito, o corpo dito, os limites desenhados e as potencialidades surgidas do encontro tornam-se evidentes. Assim, o espetáculo *Convite ao Olhar* faz-se pela propulsão dada nas relações com os objetos coreográficos utilizados para provocar a composição coreográfica. Criam plasticidade nas cenas, e permitem que os(as) bailarinos(as) criem texturas corpóreas em tempo-espaco enquanto convidam o espectador a traçar caminhos diversos sobre padrões corpóreo-sociais, tal como em uma realidade expandida. Todo corpo dança.

Percebe-se, por quem se propõe ao jogo um modo preciso de intervir no espaço das relações já configuradas, - através da imprevisibilidade da ação dos corpos desviantes da norma estabelecida por quais seriam os corpos ideias em dança, neste espetáculo -, um momento que questiona toda uma configuração de realidade estabelecida em um vazio sem explicação, que se choca com este convite ao olhar, justamente, porque se nota facilmente como as criações e inventividades dos corpos, destes corpos bailarinos(as), criam movimentos que seriam improváveis por corpos que não variam em suas intensidades por terem sido elaboradas por regras coercitivas, mas que neste contexto aqui apresentado, exploram as variações de movimento possíveis criando possíveis *acontecimentos* na tessitura da sociedade. Corpos que dançam aquilo que alguns julgam improvável e corpos que provocam às sensibilidades do dançar de modo singular por serem singulares em suas composições e densidades poéticas rítmicas e de proposição no espaço.



Imagem 3: Espetáculo Convite ao Olhar (2014).

Exatamente por romper com os padrões de corpos em dança, criam-se relações significativas com o tempo-espço criados em cena. Exemplo disso se dá com a estrutura sólida e os elásticos utilizados na estrutura da composição, elementos que criam, a partir das tensões e distensões com os corpos dos(as) bailarinos(as), qualidades de presença e possibilidades espaciais geradoras no espetáculo *Convite ao Olhar*, uma abertura que passa por vários questionamentos em suas presenças ativas neste jogo da encenação que, na ruptura e contraponto da norma hegemônica, cria e faz-nos refletir sobre esta ideia de *acontecimento*, - aquilo que, talvez, nos tiraria de um lugar comum e nos convida à uma questão mais que presença quando se apresenta em forma de dança em pujança política criativa e potente.

Erin Manning, em seu livro *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*(2006), escreve que,

*Enquanto no modelo ativo-passivo do senso comum tempo e espaço são localizados como significantes estáveis nos quais o corpo entra, em um modelo relacional espaço e tempo são transformados qualitativamente pelos movimentos do corpo. O corpo não se move através do espaço e do tempo, ele cria espaço e tempo: não há espaço nem tempo antes do movimento. (MANNING, tradução nossa, pg. 117)*



Nesse entrecruzar entre a ideia de *acontecimento* e suas relações com o que pode evocar os corpos no tempo-espço, há a densidade em construção que expande aquilo que se manipula para os caminhos das diversas composições possíveis, tanto artísticas quanto políticas, afinal, as imagens criadas dos corpos em dança e suas relações com o tempo-espço inventam as possibilidades de virem a significar e materializar vários campos do relacional, e também sobre a ideia de toque que existe, igualmente em relação e que, justamente, modifica e reinventa o *status quo*.

A filósofa descreve que “o toque, ao lado da política, inventa ao colocar o outro na/em relação, alterando qualitativamente os limites dos corpos em emergência. O toque não é compreensível enquanto conceito estável” (MANNING, 2007, tradução nossa, pg. 111). Um mundo não pode emergir sem o outro, ou seja, no contexto aqui posto, tudo gera a possibilidade da transformação para o reconhecimento da diversidade do devir humano em movimento, ou seja, em possíveis modos de entender e viver, ou, entretanto, se perguntar sobre os possíveis *acontecimentos* neste ou deste sentido. Para finalizar, Erin Manning provoca, ainda ao afirmar que, “[...] recuperar o corpo sensível em movimento é, portanto, pensar juntamente e contra o Estado-nação” (pg. 14, tradução nossa). E, portanto, este dispositivo, o da diversidade e de sua inclusão em panoramas tão fixos e ainda tão difíceis de remoldar, em contraponto à regra hegemônica do movimento, ainda, sobretudo, na arte, é uma ruptura que se mobiliza no esforço em reconhecer as diferenças como potência e nada além disto.



Imagem 4: Espetáculo Convite ao Olhar (2014) e imagens desenhadas da estrutura do espetáculo.

### 3. Neurodiversidade e a Dança Complexa

O que envolve o ato de dançar? Abre-se aqui para as sensações que se encontram por dentro da pele, por fora, nos entremeios que nos fazem perceber e responder: *corpar*. O corpo que acompanha todos os dias suas pequenas mortes e grandes nascimentos que acontecem em seu próprio corpo, todos os corpos. *Convite ao Olhar* evoca a ruptura com um movimento “ideal”-, permitindo simultaneamente a experiência de um desejo por dança (que sequer pretende desconstruir qualquer coisa no intérprete) e a habilidade em criar momentos de expressão e dimensões incontestáveis que desviam de qualquer “limitação”. São corpos que re-inventam o que pode a dança, em especial àquela dança, que Ciscatto chama de *dança inclusiva*. Articular e rearticular, corpo-dobra, percepção retroativa que dança: este é o ato mais imenso da reconfiguração possível.

Na não semelhança com o que se enquadraria com o *neurotipicismo*, chegamos à noção de neurodiversidade que é um modo de percepção formulado por Manning através da aproximação com a experiência autista, mas que primordialmente suscita a diferença e a *diversidade* em contraponto à experiência neurotípica. Manning destaca que,

A experiência neurotípica baseia-se em algumas crenças fundamentais. Primeiro, um corpo capacitado é dado como certo, como o ponto de partida

1201

ideal para a existência. Segundo, a independência é impulsionada com base na ideia de que a autossuficiência é o objetivo. Um corpo autossuficiente é considerado um corpo que pode conscientemente tomar decisões com base no forte senso de onde o corpo acaba e o mundo começa. A liberdade é definida de acordo com essa noção de autossuficiência. (MANNING, 2013, p. 2)

E, para um entendimento que expanda nossas compreensões de “certo” e “errado”, Erin Manning ainda desenvolve sobre o seguinte ponto entre este modo de percepção: “[...] poderíamos desenvolver um sentido mais forte de como os alinhamentos neurotípicos da experiência são limitantes quanto à complexidade de uma ecologia corpo-mundo” (MANNING, 2013, p. 2). Por isso os entrelaçamentos deste modo de percepção que se potencializam ao, de fato, vermos o quanto do mundo se faz através do devir que não corresponde a uma obviedade que se mostra podadora e limitante, mas muito pelo contrário, nos move a um modo de ação da percepção e atenção sobre o que está por trás do que há de trás, um além de, o devir. Mas “e se o caminho para o funcionamento neurotípico não fosse o ideal, a crença de que *somos* os diretores absolutos de nossos movimentos?” (MANNING, 2013, p. 3).

Por isso, as perguntas que envolvem o ato de dançar e o como o corpo pode ser potência em devir se assemelham e geram sensações que são ações sensíveis nos campos dos pensamentos e das possibilidades potenciais. E, sobre isso, a autora Erin Manning diz, “Um pensamento movente é elástico. Sempre começa no meio, no meio da experiência. Esta é outra maneira de dizer que começa em movimento. Pois o mundo não é nada, senão movimento contínuo” (MANNING, 2013, p. 6). É um devir experiência. E ao encontro com as práticas da Cia. Lápis de Seda se reconhece um grande potencial de suspensão do ato de estabelecer *a priori* ordens do que seria o já concebido corpo estável.

#### 4. Considerações Finais

A pergunta que ainda torna a surgir é até onde podemos chegar quando nos deparamos com a diferença em corpo, percepção, noção temporal? Entre singularidade e inventividade, como permitimos que a dança de fato seja lastro de da diferença? No trabalho da Lápis de Seda o *acontecimento* ainda não ocorreu pois as estruturas de composição e convivialidade mantêm as potências do porvir em

cena. As sensações plásticas, sensoriais-, sensíveis se renovam e se põe em colapso, criando ruptura e desvios possíveis.

Bianca Scliar C. Mancini  
UDESC- PPGT- Lab.E.i  
bianca.mancini@udesc.br

Artista da performance, ativista das transversalidade da presença e pesquisadora do movimento relacional. Doutora em Artes e Filosofia pela Concordia University (Montreal/Canadá), associada ao *SenseLab* ao Instituto das 3Ecologias (Canadá).

Dirige o *Lab.E.i.- Laboratório de Ensaios e Imprevistos* e é professora adjunta no curso de licenciatura em teatro e no programa de pós-graduação em artes cênicas na Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC).

Giovanna Bittencourt Morastoni  
UDESC- PPGT- Lab.E.i  
gbmorastoni2@gmail.com

Giovanna Bittencourt Morastoni é artista da cena. Mestranda no programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. Pesquisa sobre o Acontecimento coordenada pelos profs. drs. Edécio Mostaço e Bianca Scliar, e graduada em Licenciatura em Teatro pela (UDESC).

## Referências:

A COMPANHIA. *Companhia Lápis de Seda*. c2017. Disponível em: <<https://www.lapideseda.com/a-companhia>>. Acesso em 06/06/2020 às 14:40.

BAOBAB Novas Formas de Inteligência - Cia Lápis de Seda - Convite ao Olhar - Parte 1. *YouTube*, 2014. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=fYM\\_cekjp8A&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=fYM_cekjp8A&feature=youtu.be)>. Acesso em 06/06/2020 às 15:03.

BAOBAB Novas Formas de Inteligência - Cia Lápis de Seda - Convite ao Olhar - Parte 2. *YouTube*, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GLn1MUebTiQ&feature=youtu.be>>. Acesso em 06/06/2020 às 15:03.

BAOBAB Novas Formas de Inteligência - Cia Lápis de Seda - Convite ao Olhar - Parte 3. *YouTube*, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QwfpVWFkGjc&feature=youtu.be>>. Acesso em 06/06/2020 às 15:04.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Ed. Papirus, Campinas - SP, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Uma "possibilidade impossível de dizer": o acontecimento em filosofia e em literatura**. Séminaire de Montréal. Paris: L'Harmattan, 2001.

ENTREVISTA com Charles Feitosa: **o que é acontecimento? Entrevistadores: Edécio Mostaço e Bianca Scliar. Entrevistado: Charles Feitosa. Grupo de Pesquisa Intertextos (UDESC)**. Florianópolis, fev. 2020. Podcast. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/0XcewV354qSOYGpmbB3Jc>>. Acesso em 18/08/2020 às 13:55.



FIGUEIREDO, F. P. **Entre acontecimentos: Deleuze e Derrida.** Ítaca (UFRJ) , v. 19, p. 127-143, 2012.

INÍCIO. **Companhia Lápis de Seda.** 2017. Disponível em: <<https://www.lapisdeseda.com/>>. Acesso em 06/06/2020 às 14:30.

MASSUMI, Brian. **Semblance and the Event. Activist philosophy and the occurrent arts.** Massachusetts Institute of Technology Press, Chicago, 2011.

MANNING, Erin. **Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty.** University of Minnesota Press, 2006.

\_\_\_\_\_. **Always More Than One: Individuation's Dance.** Duke University Press, 2013.

## **A dança hétero: coreografias sociais da cis-heterossexualidade compulsória**

Bruno Reis Lima (UERJ)

Corpo e Política: implicação em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** O presente trabalho tentar pensar a heterossexualidade compulsória (WITTIG, 1992, RICH, 2012) a partir do conceito de coreografia social (HEWITT, 2005), provocando a pensar sobre as formas pelas quais a identidade e as práticas heterossexuais são produzidas enquanto normas incorporadas por sujeitos que se identificam ou são identificados como heterossexuais. Trata-se de um ensaio que tenta reverter a mirada objetificante dos sujeitos dissidentes de gênero e sexualidade e pensar a cis-heterossexualidade como diferença e especificidade performativa.

**Palavras-chave:** dança, heterossexualidade, gênero

### **1. Memórias de uma pequena bixa e a coreografias hétero da infância**

Estamos em 1994. Eu tinha seis ou sete anos de idade e estou na aula de educação física do primeiro ano do ensino fundamental de uma escola católica de Fortaleza. Antes de descer pro pátio da escola, eu e meus colegas somos informados de que aquela aula seria diferente, nela iríamos aprender uma dança. Eu fiquei animado, parecia uma aula diferente e eu gostava de dançar. Chegando na quadra poliesportiva onde ocorreria o ensaio, somos divididos em dois grupos: meninas devem ir para um lado da sala e os meninos para outra. Cada grupo formava pequenas filas de três ou quatro pessoas. Somos ensinados então a caminhar fazendo um passo de xaxado, o qual eu tenho dificuldade de pegar. Nossas filas devem caminhar até o centro da quadra, onde iríamos encontrar as filas das meninas, fazer uma pequena volta em movimento de cortejo e em seguida dançar com uma parceira.

O nervosismo, até hoje, não sei se era da dificuldade técnica de executar um passo de dança, ou meu corpinho bicha se recusando a entrar naquela coreografia heterossexual. Pois bem, quinze dias depois nos apresentamos, perfeitamente cisgênero e heterossexuais na frente dos pais de todos os/as alunos.

A heterossexualidade não é tanto uma prática sexual dentro de uma diversidade de possibilidades, mas uma instituição compulsória (RICH, 2012) e um regime político (WITTIG, 1992), o qual produz e naturaliza a existência do binômio homens e mulheres, os quais devem ser considerados, ao mesmo tempo, opostos e complementares (RUBIN, 2017).

E o que tem a ver heterossexualidade com dança? Se ensaia. E a cisgenereidade e heterossexualidade são projetos sempre complementares: um corpo deve se conformar homem ou mulher baseado na genitália identificada ao nascer (MOIRA, 2017; BAGALI, 2016; KAAS, 2016), assim como ser ensinado desde criança que o corpo do sexo “oposto” é o que se deve desejar. E como se dá a conformação desse corpo? Coreograficamente.

Dou o exemplo da experiência do ensaio de São João da minha escola porque considero um momento marcante da infância, mas tal coreografia é repetida infinitamente na infância e durante a vida adulta.

No relato que abre esse texto, sou ensinado a ser um menino (fique deste lado da quadra, aprenda a andar desta forma, mãos atrás do corpo, não mova muito o quadril, segure o seu chapé imaginário enquanto dança) ao mesmo tempo que aprendo que devo aprender a cortejar meninas (não ví o passo que lhes eram ensinadas, mas lembro da instrução para que elas balancem uma saia imaginária quando dançamos juntos). E todo o conjunto de pais e estudantes de outras séries da escola devem e irão aplaudir esse aprendizado no dia da apresentação. Olha como eles são fofos! E eu querendo morrer. Quer dizer, ficava muito nervoso, não entendia o que estava acontecendo, mas sabia que eu não conseguia desempenhar aquele papel... ou na verdade não tinha nenhum desejo de.

Voltando ainda a essa memória, lembro que a música a ser dançada era Asa Branca, na clássica gravação de Luiz Gonzaga. Recordo que eu gostava da música, já a tinha escutado antes, mas pela primeira vez estava prestando atenção na letra. Se não me engano a professora havia lido ela pra gente na sala, antes de descermos pro ensaio, de modo que soubéssemos interpretar coreograficamente o seu enredo. Lembro de ficar pensando sobre a história: os animais que morrem, o eu-lírio que precisava ir embora do sertão e abandonar “Rosinha”, sua parceria amorosa, mas não sem antes prometer uma reencontro assim que “o verde dos seus olhos se espalhasse na plantação.”

Nesta idade eu gostava bastante de dançar, mas o fazia até então em casa, sozinho, dançando ao som de um vinil da Madonna ou do Micheal Jackson que meu pai tinha me dado de presente (não sei como ele intuiu que eram dessas coisas que eu iria gostar, eu lembro até hoje das capas). Ali na escola era a primeira vez que era instado a aprender uma coreografia e fazê-lo pensando já em uma apresentação, informação que nos foi dada desde o início pela professora. Durante a coreografia os meninos com as mãos na cintura das meninas e, em outros momentos levantar seus braços para fazê-las girar, no que me lembro ser o refrão da canção. Sou informado durante o ensaio de que devo guiar o ritmo da minha parceira. Eu devo dançar com a saudade do sertão e da minha noiva, a qual abandonei. Aprendizados estranhos.

## **2. Das dissidências às normas coreográficas do gênero e da sexualidade**

Há algum tempo venho pesquisando a cena ballroom e o voguing na cidade do Rio de Janeiro, objeto de meu projeto de pesquisa de doutorado. A cena ballroom é um movimento criado por pessoas LGBT pretas e latinas nos EUA em meados da década de 1980 e hoje amplamente presente em diversas cidades do Brasil e do mundo todo.

Uma coisa tem me chamado atenção desde que comecei a investigar o tema é que o voguing é uma das poucas linguagens de dança que vejo sendo marcada como LGBT, sendo descritas com essa marcação ... Isso significa que todas as outras danças são cisgêneras e heterossexuais?

Quer dizer, se uma dança merece um tipo de marcação, e eu concordo que é importante ressaltar os sujeitos que dançam voguing como sujeitos LGBTQIA+, o que significa a não-marcação de diversos outros tipos de dança que jamais são referidas enquanto “danças brancas”, ou “danças cisgêneras”, “danças heterossexuais” e etc?

Logicamente não é fácil pensar nestes termos, correndo o risco de uma simples inversão que classificaria uma ampla gama de expressões artísticas como um monólito cis e heteronormativo... O argumento principal dessa contraposição seria o de que é preciso analisar cada expressão e cultura dançantes para dizer de que maneira o gênero e sexualidade operam mesmo quando não são marcados explicitamente.



Porém, as dificuldades de nomear estas especificidades não pode ser uma forma de não discutir de que há sim uma normatividade cis-hétero nos modos de mover e ensinar a mover em nossa sociedade. O que caracteriza essa instituição que podemos chamar de cis-heterossexualidade compulsória, porém, é justamente o fato de jamais ser marcada ou se deixa marcar enquanto especificidade, pelo contrário, o que ela produz é um eterno processo de universalização de seus arranjos corporais normativos.

O que é considerado normativo não costuma precisar de adjetivações. A dança feita por e para pessoas brancas, por exemplo, nunca é “branca”, ela é apenas “dança”. A falta de marcação permite que essa dança circule sem muitos atritos em qualquer ambiente como uma linguagem universal, não específica de nenhum tipo de identidade.

Uma coisa que me chama muita atenção no trabalho da filósofa-bixa espanhola Paco Vidarte, entre outras teóricas *queer*, é uma certa idéia de que não se nasce bixa, ou sapatão, nem travesti: torna-se. A gente aprende a ser, no melhor sentido que isso pode a ser dissidente, e esse aprendizado é sempre coletivo. Quer dizer, caso haja o interesse de fazer parte de uma comunidade, em vez de ser um sujeito liberal e que está cagando para a comunidade.

Vidarte, em seu manifesto *Ética Bixa*, sugere que, quando criança, todas nós deveríamos responder à pergunta “o que você quer ser quando crescer”, dizendo:

Quero ser sapa, bixona, transexual. Quero poder me tornar um sujeito político real, capaz de intervir na sociedade a partir do meu ser lésbico. (...) Quando for adulto gostaria de estar pleno e viver solidariamente a bixa que trago dentro de mim. Se em algum momento da vida me esquecer disso (...) acabo pensando que a minha vida sexual é privada e que o verdadeiramente sociável e público é tudo o que depende do meu status, da minha classe, da minha situação laboral, dos meus laços familiares, então deixei na sarjeta a lésbica bixa maravilhosa que ainda não sou, mas adoraria chegar a ser quando for adulta. (2019, p. 31-32).

Tornar-se sapatransbixa é pertencer a uma comunidade, é ser identificado por ela e se identificar com ela. A comunidade LGBTQIA+ só pode existir eticamente enquanto se fortalece como coletivo, acredita Vidarte. Se isso é em certa medida uma proposição ética de Vidarte, mais do que uma descrição da “realidade”, é uma constatação histórica também sobre os modos através dos quais sujeitos dissidentes de gênero e sexualidade conseguiram conquistar direitos e espaço na esfera pública: organizando-se coletivamente.

Jonathan Bollen produziu, na década de noventa, uma etnografia da pista de dança de festivais gays e lésbicos em Sidney, na Austrália, que nos ajuda a pensar as maneiras coreográficas através das quais jovens engajavam em jogos coletivos na pista de dança de forma a produzir identidades corporais dissidentes que estão sempre em relação com o outro, com a comunidade. A cinestesia *queer*, segundo Bollen, é produzida de maneira coletiva. Através de entrevistas, relatos (etnografia), ele tenta entender como diferentes tipos de performatividades, de movimentação, de relações entre as pessoas são praticados dentro dessas festas. Em festas gays e lésbicas na qual fez seus estudos de campo, os participantes dançam imitando os movimentos uns dos outros. Bollen descreve que não se tratava de apenas um único estilo de movimentação compartilhado, mas que havia uma enorme variação de estilos, alguns mais *girlie* (bem garota), outros mais masculinos, mas ambos performados tanto por homens quanto mulheres. Para Bollen, a cinestesia *queer* é uma relação na pista de dança de construção de relação em conjunto.

A noção cinestesia *queer* é uma tentativa de descrever como a regulação do gênero pode ser negociada através do movimento, através de uma

mobilização de recursos cinestésicos que desarticulam formas de se mover da demanda por desempenho consistente de gênero. Na medida em que a regulação do gênero é cúmplice da regulação da sexualidade, um interesse e investimento na realização da cinestesia *queer* pode ser caracterizado como uma crítica encenada, em alguns casos uma espécie de paródia, de um modelo heterossexual de desejo que opera na lógica da diferença morfológica. Na performance cinestésica de queerificar o gênero, gays e lésbicas experimentam modos de se mover e modos de desejar que são às vezes ambivalentes, às vezes hiper-reflexivos, sobre as amarras morfológicas do gênero. Na verdade, a cinestesia *queer* convidaria a uma análise do desejo que se baseia não na lógica da diferença morfológica, mas em uma queeroetnografia do envolvimento cinestésico. (BOLLEN, 2001, p. 298, tradução nossa)<sup>1</sup>

Se a desobediência *queerográfica* de gênero é feita coletivamente, através de paródias do que são considerados movimentos femininos e/ou

<sup>1</sup>No original: Marshalling of kinesthetic resources that disarticulate ways of moving from the demand for consistently gendered performance. To the extent that the regulation of gender is complicit in the regulation of sexuality, an interest and investment in the performance of queer kinesthesia may be characterized as an enacted critique, in some cases a kind of parody, of a heterossexual model of desire that operated on the logic of morphological difference. In kinesthetically queering performance of gender, gay man and lesbians experience ways of moving and ways of desiring that are sometimes ambivalent, sometimes hyperreflexive, about the morphological moorings of gender. Indeed, queer kinesthesia would invite an analysis of desire that is predicated not on the logic of morphological difference but on a choreography of kinesthetic engagement.

masculinos, ou em hiper estilizações “excessivas” destas referências, é possível dizer que a coreografia hétero se produz através de uma obediência coletivamente ensaiada de correspondência entre movimento e uma certa conformidade ao que se tende como morfologia cissexista do corpo?

De que forma essas pessoas que se identificam como heterossexuais negociam uma certa aderência à norma e/ou impoem ela a outros corpos? Constroem suas performatividades que dentro de um leque de relações espaciais e temporais com outros corpos cis-heterossexuais que consideram iguais ou em relações de oposição ou distanciamento de sujeitos dissidentes de gênero e sexualidade? Que práticas corporais são ativadas para garantir a intelegibilidade da heterossexualidade entre homens e mulheres cisgêneros e heterossexuais?

A obediência a norma nesse sentido se dá, acredito, a partir do pensamento sobre a dissidência cinestésica em Bollen, como uma cosntrução de sí, uma reafirmação constante da própria identidade através de gestos estilizados e de relações codificadas com os outros gêneros, tanto o susposto sexo “oposto”, quanto as dissidências sexuais.

### 3. As coreografias sociais da heterossexualidade

Um desafio de pensar sobre essa coreografia cisgênera e heterossexual é justamente o que falamos anteriormente sobre a norma: a dificuldade é delimitar um campo que se pretende universal e neutro, que está ao mesmo tempo em todo lugar, mas que nunca é enunciado. Trata-se daquilo que a feminista francesa Monique Wittig chamou de “pensamento hétero”, matriz que se pretende neutra e reage de maneira violenta aos conhecimentos produzidos a partir de miradas minoritárias.

Os discursos que acima de tudo nos oprimem, lésbicas, mulheres, e homens homossexuais, são aqueles que tomam como certo que a base da sociedade, de qualquer sociedade, é a heterossexualidade (...) Estes discursos da heterossexualidade oprimem-nos no sentido em que nos impedem de falar a menos que falemos nos termos deles. (...) Com a sua inescapabilidade erigida em conhecimento, em princípio óbvio, em dado pré-adquirido a qualquer ciência, o pensamento hétero desenvolve uma interpretação totalizante da história, da realidade social, da cultura, da linguagem e simultaneamente de todos os fenômenos subjetivos. (WITTIG, 1992. p. 2-3)

Ou seja, o sistema linguístico e discursivo que produz todas as categorias de pensamento e dizibilidade são feitos a partir de um ponto de vista hétero, o qual cria as categorias e desviações. Daí a dificuldade de colocar este pensamento em crise utilizando suas próprias categorias.

Podemos pensar, a partir de Wittig e Bollen, que se existe um pensamento hétero, também existe uma produção disciplinar e discursiva da experiência de uma cinestesia heterossexual. Um tipo de cinestesia que, tal como o pensamento hétero, procura não apenas categorizar, como enquadrar e subalternizar os sujeitos e os conhecimentos epistêmicos e cinestésicos produzidos por sujeitos que escapam da suposta neutralidade heterossexual. Mas não apenas: um tipo de cinestesia compulsória que produz suas próprias formas de gozo para aqueles que conseguem mais ou menos se enquadrar em suas partituras, assim como regulam as formas de dissidência e fracasso dessa norma.

Precisamos, então, fazer uma espécie de antropologia da dominação (CURIEL, 2010), para delimitar o que ainda não tem limite. O convite deste artigo é provocar mais pesquisadores a enfrentarem este desafio de construir um estudo crítico da heterossexualidade a partir de um ponto de vista sapatransbicha.

Neste sentido, o conceito de coreografia social, do pesquisador estadunidense Andrew Hewitt(2005) me parece uma ferramenta importante para pensar a dominação cis-heterossexual na dança ao propor uma análise da dança enquanto evento performativo e desfazer a noção de uma separação entre as chamadas danças cênicas e sociais e o cotidiano.

Minha proposição é pensar a dança, junto com Hewitt e os demais autores citados, como algo que não exatamente reflete uma estrutura, mas que funciona como uma espécie de ensaio para práticas ideológicas incorporadas, neste caso, pensando a cis-heteronormatividade como uma ideologia corporificada que deve ser analisada enquanto fenômeno estético e social historicamente localizável, mas que tem sido invisibilizado e naturalizado enquanto prática social e dificilmente sendo alvo de escrutínio crítico, especialmente de um ponto de vista de pesquisadores e pesquisadores dissidentes de gênero e sexualidade.

Gostaria que pudéssemos pensar, a partir do conceito de coreografia social e o de (cis)heterossexualidade compulsória, os modos como a dança pode não apenas refletir uma dada realidade social, mas utilizar o potencial performativo



do corpo de produzir aquilo que encena. Como afirma Hewit, pensar em um projeto que tenta

se reconectar a um sentido mais radical da estética como algo enraizado na experiência corporal, uso a categoria de coreografia social como uma forma de examinar como a estética não é puramente superestrutural ou puramente ideológica. A coreografia social é uma tentativa de pensar sobre a estética conforme ela opera em a própria base da experiência social. (2005, p. 2, tradução nossa).<sup>2</sup>

A dança, conforme afirma o pesquisador, não é apenas um simples lugar privilegiado para observar a ordem social, mas o acionamento da ordem social que tanto é retletida, quanto moldada por através de preocupações estéticas.

Denominamos, a partir dessas considerações, a dança hétero não exatamente como um campo específico, mas um modo de produzir corpos que se movem de modo a reiterar identidades de gênero tidas como “naturais” (cisgeneridade) e sexualidades que, baseadas nessa identidade de gênero, encenam a atração pelo que seria seu “oposto complementar” (heterossexualidade).

Desse modo, para estabelecer esse tipo de coreografia social do gênero e da sexualidade enquanto objeto de estudos, é importante tentar desfazer a separação absoluta entre as chamadas danças cênicas e sociais e o cotidiano. Hewit, apesar de não ter aprofundado as consequências de gênero e sexualidade que podem ser desenvolvidas a partir de seus estudos, nos abre uma possibilidade de pensar a coreografia social como lente para observar diversos fenômenos sociais tidos normalmente como “extra-estéticos” enquanto práticas de movência.

Bruno Reis Lima  
PPGARTES/UERJ  
breislima@gmail.com

Bruno Reis é artista-pesquisador das artes do corpo, com trabalhos nas áreas da performance, dança e cinema. Atualmente é doutorande em Artes com pesquisa sobre o corpo queer/cuir/bicha, sapa e trans na cena ballroom do Rio de Janeiro.

2 No original: The historical claims I make in this volume might be said to work in the opposite direction: **they are claims for the historical agency of the aesthetic as something that is not merely shaped but also shaping within the historical dynamic.** By attempting to reconnect to a more radical sense of the aesthetic as something rooted in bodily experience, I use the category of social choreography as a way of examining how the aesthetic is not purely superstructural or purely ideological. Social choreography is an attempt to think about the aesthetic as it operates at the very base of social experience.

## Referências:

- BOLLEN, Jonathan. Queer kinaesthesia: Performativity on the dance floor. *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*, ed. Jane Desmond, Society for Dance History Scholars & University of Wisconsin Press, 2001.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, [1993], 2011.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. 6ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- HEWITT, Andrew. *Social choreography – Ideology as performance in dance and everyday movement*. Durham: Duke University Press, 2005.
- KAAS, Hailey. "O que é cissexismo". Disponível (acessado em 15/09/2020) <http://transfeminismo.com/o-que-e-cissexismo/>
- MOIRA, Amara. O cis pelo trans. *Revista de Estudos Feministas*. Vol. 25, no.1. Florianópolis. Jan./Abril 2017.
- MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva, 2016.
- RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 4, n. 05, 27 nov. 2012.
- RUBIN, Gayle. *Pensando o sexo*. In: *Políticas do sexo*: Gayle Rubin. São Paulo: Editora Ubu, 2017.
- WITTIG, Monique. *The Straight Mind and other Essays*, Boston: Beacon, 1992. Tradução disponível em: <http://mulheresrebeldes.blogspot.com.br/2010/07/sempre-viva-wittig.html>
- VIDARTE, PACO. *Ética Bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ*. São Paulo: N-1, 2019.

## **Intervenção na Universidade Federal da Paraíba: performatividades em modos de enfrentamento na ocupação Alph**

Candice Didonet (UFPB)  
Jamysson Ian Lima Souza (UFPB)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Este texto apresenta um conjunto de reflexões que se misturam em uma escrita de relato. A partir de vivências na ocupação Alph, da reitoria da Universidade Federal da Paraíba, o modo de escrita aqui articulada se propõe a disparar protestos à nomeação de um reitor interventor. Entendendo que existem performatividades presentes nas ações que guiam condutas contrárias a este golpe propõe-se pensar na dança das palavras que habitam os movimentos, as vozes e as escritas no espaço experienciadas a partir e, desde, a ocupação Alph. O acontecimento da ocupação em movimentos políticos-artísticos ocorridos em novembro de 2020 tiveram no enfrentamento um impasse, ao mesmo tempo, uma experiência construtiva contra a opressão. Propõe-se a pensar nas performatividades como possíveis chaves de leitura para as mobilizações. Ao longo do texto serão apresentadas uma série de imagens registradas durante a ocupação. Estas imagens mostram grafias existenciais e vividas que buscam revelar a dimensão das performatividades de enfrentamento à intervenção. Os estudos de Judith Butler, Tiago Ribeiro e Jussara Setenta trazem abordagens para refletir a constituição do espaço comum da ocupação Alph. Como parte do processo desta assembleia performativa propõe-se a relatar, revelar, questionar e denunciar o acontecimento da intervenção, que até o presente momento, segue em curso na Universidade Federal da Paraíba evocando o retrocesso que abala a autonomia democrática em diversas instituições brasileiras.

**Palavras-chave:** AÇÃO ARTÍSTICA. RESISTÊNCIA. DEMOCRACIA.

**Abstract:** This text presents a set of reflections that mix into a writing of report. Based on experiences in the Alph's occupation in the rectory of the Federal University of Paraíba, the mode of here writing articulated proposes to trigger protests against the appointment of an intervening rector. Understanding that there are performativities present in the actions that guide conduct contrary to this coup, we propose to think about the dance of the words that inhabit the movements, the voices and the writings in the space experienced from and, since, the Alph's occupation. The event of the occupation in political-artistic movements that took place in November 2020 had in the confrontation an impasse, at the same time, a constructive experience against oppression. It is proposed to think of the performativities as possible reading keys for the mobilizations. Throughout the text, a series of images recorded during the occupation will be presented. These images show existential and lived graphics that seek to reveal the dimension of the performativities of confrontation with the intervention. The studies of Judith Butler, Tiago Ribeiro and Jussara Setenta bring approaches to reflect the constitution of the common space of Alph's occupation. As part of the process of being a performative assembly it is proposed to report, reveal, question and denounce the event of the

1214

intervention, which, until the present moment, is still ongoing at the Federal University of Paraíba, evoking the setback that shakes the democratic autonomy in several Brazilian institutions.

**Keywords:** ARTISTIC ACTION. RESISTANCE. DEMOCRACY.

## 1. Movimento de luto e luta

O autoritarismo e as ações de golpear expressões coletivas são pautas políticas da atual gestão federal. Temos vivenciado inúmeras ações que ferem as liberdades sociais como as intervenções nas IFES - Instituições Federais de Educação Superior. Desde 2019 estas intervenções, que hoje somam mais de vinte em território nacional, desrespeitam as escolhas e votos da comunidade acadêmica para suas reitorias. A gravidade deste fato está associada à nomeação de interventores que não foram escolhidos ou ficaram em posições de inferioridade nas etapas eleitorais das Instituições Federais de Educação Superior. Tal desrespeito se faz constitucional mas não democrático e, ao evocar o espectro do período ditatorial nas universidades e institutos aproxima-se a figura neofascista e opressora da presidência da república para tais espaços públicos de educação e produção de conhecimento que deveriam ser democráticos e autônomos. Ao configurar as IFES como territórios cerceados pela opressão, demarcando poderes conservadores que bloqueiam as liberdades de fruição destes espaços, uma grande luta se instaura para defender a liberdade de cátedra que, historicamente, é uma ferramenta de grande importância desses equipamentos educacionais como aponta Roberto Leher no livro “Autoritarismo Contra a Universidade: o desafio de popularizar a educação pública”:

Como instituição social milenar, mas implementadas em contextos históricos particulares nos diversos países, a universidade constituiu mediações próprias que a conforma institucionalmente, tema consagrado na autonomia universitária, isto é, em sua prerrogativa de se auto normatizar e de se autogovernar. No caso brasileiro, as universidades são instituições tardias, em que a autonomia somente foi elevada a preceito constitucional em 1988. Historicamente, a autonomia é sustentada como um valor universal para garantir espaços públicos de produção e socialização do conhecimento, livre de ingerências indevidas dos governos, igrejas e interesses particulares, sobretudo os econômicos e dos dispositivos de poder contra a vida. Tais prerrogativas podem ser sintetizadas na liberdade de cátedra (no fazer universitário) e na liberdade de pensamento (no âmbito geral da sociedade). (LEHER, 2019, p. 42).

Nos perguntamos: quais são os modos de operar artisticamente na frágil democracia que se sustenta no Brasil? Os questionamentos políticos e afirmativos

1215



de estudantes, professoras e professores, artistas e pensadores atuantes de espaços de resistência tornam-se reivindicadores de justiça atuando contra os golpes autoritários no enfrentamento à perseguição política e pela manutenção da educação libertária e igualitária.

Em nosso contexto, a Universidade Federal da Paraíba é alvo de intervenção desde o dia 5 de novembro de 2020 recebendo com nomeação presidencial o senhor Valdiney Gouveia, professor do Departamento de Psicologia que participou da eleição para a reitoria em agosto do mesmo ano. Na ocasião eleitoral, obteve apenas cinco por cento dos votos da comunidade e nenhum voto dos três conselhos máximos da UFPB.

Após a decisão federal e do ato de posse que confronta a liberdade de cátedra, muitas foram as reações contra a intervenção do Sr. Valdiney Gouveia: atos de rua em passeata pela cidade de João Pessoa, plenárias virtuais para discutir a conjuntura e estratégias de resistência ao golpe e ações diretas para bloquear o trânsito das avenidas com indignação perante esta intervenção.

Gostaríamos de sublinhar a mais incisiva e duradoura ação contra a intervenção na UFPB: a ocupação Alph. A priori, a ocupação se constituiu como uma ação de estudantes da UFPB que se acorrentaram na porta da reitoria onde ficaram por mais de 40 dias. A ocupação (trans)formou o espaço da reitoria em um lugar de luta e um modo de aglutinação de pessoas contra o retrocesso: um ato extremo de resistência vivenciado durante a crise sanitária que assola nossas vidas há mais de um ano.

Percebendo as respostas de repúdio contra à intervenção buscamos refletir neste texto, como, a performatividade de grupos indignados ativa, nos espaços públicos, danças coletivas de enfrentamento em repulsa ao desmonte atual. É do interesse desta escrita pensar como diferentes pessoas, de diversas correntes e interesses políticos: sejam estudantes, professores, técnicos, terceirizados e toda sociedade civil, se juntam em “assembleias performativas” como aponta Judith Butler (2018). Estas assembleias se colocam como enfrentamento ao autoritarismo político agravadas pelas agudas crises sanitária e sociopolítica vivenciadas no Brasil com a pandemia provocada pelo Covid 19, que tirou muitas pessoas das ruas, mas não da luta por justiça e liberdade.

Algumas vezes fica bastante explícito que se trata de uma batalha sobre palavras, significantes políticos, ou imagens e descrições. Mas antes de

1216

qualquer grupo começar a debater essa linguagem, há uma reunião de corpos que fala, por assim dizer, de outra maneira. As assembleias se afirmam e se fazem representar pela fala ou pelo silêncio, pela ação ou pela inação contínua, pelo gesto, por se reunirem como um grupo de corpos no espaço público, organizado pela infraestrutura - visível, audível, tangível, exposta de maneira tanto deliberada quanto indesejada, independente de formas tanto organizadas quanto espontâneas. (BUTLER, 2018, p.173)

Pensamos aqui, como as danças involuntárias do urbano são montadas com os vômitos e ânsias político-subjetivas que vislumbram performatividades futuras, respeitadas e, do ponto de vista democrático, defendem as memórias passadas. No caso da Universidade Federal da Paraíba, a ocupação de estudantes acorrentados leva o nome de **Alph**.

**Alph** foi estudante de filosofia, artista e ativista da UFPB encontrado morto com marcas de tiros no começo de 2020 após denunciar repressão vinda da segurança e da guarda universitária. Estudar as performatividades coletivas contra o avanço autoritário nas IFES é reivindicar a perda do estudante **Alph** de forma poética-política, pois os aspectos políticos de coletivos em danças divergentes, são, convergentes em suas reivindicações.

Conforme Tiago Nogueira Ribeiro (2012) as intervenções artísticas se colocam como dispositivos subversivos e objetivos para se opor aos desmontes contemporâneos. Neste caso, observamos desde os gestos dos corpos como o punho em chiste e os punhos acorrentados na porta da reitoria até, as grafias de cartazes, lambes e gritos de guerra direcionados ao interventor. Mesmo no momento da “posse” do interventor, que foi omitida da comunidade acadêmica e que se deu no Hospital Universitário da UFPB, o silêncio foi imposto. Porém, os gestos das faces mascaradas na pandemia, as caminhadas coletivas e os cartazes em punhos para cima ecoaram o grito: “reitora eleita deve ser reitora empossada”.

Uma mudança de contexto está acompanhada de uma mudança de configuração. No caso da Intervenção Urbana, o que deve ocorrer não é uma adaptação da dança com relação aos espaços urbanos, mas uma transformação radical de todos os seus parâmetros: são necessários novos agenciamentos. Propor um uso diferente daquele que foi dado pelo urbanismo disciplinar, por exemplo. No caso aqui em questão, o espaço urbano é o lugar de problematizações. Portanto, é ele o lugar de investigação, é dele que a criação depende e de onde emerge. Não basta ser usuário do espaço urbano, os interventores urbanos são como etnógrafos e cartógrafos de subjetividades urbanas. (RIBEIRO, 2012, p.35)

Continuamos em luto pela morte de **Alph** e de tantas pessoas que se vão diariamente frente ao projeto genocida da atual gestão federal. Continuamos em luta

1217

no enfrentamento contra a censura que atinge as áreas às quais estamos inseridos: arte e educação. Que nossas intervenções possam ser artísticas e dançadas no enfrentamento às intervenções políticas e que abram espaço para a democracia e liberdade, ecoando vozes por tempos melhores e justos, sem retrocesso e perseguição.

## 2. Há Ocup(ação)!

No dia cinco de novembro de dois mil e vinte, após nomeação federal e publicação do nome do interventor no Diário Oficial da União, aconteceu um chamamento nas redes sociais - feito pelas entidades da UFPB e encaminhado para toda sociedade. Era preciso juntar corpos com todos os protocolos necessários como distanciamento, uso de máscara e álcool gel, para que, no final da tarde do respectivo dia da intervenção, acontecesse uma caminhada coletiva pelas ruas de João Pessoa afirmando que o reitor nomeado não era legítimo.

Essa ação coletiva e de indignação foi a primeira de muitas que se sucedem até os dias de hoje. Embora essa caminh(ação) de repúdio tenha sido composta por centenas de pessoas, alguns estudantes da Universidade Federal da Paraíba sentiram a necessidade de performar de modo mais incisivo contra o golpe.



**Figura 1:** Registro feito pelo fotógrafo Abraão Lima da entrada principal da reitoria da UFPB, lugar onde a ocupação Alph permaneceu por cerca de quarenta dias.





**Figura 2:** Imagem de um dos estudantes acorrentado na frente da reitoria da Universidade Federal da Paraíba. Fotografia de Abraão Lima.

A princípio, quatro discentes na noite do dia cinco para os dias seis de novembro -com correntes e cadeados- se amarraram na porta do prédio da reitoria, defendendo a ideia de que só sairiam de lá apenas quando a nomeação fosse revogada. Essa ação, logo tomou as redes sociais, fazendo com que mais estudantes chegassem para participar da ação, na qual, professores, técnicos e a comunidade fossem agregando com doações de alimento, apoio financeiro para manutenção da ocupação e, também, disposição de ocupar junto com aquelas que residiram e resistiram no território da reitoria por mais de quarenta dias. Foi o caso de um advogado popular que, sabendo das possíveis violências que aqueles corpos vulneráveis estavam sujeitos, ocupou junto com o objetivo de amparar juridicamente em qualquer ação truculenta que pudesse vir a acontecer.





**Figura 3:** Imagem feita pelo fotógrafo Abraão Lima durante um momento de refeição na cozinha improvisada da ocupação. Os alimentos eram doados pela sociedade de João Pessoa.

Se pensarmos que “lugares públicos”, como a rua e a universidade, estavam sendo ocupados por estudantes expostos a várias violências do urbano, podemos evocar os pensamentos de Luiz Antonio Simas (2019) que, em seu livro “O Corpo Encantado das Ruas” diz que a rua como lugar público não é mais de encontros e trocas de afetos, mas se constrói, na contemporaneidade, como lugar de passagem em decorrência da constante agressão da cidade. É tanto que, com o tempo, para manter uma organização do grupo, foi preciso dividir algumas comissões, uma delas era de “segurança”, composta por ocupantes onde uma das funções era passar as noites acordados para que, nem a guarda armada da universidade e nem a polícia chegassem desprevenidas. Existiu uma dança noturna de atenção. Existiu uma dança da tensão constante.

Vendo esse fato, é contraditória e preocupante a função que a polícia exerce no contexto de uma ocupação pacífica dentro de uma universidade pública. A polícia federal em diversos momentos chegou na “Ocupa Alph” com falas coercivas e de intimidação. Tal fato, evoca a natureza paradoxal do equipamento de “in\_segurança” pública nacional, que em vez de assegurar a liberdade de expressão, escrita no artigo quinto da constituição brasileira BRASIL (1988), reprime. Reprimir, oprimir e condenar são verbos que se transformam em medo por muitos jovens que buscam defender direitos básicos.

A repressão se faz como dança violenta, em que a demarcação do território, a tortura psicológica e a censura fazem com que o pensamento de André Lepecki (2010) sobre coreopolítica e coreopolícia não deixe de ser citado nesse texto, tendo em vista o cerco que fora construído para enfraquecer a energia coletiva e mental dos estudantes que construíram a ação da ocupação da reitoria na UFPB. Muitas sensações e sentimentos vivenciados durante a ocupação perduram até os dias atuais, pois muitos continuam com resquícios traumáticos em decorrência das violências verbais e morais. Analisando essa estrutura que nada assegura e demarca territórios:

Vamos considerar aqui “polícia” um ator social na coreopolítica do urbano atual, uma figura sem a qual não é de todo possível pensar-se governamentalidade moderna. Uma figura também cheia de movimento, particularmente o ambíguo movimento pendular entre a sua função de fazer cumprir a lei e, a sua capacidade para a sua suspensão arbitrária; uma figura cujo espetáculo cinético é de chamar para si o monopólio sobre a determinação do que, no urbano, constitui um espaço de circulação, tarefa que executa não apenas quando orienta o trânsito, mas também quando executa com alarde a sua performance de transgressão de sentidos de circulação na cidade, com carros velozes cheios de luzes e sirenes alardeando assim a sua excepcional ultra mobilidade, uma vez que para a polícia nunca existe a contramão. (LEPECKI, 2011, p. 51).

Foram essas figuras do “espetáculo cinético” dito por Lepecki que, alinhadas com uma história e conduta moralista se fizeram existir. Pois, alinhadas com as administrações públicas que eram problematizadas e repudiadas naquele ambiente de resistência enfraqueceram com palavras de ordem e lei, pressionando com ameaças aos estudantes, artistas entre outras pessoas que formavam a ocupação.

Existiu um caderno preto que por vários dias foi suporte para assinaturas de quem pela reitoria ocupada passava. Em um determinado momento, com as perseguições aumentando, o caderno teve de ser escondido para que, caso houvesse um despejo violento, aquele objeto não caísse nas mãos da polícia ou do interventor. Eram várias caligrafias. Letras dançadas de vários dias que escapavam de mãos ansiosas de corpos inconformados. Cores, fluxos, tamanhos plurais que, juntas bordavam a estética do caderno que foi a memória de um tempo. Em dois mil e vinte, em meio a uma pseudodemocracia, estudantes, intelectuais e artistas que organizaram aquela ocupação tiveram de esconder um caderno por medo da captura policial. A democracia. Há democracia?

A energia colonial e ordenadora por muitas vezes atravessava os corpos daquelas ativistas e as deixavam cansadas. Era uma dança do embate constante e de um cansaço agonizante. Uma dança de punhos, com forças dos tamanhos dos corações reprimidos em suas próprias casas: a universidade pública. Uma dança de resistência, de força que mesmo em tristeza testemunhava cada ato de enfrentamento à intervenção.

Com o passar dos dias, a ocupação Alph , em homenagem ao ativista que lutava pelos direitos daquela instituição, foi se configurando como um núcleo de resistência onde: debates, aulas abertas, programações culturais e, inclusive, uma cerimônia simbólica, na qual aconteceu a nomeação das reitoras eleitas: Terezinha Domiciano e Mônica Nobrega, aconteciam. Nessa mesma ocasião, uma estudante trans foi nomeada como futura reitora da mesma instituição. Essas ações políticas e performativas criam imagens dos corpos que queremos ver na administração desses equipamentos educacionais, são pessoas marginalizadas e invisibilizadas numa sociedade edificada num conservadorismo patriarcal movido por uma dança ignorante e repressiva que se reverte às danças de reinvenção, coragem e respeito.

Muitas outras atividades foram encorpando aquele coletivo que desmantelava a forma daquele ambiente onde, constituído por sujeitos que lutam por diversas pautas, estavam ali em prol de um direito comum: respeito à democracia. Em frente à reitoria nos colocamos. Idas e vindas. Encontros. Cortes. Colagem. Gritos. Escuta.





**Figura 4:** Estudantes na ocupação Alph durante uma oficina de “Lambes” ministrada por Phil Meneses. Essa atividade desembocou em uma intervenção de colagem nos muros da UFPB. Imagem capturada por Abraão Lima.

Durante o período em que a ocupação durou, muitas foram as estratégias de aglutinar apoios. Existia uma rotatividade de estudantes que precisavam trabalhar e só iam à noite para fortalecer o movimento. Outros passavam alguns dias e precisavam voltar às suas cidades de origem, pois como a universidade têm diversas unidades e, o lugar onde a ocupação se fincou foi no Campus Sede da capital paraibana, alguns discentes saíram de cidades do interior para participar dessa rede afetiva, política e subversiva.

Geralmente, nos finais de semana, os estudantes se sentiam mais vulneráveis por ter menor circulação de pessoas. A mobilização ficava mais perene. Percebendo isso, surgiu a ideia de intensificar a programação cultural nesses dias. Shows, oficinas artísticas para o público em geral e palestras, aconteciam nos três turnos com o objetivo de chamar toda comunidade pessoense para participar e ficar a par do golpe na universidade. Apesar da mídia ter veiculado de forma massiva a ação dos “acorrentados da UFPB”, existe uma imagem passada ao telespectador de que esses discentes eram pessoas “vagabundas”. Por esse motivo, o diálogo com a sociedade era vetor para que todas as pessoas olhassem a realidade e compreendessem a coragem daquelas ocupantes. Por esse mesmo motivo, esse texto é tecido com o propósito de valorizar aquelas que se colocaram -em meio a uma pandemia- expostas para defender um bem de todes.



Foram três mandados de despejos -a pedido da universidade-emitidos pela polícia federal durante o período que durou essa resistência com insurgências. Apesar da vontade de continuar, outra onda da crise sanitária estava crescendo, gerando um medo maior nas ocupantes, tendo em vista que a exposição naquele espaço era enorme. Unindo a truculência cada vez mais perigosa da “in\_segurança” bem como a nova ascendência da Covid-19 no Brasil, aconteceu uma assembleia com todas as pessoas que formavam a ocupação Alph. Decidiram dançar a indignação ao golpe em outros formatos. Dessa reunião performativa e propositiva, criou-se o movimento “Ocupa Alph”, que não mais era um grupo de pessoas residindo em um território, mas uma espécie de entidade autônoma que iria continuar se opondo as decisões do reitor ilegítimo e engendrando outras performatividades de combate, como a constante indagação: **“quem matou**

# Alph?”



**Figura 5:** Registro do acervo da “Ocupa Alph” em um dos atos performáticos em memória ao Alph na reitoria da UFPB.

1224

### 3.(RE)Existir em Movimento

A partir dessas danças de luta e luto contra esses sujeitos que teimam em nos silenciar, perguntamos: como se mover enfrentando o Estado, a partir do estado das coisas que nos violentam? Como tecer uma cinética que vai além do resistir pois adentra na necessidade do insurgir?

Mover re\_vestido de dor, raiva, medo e indign(ação) é, de certa forma, enfrentar acionamentos internos e externos do corpo. Pensando no corpo coletivo formado nesta ocupação, as ativações se davam a partir das tensões que, até hoje, repercutem em traumas pelas opressões e perseguições que aqueles corpos “(des)obedientes” sofreram. Também, existiu uma conexão constante ligada pela repulsa.

Todos os dias, os jovens ocupantes acordavam bem cedo. Com versos e cantigas faziam o que fora intitulado de “escracho”, uma desobediência a sonoridade daquele ambiente higienizado (reitoria), com o objetivo de “acordar o interventor” e lhe desejar um mal dia, como será exposto a seguir no grito:

Mal dia interventor, como vai? Mal dia interventor, como vai ? (fascista!). A UFPB, não vai aceitar você, mal dia interventor, como vai? (fascista!!)”  
GRITO DE GUERRA COLETIVO, 2020.

Essas e outras sonoridades auxiliaram por dias a construção vocal que aqueles corpos vomitavam. Era preciso “versificar” a narrativa em prosa daquele grupo. As palavras assumiram a escrita que está no movimento da própria ocupação. As palavras dançam para resistir à opressão, as palavras viveram nos muros, nos cartazes, nos lambes, no caderno de assinaturas de quem que por lá passou. São as palavras que, mesmo forjadas ao silêncio, permanecem encarnadas ecoando a revolta denunciando este episódio que já dura oito meses na Universidade Federal da Paraíba.

Grito. A palavra como coisa dura cheia de pontas estatelada na parede. Tantas vezes atirada ao chão pisada a palavra seca partida no meio de cacos indecifráveis miúdos sílabas trincadas rascunhos, tentando dizer desse tempo ou do que não há de durar, como ela. (KINZO, 2016, p. 75).

Podemos pensar que é nesse encontro dos corpos com as palavras que as fazem versificar e fazer audíveis nas vozes e escritas que geram, que está a performatividade. É o ponto em que dançar e mover produzem dissenso. Dissenso

que se encontra com reivindicações políticas na produção de outros acontecimentos e que ressignificam fronteiras entre artes, vidas e políticas.

Essa ressignificação de fronteiras entre artes, vidas e políticas é o que permite o acontecimento de performatividades e constitui diferentes modos de compartilhar ações. Experimentadas em ocupações, como é o caso da ocupação Alph tratada ao longo do texto, a ação de ocupar o espaço público de uma universidade federal girou o círculo. Ao movimentar um enfrentamento à nomeação do professor Valdiney Gouveia, que não foi eleito pela comunidade acadêmica, a ocupação Alph se posicionou contra este ato anti-democrático e opressor.

A performatividade significa não só o modo de se apresentar ao mundo, mas a própria constituição epistemológica de um tipo de mundo. Os corpos compõem textos, falas que se constroem para serem percebidas e reconhecidas.[...] As ações corporais organizadas na fala performativa indicam a possibilidade de ocorrer relações e ou conexões entre diferentes elementos numa ação de troca e compartilhamento de informações. Os proferimentos performativos reestruturam as condições de possibilidade do ato de fala para viabilizar a ocorrência de outras falas que questionem a existência de um contexto dado e atuem para a inauguração de novos contextos. (SETENTA, 2008, p.31-37)

Vale proferir que a opressão contra este tipo de manifestações, como no caso da ocupação Alph, se deu com ordem de despejo, com água e luz cortadas e colocando o enfrentamento como separação entre pessoas e espaço público. Além disso gerou repressão e desgaste pois o ataque e a violência normatizam uma nomeação imposta, e, aos que resistem contra o espectro ditatorial, a censura gera desgaste e medo.

Entendida como forma de poder, a censura pode trabalhar em duas dimensões: implícita e explícita. Em ambos casos trata-se de regulação de fala. O que pode ou é considerado não dito. No modo implícito, o poder opera impondo regras que determinam o que é ou não dizível e essa restrição vai ser qualificada por Bultler (1998) para a constituição social dos sujeitos. (SETENTA, 2008, p.33)

No entanto, a manifestação vivida na ocupação Alph é muito importante por permitir o dissenso que coletivamente se ampara em espaço público para reivindicar pela justiça perante uma decisão votada e golpeada por interesses antidemocráticos. Quando se trata do coletivo em movimentos reivindicatórios é o reconhecimento de que aquele com quem somamos é que permite que seja possível a diferença.



As questões colocadas ao longo deste texto trazem um relato contra a intervenção do reitorado da Universidade Federal da Paraíba. A prática da intervenção se impõe e é pensada para ser vivida internamente e por grupos específicos que silenciam os grupos restantes. A intervenção nesse caso, não pode ser aceita pelo fato de sucumbir a aparição de diferentes modos de pensar, agir e se relacionar para viabilizar transformações no mundo.

O ovo atinge o alvo, a pedra pesa a indignação

Candice Didonet

UFPB

candicedidonet@gmail.com

Artista e pesquisadora do corpo. Docente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba onde coordena o projeto de extensão Fomento Cultural Artes em Cena e integra o NEP - Núcleo de Pesquisas sobre o Corpo Cênico - desenvolvendo ações relacionais entre dança e escrita performativa.

Jamysson Ian Lima Souza

UFPB

ian963344@gmail.com

Artista do corpo e do chão. Aluno da Licenciatura em Dança na UFPB. Integra o NEP e foi bolsista do projeto de extensão Fomento Cultural Artes em Cena. Atualmente está vinculado ao Programa de Iniciação Científica com pesquisa sobre performance urbana e atravessamentos repressores orientado pela Profa. Dra. Liria Morays.

## Referências:

BRASIL. **Constituição** (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Centro Gráfico, 1988.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2018.

LEHER, Roberto. **Autoritarismo Contra a Universidade: o desafio de popularizar a defesa da educação pública**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2019.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e Coreopolícia**. Ilha Revista de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2011.

RIBEIRO, Tiago Nogueira. **Dança e intervenção urbana: a contribuição do regime de editais para a espetacularização da arte e da cidade contemporânea**. Salvador. [95 f.]. Dissertação de Mestrado em Dança. Programa de Pós Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RÜSHE, Ana [et al]. **Golpe: antologia-manifesto**. 1ª ed. São Paulo: Punks Pôneis, 2016.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. 1ª ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

SIMAS, Luiz Antonio. **O Corpo Encantado das Ruas**. 5 ed. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 2020.

1227



## Do corpo individual ao corpo coletivo: somática pra quem?

Caroline Lopes Ozório (UFRJ)

Tatiana de Britto Pontes Rodrigues Pará (UFRJ)

Corpo e política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Enquanto educadoras do movimento e artistas da cena, como corpos em solo brasileiro que estamos e diante das urgências políticas contemporâneas feministas e decoloniais, nos movemos refletindo sobre como a experiência somática pode expandir a reverberação do campo individual e subjetivo para o campo coletivo. Percebemos também a importância de ressignificarmos e endereçarmos questões sobre liberdade, cuidado e saúde do corpo pela perspectiva dos feminismos enquanto atitude consciente político-somática. É preciso reforçar enquanto demanda do saber somático a atenção sobre forças opressoras contra as corporeidades da mulher e questionar como restituir politicamente as autoridades internas (FORTIN, 2018) diante dos saques do patriarcado, termo discutido por Federici (2017). Como os processos de desenvolvimento de uma escuta sensível e de um refinamento perceptivo podem criar mecanismos de atuação no tecido social e político? A partir de uma aprendizagem do saber-sentir, é possível reverberar o campo de atuação do cuidado de si para uma ação no mundo? Nos preocupamos em como desmistificar as somáticas como práticas de ensimesmamento e como alinhar as relações entre o cuidado de si e os posicionamentos performativos, estéticos e políticos do corpo por atitudes micropolíticas, revolucionárias, feministas e decoloniais.

**Palavras-chave:** EDUCAÇÃO SOMÁTICA. CORPO COLETIVO. POLÍTICA DO SENSÍVEL. FEMINISMOS.

**Abstract:** As movement educators and artists of the scene, as corps on Brazilian soil and facing contemporary feminist and decolonial political urgencies, we move by reflecting on how somatic experience can expand the reverberation from the individual and subjective field to the collective field. We also realized the importance of re-signifying and addressing issues about freedom, care and health of the body from the perspective of feminisms as a conscious political-somatic attitude. It is necessary to reinforce, as a demand of somatic knowledge, the attention to oppressive forces against women's corporeality and to question how to politically restore the internal authorities (FORTIN, 2018) in the face of the looting of patriarchy, a term discussed by Federici (2017). How can the development processes of sensitive listening and perceptive refinement create mechanisms for action in the social and political contexture? Based on the learning of knowing how to feel, is it possible to expand the action of taking care of oneself to an action in the world? We are concerned with how to demystify somatics as practices of self-absorption and how to tack together the relationships between self-care and performative, aesthetic and political positions of the body by micropolitical, revolutionary, feminist and decolonial attitudes.

**Keywords:** SOMATIC EDUCATION. COLLECTIVE BODY. SENSITIVE POLICY. FEMINISM.

Este texto emerge dos diálogos teóricos desenvolvidos durante a disciplina “Corpo, Dança e Cultura” do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ (PPGDan/UFRJ) em que compartilhamos experiências de práticas e questionamentos enquanto educadoras do movimento e artistas da cena. Num intuito de pensar junto e unir forças reflexivas sobre a ação do corpo em movimento, ressignificando o cuidado somático do indivíduo para ação no mundo, seguiremos esta escrita a partir dos estudos de autoras das áreas de somática, corpo, movimento e feminismo e nossos próprios compartilhamentos de experiências laborais. Seleccionamos algumas dessas falas a serem dispostas graficamente em fonte *itálico* numa costura não linear com o texto. Abraçamos e dialogamos com teorias das mulheres propositoras Jill Green, Ciane Fernandes, Sylvie Fortin, Suely Rolnik, Silvia Federici, Hélia Borges, Catarina Resende, Patrícia Caetano e Ruth Torralba. A leitura do livro “Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva” (FEDERICI, 2017) e textos compartilhados entre nós sobre micropolítica, somática, teoria social somática e corpo performático despertaram esta escrita.

Um dos pontos cruciais que nos move na escrita deste texto é a reflexão sobre como a experiência somática pode se expandir do campo individual e subjetivo para o campo coletivo. A partir de uma aprendizagem do saber-sentir, é possível reverberar o campo de atuação do cuidado de si para uma ação no mundo? Pelos processos de desenvolvimento de uma escuta sensível e de um refinamento perceptivo, é possível criar mecanismos de atuação no tecido social?

Observamos também limites e possibilidades do campo somático diante das urgências políticas contemporâneas, como corpos<sup>1</sup> em solo brasileiro que estamos. Percebemos a importância de ressignificarmos e endereçarmos questões sobre liberdade, cuidado e saúde do corpo pela perspectiva dos feminismos enquanto atitude consciente político-somática. Nos questionamos o quanto a experiência somática, tanto vinculada à cena quanto à educação e saúde corporal,

<sup>1</sup> O uso do termo “corpa” e toda modificação com “a”(gênero feminino) e “e” neste texto seguem no intuito, ainda singelo, de “desconstruir a linguagem androcêntrica e ressignificar substantivos e adjetivos para o gênero feminino e/ou não binário” (ANZINO, 2020, p.32).

pode ser uma prática em prol da descolonização desmanteladora de poderes reacionários e mecanicistas, colonizadores e patriarcais. Nos preocupamos em pensar de que forma ela pode se apresentar micropoliticamente<sup>2</sup> enquanto ação no mundo.

### **Individualismos ou individualidade? Eu, outro, nós?**

O discurso uníssono e dominante no campo das somáticas prioriza o conceito de corpo vivido como experiência em oposição ao corpo objetificado, compartimentalizado e dissociado de mente e espírito. Por sua vez, na sociedade contemporânea ocidental colonialista, capitalista e antropofalocêntrica, a experiência é reforçada enquanto acontecimento exclusivamente individual, vivido na primeira pessoa. Esse reforço nos apresenta um ruído às urgências revolucionárias decoloniais, feministas, poéticas e estético-relacionais: o potencial problema do individualismo.

As artistas-pesquisadoras Catarina Resende, Patrícia Caetano e Ruth Torralba (2018) levantam questões sobre a relação entre as práticas somáticas e a construção de um corpo-campo-coletivo, dando relatos sobre a vivência da “Caminha Somática por Marielle(s)”. O estudo propõe desmistificar as somáticas como práticas de “ensimesmamento” e a ideia de corpo “autossentiente” e “automovente”.

O corpo entendido desde a perspectiva somática é aquele que se experimenta ao mesmo tempo em que experimenta o mundo, ou experimenta o mundo ao mesmo tempo em que se experimenta. No encontro com o mundo, o soma é o corpo inacabado, processual e relacional, que se cria na experiência, ao mesmo tempo em que cria um mundo possível. Dentro desta perspectiva, mundo e corpo são realidades que somente existem por coengendramento (RESENDE, CAETANO e TORRALBA, 2018, p. 121).

*Eu-corpo, na caminhada coletiva que percorria a Cinelândia um dia após seu assassinato, sentia vibrações de desespero, angústia, fraqueza, frustração, impotência, incompreensão, confusão, medo, alerta ao perigo e violência. Depois, na*

<sup>2</sup> Seguiremos a teoria de micropolítica a partir dos estudos de Felix Guatarri e Suely Rolnik que propõe pensarmos como reproduzimos, ou não, modos de subjetivação dominantes, reacionários ou revolucionários. Como sujeitos imersos na perspectiva somática, seguimos a “potência do vivo e daquilo que se realiza num incessante processo de construção da realidade” (ROLNIK, 2016, p. 16) buscando modos revolucionários pela micropolítica. Salientamos a potência dos estudos sobre micropolítica desenvolvidos por Suely Rolnik (GUATARRI & ROLNIK, 2011; ROLNIK, 2016), bem vindos ao pensamento somático enquanto proposições filosóficas e políticas para/do/pelo corpo.

*“Caminhada somática por marielle(s)”, sentindo nas vibrações da pele, corpos e seios presentes da Praça Mauá à Pedra do Sal - espaços que gritam visibilidade decolonial - orientamos a energia da revolta à materialização de acolhimento da dor do luto e a um grito liberto e ativo, de imposição da vida que deve ser vivida. Existiu ali a imposição de que uma Marielle silenciada reverbera no mínimo dezenas de gritos de revolta, sonoros ou não, em resposta. Esse espaço da rua, antes sentido perigoso e opressor, se tornou poético e ativo, pela ação simples de estarmos unidas e atentas. Protesto e protesto somático. Um não invalida o outro. Enquanto abraçávamos a dor, alimentávamos a luta: não nos calarão (Carol).*

Essas três artistas-pesquisadoras discutem a importante hipótese das práticas somáticas se tornarem propositoras de uma *política do sensível*, compreendendo a experiência do soma<sup>3</sup> para além dessa percepção em primeira pessoa.

O conflito entre experiência individual e pensamento político no campo coletivo também aflige Jill Green (2019), professora e pesquisadora do Departamento de Dança da Universidade da Carolina do Norte, proponente da Teoria Social Somática. Green (2019) demonstrou interesse em investigar a perspectiva somática para além da experiência individual, considerando a dissolução de dicotomias constantemente reproduzidas no pensamento ocidental como as relações corpo-mente e sujeito-mundo. Assim, a teoria pretende negociar a relação entre as experiências subjetivas e o contexto sócio-cultural e propor o diálogo transdisciplinar entre o campo da somática e algumas teorias filosóficas pós-modernas<sup>4</sup> sobre corpo.

A partir dessa perspectiva, a cultura ocidental cria o mito de uma separação corpo/mente. (...)Através de uma normalização sobre como os corpos deveriam ser e agir, a cultura dominante mantém o controle à medida que as pessoas abandonam sua autoridade corporal. Deveríamos dizer que essa teoria pode ser usada de maneira afirmativa, à medida que as pessoas são capazes de um maior agenciamento, pois o corpo é usado como resistência às normas culturais (GREEN, 2019, p. 28).

<sup>3</sup> O conceito de soma pode compreender o corpo do ponto de vista relacional em suas mais variadas dimensões: físicas, afetivas, cognitivas, sociais, culturais e espirituais. Segundo Thomas Hanna, que o conceitua no artigo “The Field of Somatics”, “soma” se configura como corpo vivido e experienciado em primeira pessoa, constituindo o indivíduo integralmente (HANNA, 1976).

<sup>4</sup> “O pós-modernismo questiona a teoria do conhecimento, o individualismo, a essência, a experiência, a verdade e até a ideia de holismo. Ele aponta para um pluralismo de verdades e reconhece a diferença e a fragmentação; investiga verdades parciais e revela “as grandes narrativas” escritas por uma autoridade política dominante” (GREEN, 2019, p.27).



Essa maior capacidade de agenciamento nos interessa como movimentos de transgressão, rupturas e revoluções culturais contra ordens impostas, cristalizadas e opressoras, olhares a partir de uma escuta sensível e de uma atitude revisional e criadora macro e micropolítica, estimuladas pelas práticas somáticas. Olhar para dentro não deve estar dissociado do olhar para fora. Aprender a reconhecer essa relação entre dentro e fora, entre sensação e experiência do corpo num mundo constituído por relações estruturadas em discursos dominadores e opressores no nível macro, é apenas um dos passos que imaginamos ser uma perspectiva de ações micropolíticas.

Sylvie Fortin (apud HUSQUINET, 2018), discute como a aprendizagem de corpo em movimento pode contribuir para o processo de desenvolvimento de uma *autoridade interna*<sup>5</sup>, ou *somática*, impelindo o indivíduo para agir no mundo na medida que ultrapassa barreiras de corpo objetificado e submetido aos discursos dominantes. Assim, as práticas somáticas seriam mais uma forma de resistência às tecnologias de dominação dos corpos.

Tanto Fortin (2018), quanto Green (2018), comentam sobre como os poderes disciplinadores sobre corpos favorecem a manutenção do sistema exploratório do trabalho capitalista, desconectando sensorialmente indivíduo de sua corporeidade, se enfraquecendo somaticamente e se tornando mais suscetível a forças de dominação, exploração e opressão.

### **Forças opressoras: um problema para o feminismo, um problema para a somática**

É importante questionarmos as origens e construções históricas das forças de dominação, exploração e opressão que atuam nesse corpo que cuidamos, e que cuida de si e de outre. A partir das reflexões de Federici (2017) nos é revelado como a manipulação dos discursos de corpo e da vida impactam sobre corpos-mulheres, cis e trans, e suas corporeidades. E nos indagamos como a somática pode se engajar politicamente em ações revolucionárias feministas.

<sup>5</sup> O termo *autoridade interna* refere-se a uma conexão sensorial do indivíduo consigo mesmo, como a capacidade de confiar nas próprias percepções e liberar-se de padrões inconscientes (FORTIN apud HUSQUINET, 2018).

De acordo com Foucault (apud FEDERICI, 2017), a filosofia mecanicista<sup>6</sup> reduziu corpo em ferramenta, permitindo que pudesse ser manipulável. A mecanização dos corpos, segundo o filósofo, pretendia de certa forma, ao excluir os saberes autônomos das mulheres, controlar e reprimir desejos, emoções e outras formas de comportamento e fazer inteligível a possibilidade de subordiná-los a um processo de trabalho que dependia cada vez mais de uma uniformização comportamental (FEDERICI, 2017). A opressão de suas expressividades e autonomias castrava suas identidades e forças criativas.

Federici (2017) faz um apanhado histórico sobre o desenvolvimento do sistema capitalista, que se deu a partir desse processo de politização da sexualidade. No contexto de acumulação do capital, a existência-mulher era (e ainda é) incompatível com a disciplina do trabalho capitalista. A exigência de controle social era necessária para cumprir os mecanismos do patriarcado. Federici (2017) nos ilustra como, e quanto, foram necessários ao patriarcado, o saque e a exploração sobre vidas, corpos, direito à fala, escuta e ação das mulheres; deslegitimando seus conhecimentos e valores, desautorizando suas pulsões e seus modos de organização da corporeidade e identidades enquanto indivíduos e cidadãs.

Esse percurso histórico nos alerta sobre a importância de restituição das corporeidades da mulher, percebendo e retomando suas “autoridades internas”.

Uma vez que seus mecanismos foram desconstruídos e ele próprio foi reduzido a uma ferramenta, o corpo pôde ser aberto à manipulação infinita de seus poderes e de suas possibilidades. Fez-se possível investigar os vícios e os limites da imaginação, as virtudes do hábito e os usos do medo, como certas paixões podem ser evitadas ou neutralizadas e como podem ser utilizadas de forma mais racional. Neste sentido, a filosofia mecanicista contribuiu para incrementar o controle da classe dominante sobre o mundo natural, o que constitui o primeiro passo — e também o mais importante — no controle sobre a natureza humana (FEDERICI, 2017, p. 253).

Este corpo-máquina padronizado e uniforme passou então a ser aplicado como modelo de comportamento social. O controle dos corpos exercido pelo Estado estendeu-se sobretudo ao corpo feminino, como por exemplo, na condenação do aborto e da contracepção e domínio dos saberes e cuidados sobre a reprodução,

<sup>6</sup> Um dos principais representantes da filosofia mecanicista foi René Descartes. Influenciado pelo contexto da época, Descartes comparou o corpo humano a uma máquina. A fragmentação e o conceito de mecanização dos corpos vinham atender plenamente à necessidade de um corpo útil e regulado que sustentasse com sua força de trabalho o sistema capitalista (FEDERICI, 2017).

reduzindo o útero a uma máquina para a reprodução do trabalho (FEDERICI, 2017, p. 262), forçosamente alienado de si. Podemos observar que as fogueiras contemporâneas seguem ardendo em pleno século XXI a partir da herança colonizadora, sobretudo no contexto brasileiro, que nos interessa nesse momento.

*O controle dos corpos segue fortemente presente através de discursos opressores e fascistas do governo que assumiu o poder no país nas eleições de 2018. Me surpreendeu o fato de alguns professores de métodos somáticos e do cuidado de vidas, serem apoiadores de um governo fascista e autoritário. Essa incoerência me chamou atenção sobretudo durante a pandemia, momento crítico que exacerbou a dicotomia entre políticas de vida e políticas de morte. Como pode alguém, defensor de práticas de cuidado de si e do corpo como via de transformação, apoiar políticas de morte? (Tati).*

Dessas incoerências surge interesse, insistência e urgência em investigar e promover o quanto, e como, a experiência somática pode ser uma prática descolonizadora, *revolucionária*<sup>7</sup>, e se desenvolver com e como ação micropolítica.

Sylvie Fortin (2018) relata sua experiência como pesquisadora engajada no trabalho com mulheres que desenvolvem transtornos alimentares. Segundo a autora, a maneira como estas mulheres percebem seus corpos estrutura-se a partir de discursos sociais dominantes que se apresentam de diferentes maneiras: pelos valores familiares, pelas referências midiáticas, por práticas corporais, etc. Ela acrescenta ainda que estes discursos são integrados por uma pessoa como resultado de sua trajetória individual dentro de um sistema social: “A adesão, por vezes inconsciente, a determinados discursos, não deixa de constituir um referencial para a leitura e uma forma de estar no mundo<sup>8</sup>” (FORTIN, 2018, p. 3). Estes discursos que pregam na maioria das vezes determinados padrões corporais e também normas de como os corpos devem se comportar em determinada sociedade, acabam sendo interiorizados de forma inconsciente e alienam e indívidue de seu poder de agir, de sua colocação no mundo enquanto ser político.

Mais uma vez a dicotomização do corpo herdada da filosofia mecanicista originária do período de fundação do sistema capitalista promove uma dissociação entre discurso e prática e entre indívidue e sociedade.

<sup>7</sup>A partir do conceito de libido revolucionária de Gilles Deleuze e Félix Guattari em “O Anti-Édipo” (1972).

<sup>8</sup>L’adhésion, parfois inconsciente à certains discours, n’en constitue pas moins une grille de lecture et une manière d’être au monde (FORTIN, 2018, p. 3).

*Há mais de três anos venho desenvolvendo o cuidado de um aluno trans-homem que me proporcionou pensar esse cuidado de si em conexão com o mundo e da importância do olhar da saúde para o corpo-político. Temos passado das dores às forças. É um processo poderoso, por vezes doloroso, mas potencializador da sua própria autonomia de se sentir que se é, liberto das amarras e couraças<sup>9</sup>. Cuidando das feridas e ressemantizando nossos discursos internos sobre corpo, vindos das forças culturais opressoras, visibilizando e dando lugar devido de luto e luta às violências sofridas pelos atos fascistas e de manipulação sobre si-mundo. Ressignificar o saber que se é e que se pode a partir de uma relação conectada consigo e com o mundo, discernindo forças opressoras e potencializando ações “cristalinas” (FERNANDES, 2018) do movimento pela e para a vida (Carol).*

As práticas somáticas são propositivas e não impositivas. Considerando-se que a apropriação de autoridade interna e o despojamento de discursos dominantes são aspectos imbricados nos processos de autoconhecimento a partir do despertar sensorial, então qual seria o papel do educador somático?

E como pensar a mobilização micropolítica e revolucionária dos movimentos artísticos performáticos e cênicos?

### **Somática e corpo performático: responsabilidades micropolíticas das artes**

Ao refletirmos sobre os discursos hegemônicos, historicamente opressores, sobre corpos-mulheres, percebemos possibilidades de inspiração (literal e figurativa) pelo/no movimento somático enquanto ações micropolíticas. Tanto na clínica quanto no corpo performático e nas experiências estéticas das artes criadoras de movimento, reconhecemos os impactos da: educação da (re)sensibilização das autoridades e autonomias internas, perante a ideia de corpo-máquina objetificado; dessensibilização dos traumas e fortalecimentos da capacidade de luta pelos direitos, devido ao histórico do corpo saqueado e violentado; libertação dos sentidos e expressões que habitam essas corpos, diante

<sup>9</sup> Conceito de William Reich: “a couraça é mencionada pela primeira vez em 1922, no artigo “Dois tipos narcisistas”, para indicar uma defesa associada ao quadro das neuroses de caráter; a princípio, ela é concebida na esfera psíquica, mas, gradativamente, passa a ser considerada também no âmbito somático; destinada a exercer função protetora, a couraça constitui algo natural e inevitável, porém essa estrutura pode chegar a comprometer o contato com o meio interno e externo, além de afetar a regulação libidinal do sujeito” (ALMEIDA & ALBERTINI, 2014, p.1).



de manipulação, silenciamento, julgamento, enfraquecimento e invisibilização forçosas.

Sentimos que na experiência do movimento, do gesto e na performatividade somática, há uma mobilização enquanto construção de gente, de humanidade<sup>10</sup>; enquanto ação micropolítica revolucionária. Fazemos um apontamento sobre a importância política do movimento sensível, a fim de evitar a repetição do silenciamento da sabedoria do corpo e do movimento, de encontrar o papel dos estudos do movimento enquanto pensamento político e de buscar modos de fazer corpo falar nesta sociedade *cefalomaníaca*, com seus vícios intelectuais da mente *despoetizada*. Entre afetação, relação e conexão público-artistas, artista-artista, de si para dentro/de si para fora, experimentamos e criamos sentidos individuais-coletivos, ressemantizamos experiências e criamos novos mundos pelos/nos processos criativos — não por acaso, o controle da arte e da liberdade do corpo são almejados por personagens fascistas. Seguimos a tatear, auto observar e criar responsabilidades diante do que impede potencialidades de direito à vida, à expressão e às autonomias das construções das corporeidades, enquanto seres no mundo, em relação com outres, humanos ou não e por uma perspectiva de corpo cuidado, ativo e sensível. Para tal, encarar as vozes/gestos/textos subliminares ecoados pelos preconceitos, discriminações, intolerâncias e violências através das ressemantizações de vida pelo corpo. Essas vozes são sócio-corporais, como capacitismo e gordofobia, são contra gênero, raça, classe, idade, vida inanimada e não humana. O movimento cênico, em criação, produção e circulação artística pode intervir em práticas de luta e transformação por suas proposições de experiências estéticas, entre ficções e realidades, pelas possíveis organizações das espacialidades, coreografias pessoais e coletivas, por seus poderes de afetação, conscientização, “repadronização” (FERNANDES, 2018) e ressemantização, pelas discursividades do corpo enquanto experiência e dramaturgia.

É preciso perceber para agir. Agir para perceber. Diante de quaisquer outras manifestações de intolerância, destruição e manipulação negativa contra nossas *corporeidades*, desde ideias a pesquisas, ensaios, produções, ações, gestos, roteiros, textos, vozes, dramaturgias [...]. Essas dramaturgias, como obras

<sup>10</sup> É preciso considerar os limites e definições sobre humanidade, se revisarmos como, por quê e por quem consideramos quem é e tem direitos materializados no movimento de ser humano, não deixando de lado a possibilidade de ampliar os direitos também ao que “não é humano”.

expostas, são impactantes como movimentos somáticos, com toda sua especificidade já mencionada. Reiterando que, esse poder está implícito em qualquer movimento como experiência da vida, não apenas numa determinada técnica ou metodologia somática.

Ciane Fernandes (2018) propõe que, a transformação do corpo pela prática somática esteja vinculada à integração, uma proposta conectada à ideia de coletividade, sem dualidades entre *eu* e *outro*. Ao comentar sobre seus processos de criação por associações e sentidos a partir dos afetos e apoio do coletivo, Fernandes apresenta questões sociopolíticas importantes engajadas na proposta somática para pensarmos inclusive a *práxis* cênica em processos artísticos:

É um exercício de integração com o outro, não só exercício dos níveis de consciência entre fazer e observar, **ações próprias da somática**, mas de seguir os próprios impulsos num contexto em que todos estão fazendo o mesmo. Diferente da ênfase capitalista pós-industrial numa liberdade individualista sem envolvimento emocional, o processo somático performativo associa impulso pessoal à criação de vínculos afetivos. Portanto, desenvolve-se a noção de grupo autêntico, coletividade sensível, balanceando suas próprias necessidades dentro do todo (FERNANDES, 2018, p. 153; grifo nosso).

A proposta somática de Fernandes<sup>11</sup> (2018) discute a integração corporal total, que se complementa à questão da coletividade e o papel do corpo no campo social-político – que podemos associar ao conceito de corpo-campo-coletivo que tratamos anteriormente – alcançada pelas suas relações, conexões e repadronizações. Ciane Fernandes (2018) também comenta sobre o pensamento decolonial que se dá pela experiência de troca, conexão e relação do corpo interno e externo, consigo e com o mundo.

Associada à somática, a descolonização não é apenas uma teoria ou uma metáfora, mas sim atitudes reais embasadas na tomada de poder do corpo em movimento criativo a partir de suas pulsões, atravessando e transformando níveis de construção entre matéria e energia, reconquistando e expandindo territórios de pertencimento dos somas (FERNANDES, 2018, p.146-147).

O poder de afetação do corpo performático e somático será capaz de exercer a política de um modo perturbador de si-mundo, “tremendo seus contornos”, abandonando padrões reativos individualistas, porém construtivos, sendo

<sup>11</sup> Em sua proposta denominada Abordagem Somático-Performativa, Ciane Fernandes entrelaça criação interartística fundamentada na corporeidade e reflexão teórica transdisciplinar, associando Estudos da Performance, Ecoperformance, Movimento Autêntico e vários outros campos práticos do corpo, elaborando então a Dança Cristal como proposta acadêmica e poética, analítica e criativa (FERNANDES, 2019).

revolucionário enquanto ser conectado ao coletivo e criador de mundos e sentidos, vivenciando "marcas" como apresenta Suely Rolnik adiante:

Pois bem, no visível há uma relação entre um eu e um ou vários outros (como disse, não só humanos), unidades separáveis e independentes; mas no invisível, o que há é uma textura (ontológica) que vai se fazendo dos fluxos que constituem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos, somando-se e esboçando outras composições. Tais composições, a partir de um certo limiar, geram em nós estados inéditos, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa atual figura. **Rompe-se assim o equilíbrio desta nossa atual figura, tremem seus contornos.** Podemos dizer que a cada vez que isto acontece, é uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, pois nos desestabiliza e **nos coloca a exigência de criarmos** um novo corpo - em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. - que venha encarnar este estado inédito que se fez em nós. E a cada vez que respondemos à exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros. Ora, o que estou chamando de marca são exatamente estes **estados inéditos que se produzem em nosso corpo**, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir (ROLNIK, 1993, p. 2, grifo nosso).

Suely Rolnik (1993) nos apresenta nas palavras citadas acima que aprendizados e transformações acontecem a cada nova composição, a partir de sensibilidades que criam marcas, que geram abertura/disponibilidade em nós à transformação dos sentidos, e assim tratamos da possibilidade de transformação política; a cada novo corpo que se é, nas experiências que são transformadoras a todo instante, em cada movimento, seja nos movimentos das técnicas e estudos do corpo, seja na experiência cotidiana que nos constitui. Como no espiralar da Dança Cristal de Ciane Fernandes, entre padrões e repadronizações do corpo: "As relações harmônicas e dinâmicas entre contrastes marcam nosso desenvolvimento em todos os níveis, em conexão com o meio em padrões de crescimento espiralado" (FERNANDES, 2018, p.147).

Sendo a percepção uma afetação - disparada pela sensorialidade do corpo, por meio dos canais sensoriais que ativam nossa compreensão de mundo - desperta nossa consciência crítica, tanto ou mais do que pelas vias discursivas. A dança se dá como uma ferramenta de pensamento, principalmente sobre o contexto político e histórico no qual o corpo que dança irá intervir (BORGES, 2019). Pelo movimento, ao *perceber as percepções* - ações próprias da abordagem somática - de si no mundo, tateamos nossas identidades, condicionamentos, hábitos e mecanismos de conduta ao sofrimento e à violência a si e a outxs, numa atitude

reveladora e consciente desviante da ideia de *indivíduo individualista*, deixando-se abalar, numa boa *dança da destruição* para revitalização do direito à vida para todes.

## Considerações finais

A partir do processo de desenvolvimento de uma escuta sensível e ativa e de um refinamento perceptivo da aprendizagem do saber-sentir, acessamos o campo de atuação do nível individual para o coletivo e tateamos possibilidades de dismantelar opressões e restituir saques de nós mesmas.

Reconhecemos a somática como campo de ação micropolítica sem, no entanto, considerá-la como salvadora do mundo e única solução para os problemas. É importante aceitar/perceber suas problemáticas e limites.

Desejamos mais pesquisas que proponham reverberações deste corpo-campo-intensivo que se desenvolve em consciência de si em relação e conexão com o mundo por ações políticas e sensíveis de corpe, que valorizem a potência da ação do estudo do movimento no campo social e político e que se reveja em origens e intenções a partir desse campo, constantemente.

Acreditamos que as ações enquanto educadoras do movimento e artistas da cena se dão em atuar na materialidade de corpe e com isso mobilizar a vida na imensidão criativa e na abertura do sensível e potente do corpo-campo-coletivo, no poder de agir tanto de criação das artes, quanto das clínicas, e da educação do movimento.

Ainda é preciso democratizar o conhecimento prático-somático e pensá-los a partir do nosso contexto geopolítico; considerar sua potência política, multiplicando suas experiências sensíveis de buscas cristalinas.

Este corpe que atravessa e dita seu espaço de habitação entra em contato com os processos de *marcas*, deixando sangrar os espaços de crescimento da consciência, consciência de ser político - que sempre se é.

Ao encarar os discursos de corpe embasados numa *semiotização alienante dos sentidos*, fundamentalistas e fascistas, os fundamentos da prática somática se contrapõem aos agentes reacionários por ressemantizar os sentidos, criando novos mundos, espaços de mudança e de conexão em corpo-campo-coletivo. Talvez consigamos adiar fins de mundo, como propõe Krenak (2019).



Atentamos para a urgência de questionarmos que ideais e ideias estão por trás, por dentro, por fora, por todas as moléculas e ondas deste corpo-espço, intenso em cuidado e revolução-ação. Faz-se necessário questionar como lidamos com as origens, as corporeidades, os lugares e identidades da História nas atuações das práticas somáticas e expandir o entendimento “para quem” e “por quem” se pensa e cuida do soma, se alinhando a modos de vida em coletividade e alteridade.

Por lutas e lutos, revoltas e materializações de impulsos e pensabilidades revolucionárias, é possível a transformação social pela orientação e organização dos nossos afetos, aprendidos pela educação do movimento? Que práticas temos seguido e para que corpes temos pensado? Corpe violentade? Excluíde? Invisibilizade? Fetichizade? Em luto? Em luta? Como lidamos com as diversidades e identidades de quem se cuida? Seria o problema do ensimesmamento das práticas de si ao fomentar um marcador de privilégios? Um problema do neoliberalismo? O cuidado somático propõe e pensa para quem tem problemas relativos e condicionados às suas identidades e privilégios? Conseguimos mesmo resgatar as autonomias de todes corpes? Esse texto não pretende responder essas perguntas, é um convite a nos autoquestionar.

Caroline Lopes Ozório  
UFRJ

contato@carolineozorio.com

Graduanda em Teoria da Dança (UFRJ) e Educação Física (UFJF), Mestranda em Dança (PPGDan/UFRJ). Integrante no Coletivo Cosmogônico (RJ). Desenvolve o método de educação corporal “Corpo Vivo”. Investiga espiritualidade do corpo, preparação cênica e práticas de cuidado e saúde. Orientação por André Meyer e co-orientação de Ligia Tourinho.

Tatiana de Britto Pontes Rodrigues Pará  
UFRJ

tatipara.art@gmail.com

Artista-bailarina, pesquisadora e educadora somática especializada nos métodos Gyrotonic® e Gyrokinesis®. Mestranda em Dança (PPGDan/UFRJ), Especialista em Terapia Através do Movimento (Faculdade Angel Vianna) e Graduada em Psicologia (UNAMA). Investiga o diálogo entre a Educação Somática e a preparação do corpo cênico em Dança. Orientadora: Jacyan Castilho de Oliveira.

## Referências:

- ALMEIDA, Bruno Prates; ALBERTINI, Paulo. **A noção de couraça na obra de Wilhelm Reich**: publicações de 1920 a 1933. *Psicol. USP*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 134-143, Ago, 2014.
- ANZINO, Violet Baudelaire. O poder das coisas: corpa, falocentrismo, transgeneridade e arqueologia. **Revista Discente de Arqueologia**, Rio Grande, RS, v.1 n.1, jul.-dez. 2020.
- BORGES, Hélia. Agenciamentos sutis do corpo performático. In: BORGES, Hélia. **Sopros da pele, murmúrio do mundo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019, p. 29-39.
- DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Joana M. Varela e Manuel M. Carrilho. Assírio & Alvim: Lisboa, Portugal, 1972.
- FEDERICI, Silvia. **O Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: Coletivo Sycorax. SP: Elefante, 2017.
- FERNANDES, Ciane. **Dança cristal**: da arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa. Coleção Pesquisa em Artes. Salvador: EDUFBA, 2018.
- FORTIN, Sylvie. Repères pour une approche écosomatique de l'éducation somatique. In: BARDET, Marie; CLAVEL, Joanne e GINOT, Isabelle (Org.). **Écosomatiques**. Penser l'écologie depuis le geste. Montpellier: Deuxième époque, 2018, p. 155-168.
- GREEN, Jill. Social Somatic Theory: Moving to a macro level. **Anais do III Simpósio Internacional Repensando Mitos Contemporâneos**. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Unicamp. Campinas, 2018.
- GREEN, Jill. Movendo-se para dentro, para fora, através e além das tensões entre experiência e construção social na teoria somática. Tradução de Diego Pizarro e Maria Albertina Silva Grebler. **Repertório**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, v.32, p.21-43, 2019.
- GUATTARI, Félix. Políticas. In: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2011.
- HANNA, Thomas. The Field of Somatics. **Somatics**: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences, v. I, n. 1, p. 30-34, Autumn, 1976.
- HUSQUINET, Héloïse. **"Du corps intime au corps social"**: pratiques somatiques et pensée critique. Dialogue avec Sylvie Fortin. Collectif contre les violences familiales et l'exclusion. Montréal, 2018.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RESENDE, Catarina; CAETANO, Patrícia e TORRALBA, Ruth. Política do Sensível: práticas somáticas e corpo-campo-coletivo. **Vazantes** vol.2 n.02. Sensorialidades, Sensualidades, Corporeidades. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2018.
- ROLNIK, Suely. **A hora da micropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2016.
- ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir**: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. Palestra proferida no concurso para o cargo de Professor Titular da PUC/SP, realizado em 23/06/93, publicada no *Cadernos de Subjetividade*, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

## **Cidade que dança: características do espaço urbano para acolhimento da diversidade da dança soteropolitana**

Clênio Cunha Magalhães (PPGDANÇA UFBA 2021)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Esta pesquisa propõe investigar as características dos espaços coletivos que potencializam e abrigam as múltiplas expressões em dança da cidade de Salvador, Bahia, Brasil. A dança nos espaços públicos soteropolitanos acontece em contexto técnico, artístico, terapêutico, social, regular e político. Este estudo vislumbra analisar o hibridismo estrutural necessário para acolher múltiplos processos de desenvolvimento dos corpos dançantes nos espaços urbanos. Através do estudo e análise das leis que regem o plano de desenvolvimento urbano, escuta da população dançante através de entrevistas e contextualização com a teoria das *affordances* do psicólogo estadunidense James J. Gibson, pretende-se encontrar a efetividade dos benefícios socioculturais da projeção urbana contemporânea, democraticamente direcionada ao acolhimento da dança na cidade.

**Palavras-chave:** DANÇA. CORPO. AMBIENTE. URBANISMO. BEM-ESTAR. AFFORDANCES.

**Abstract:** This research proposes to investigate the characteristics of collective spaces that enhance and shelter the multiple dance expressions in the city of Salvador, Bahia, Brazil. The dance in public spaces in Salvador takes place in a technical, artistic, therapeutic, social, regular and political context. This study looks at the analysis of the structural hybridism necessary to attend multiple processes of development of the dance bodies in urban spaces. Through the study and analysis of the laws that govern urban plan development, listening to the dancing population through interviews and contextualization with the affordances theory by the North american psychologist James J. Gibson, it is intended to find the effectiveness of sociocultural benefits of contemporary urban projection, democratically aimed at welcoming dance in the city.

**Keywords:** DANCE. BODY. ENVIRONMENT. URBANISM. WELFARE. AFFORDANCES.

### **1. A céu aberto**

Quem dança nas ruas e espaços públicos enfrenta desafios físicos e ideológicos. No aspecto físico tem-se a dificuldade de encontrar estruturas com superfícies adequadas, abrigo de sol e chuva, segurança para utilização de equipamentos eletrônicos, saneamento para utilização de banheiros e hidratação no fornecimento de água. No aspecto ideológico, enfrentam-se os comentários

1242



depreciativos e abordagens agressivas. Essas informações foram obtidas em uma pesquisa autônoma que denominei de Dança Zero, onde me dispus a dançar uma vez por semana em espaços coletivos no período de 2014 a 2020, nas cidades de Belo Horizonte MG, Governador Valadares MG e Salvador BA. Algumas medidas foram tomadas para não perturbar a paz dos locais públicos escolhidos a cada sábado, como utilização de fones de ouvido ou sonorização em volume pessoal, preferência por estar acompanhado, em local iluminado, sempre das dezesseis às dezessete horas. Utilizamos roupas básicas de preferência de cores claras ou brancas demonstrando um aspecto unitário do grupo.



Figura 1 : Dança Zero na Praça da Liberdade na cidade de Belo Horizonte MG com participação espontânea de pessoas (2014)  
Fonte: Arquivo pessoal disponível em [www.dancazero.wordpress.com](http://www.dancazero.wordpress.com)





Figura 2: Dança Zero no Castelo Dias D'Ávila em Salvador BA promovendo um estudo entre dança, espaço público e fotografia (2018). Photo by D'Click

Em mais de duzentas vivências, pude perceber ora sozinho, ora acompanhado, como as cidades não estão preparadas para acolher o corpo que dança. A privação da sociedade ao acesso aos conhecimentos em dança, e a própria estrutura do espaço público que, teoricamente, deveria abrigar manifestações culturais e ações geradoras de conhecimento e bem-estar, desautorizam o corpo em estado de investigação das suas habilidades móveis extrafuncionais.

Art. 1º Na execução da política urbana, de que tratam os arts. 182 e 183 da Constituição Federal, será aplicado o previsto nesta Lei. Parágrafo único. Para todos os efeitos, esta Lei, denominada Estatuto da Cidade, estabelece normas de ordem pública e interesse social que regulam o uso da propriedade urbana em prol do bem coletivo, da segurança e do bem-estar dos cidadãos, bem como do equilíbrio ambiental. (LEI Nº 10.257, DE 10 DE JULHO DE 2001)

O artista da dança, professor e pesquisador soteropolitano Eberth Vinícius em entrevista ao telefone às doze e quarenta do dia quatro de junho de 2021, compartilhou comigo sua experiência em dança a céu aberto. Eberth desenvolve aulas de balé clássico na Praça dos Dendzeiros no bairro Bonfim na cidade de Salvador. As aulas acontecem três vezes por semana, das dezoito às vinte horas aproximadamente. Dos diversos espaços que a praça possui, Eberth escolheu como superfície a grama para garantir melhores condições às articulações dos joelhos e coluna na execução dos passos de balé, mas impossibilita a utilização de sapatilhas

1244

profissionais. Por não possuir apoio servindo como barra, as aulas acontecem em dinâmicas de centro.

Sua iniciativa surge de uma necessidade por manutenção da saúde emocional diante do isolamento social imposto pela COVID19. Embora a dança possa socializar e aliviar o cansaço, Eberth fala sobre os desafios sociais enfrentados para realização das aulas. A paisagem urbana, com sua velocidade, controle e objetividade, promove um cenário inóspito para a abordagem expressiva, sofisticada e complexa da dança clássica. O artista diz ser imprescindível o diálogo constante com o entorno, como uma necessidade imposta de estabelecer uma negociação da utilização do espaço.

Duas quadras de futebol ocupam, aproximadamente, vinte cinco por cento do local. O público, majoritariamente masculino ali presente, observa as aulas com curiosidade devido à natureza inovadora na cultura da praça. Eberth percebe que o estranhamento acontece pelo fato de que o balé clássico, com sua origem ligada a uma determinada classe econômica, não pôde ser acessado pelos corpos masculinos periféricos e que sua iniciativa contribui para apresentação desse universo técnico-criativo da dança à comunidade.

Uma dançarina iniciou as aulas, mas não conseguiu lidar com as abordagens dos homens. Enquanto a aula era realizada com corpos masculinos, os homens observavam e os comentários e observações eram feitos entre si, mas quando um corpo feminino entrou na aula, as abordagens começaram a ser direcionadas diretamente para a dançarina. O corpo feminino demonstra um diagnóstico, através da experiência urbana do professor Eberth, como sendo um território de acesso arbitrário na Praça dos Dendezeiros.

Outro exemplo de dança urbana praticada nos espaços públicos da cidade de Salvador são os grupos de K-covers. O K-pop é um acontecimento transcultural de origem sul-coreana dos anos noventa difundido no Brasil a partir da Copa de 2014. O fenômeno dinamiza dezenas de grupos soteropolitanos que se encontram regularmente em ensaios de coreografias que trazem em sua estética questões de gênero, internet, cultura juvenil e matrizes culturais midiáticas da cultura pop mundial.

Numa videochamada no Google Meet no dia sete de junho às dezesseis horas eu pude conversar com o dançarino Tamir do Kiddo, kpopper soteropolitano desde 2014. O Kiddo Dance Group, atualmente com seis componentes, reúne-se

uma vez por semana na Praça do Condomínio Ikê no bairro do Imbuí, e três vezes por semana em períodos de campeonato. Devido ao aprimoramento técnico que o estilo demanda, o grupo precisa de longas horas de ensaio chegando a permanecer seis horas na Praça.

Tamir fala da importância desses encontros, das trocas estabelecidas entre os grupos e da formação de admiradores a partir dos ensaios realizados a céu aberto. Considerando as pessoas acompanhantes, videomakers e admiradores, esses encontros do Kiddo mobilizam aproximadamente dez pessoas a cada ensaio.

Apesar da qualidade estética, do condicionamento físico, das vivências em rede e do sucesso que os grupos alcançam a cada ano, Tamir fala das dificuldades enfrentadas para ocupar o espaço coletivo com a dança. Além da falta de abrigo para sol e chuva, moradores do condomínio desejam interromper seus encontros alegando som alto e a falta de espaço na praça para usufruto democrático. O ensaio do grupo já foi interrompido por abordagem da vizinhança, que impede que o grupo utilize o banheiro da academia do condomínio. O grupo firmou parceria com um comércio vizinho que lhe cede espaço para utilização de banheiros e fornecimento de água.

Embora a formação coletiva do Kiddo Dance Group instaure uma estética intimidativa, Tamir relata também o medo dos componentes em se expor no espaço público. As roupas andróginas e coloridas, os passos coreográficos impactantes, o uso de câmeras para registro das obras, dentre outros fatores servem de chamariz para um público que se vê no direito de controlar esses corpos pelo simples fato de estarem dançando.

## 2- Expectativa e realidade

É cada dia mais comum encontrarmos pessoas dançando ao ar livre na internet vendendo uma imagem de corpo dançante em liberdade, omitindo a verdadeira situação em que se encontra o corpo que dança nos espaços públicos. Por isso a importância de se responsabilizar pela população que voluntária ou involuntariamente consome este tipo de informação. Na rede social Instagram, numa pesquisa realizada em dezembro de 2020, sob as hashtags #outdoordance foram encontradas 5000 publicações, #danzaalairlibre, 500 publicações e #dançaaoarlivre, 500 publicações, dentre outras variações de idiomas e palavras-chave. Com o



crescimento das obras on-line em decorrência das medidas de segurança da Covid19, estando as pessoas dançantes, sobretudo a juventude, investindo cada vez mais tempo e recursos na utilização de tecnologia no seu fazer em dança, é possível que esse número cresça exponencialmente. Além do que já dizem os números de visualizações, como podemos constatar nas imagens abaixo, Adriana Bittencourt nos traz: “As imagens também são padronizadoras, se congelam quando incidem como colas no corpo e colaboram para a continuidade de modelos” (BITTENCOURT, 2012, p.66)

Embora não sejam estanques as informações recebidas por corpos processuais, há imagens que permanecem conosco por longas e longas datas. Até que esse congelamento imagético se dissolva, sobretudo quando impresso na memória de um corpo em início de formação, sua exposição no espaço coletivo pode estar vulnerável a efeitos que não são traduzidos pela mídia. O que essa pesquisa deseja demonstrar é que não basta passar um desodorante, usar um fone de ouvido, um tênis e muito menos uma dose de álcool para sair dançando por aí.







Figura 2 e 3: Campanha “Stay true” Ballantines. Print  
<https://www.youtube.com/watch?v=cywOzmBB9mo> 40.490 visualizações desde 26 de Fev, 2016  
acessado em 14 de Jun 2021



Figura 4- Campanha “Do seu jeito” da marca Rexona, 2020. Fonte: Print #DanceDoSeuJeito -  
YouTube 11.975.382 visualizações desde 22 de Out, 2020 acessado em 14 de Jun 2021

Realizei uma pesquisa em abril de 2021 no Estatuto da Cidade, lei federal que estabelece diretrizes gerais da política urbana LEI Nº 10.257, DE 10 DE JULHO DE 2001, constatando a não existência da palavra corpo, nem da palavra dança. No

1248

Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano (PDDU) LEI Nº 9.069 /2016 da cidade de Salvador, a palavra corpo aparece referindo-se aos corpos hídricos e aos cemitérios, e a palavra dança aparece duas vezes, referindo-se a uma modalidade artística do apoio às empresas culturais através da economia criativa e na mesma instância à incorporação do bairro da Liberdade à dinâmica econômica cultural de Salvador. Não há nas principais leis que regem o planejamento urbano espaço para se pensar no corpo e sua subjetividade a não ser no que tange às corporações e empresas voltadas ao mercado artístico-cultural.

São inúmeras as pesquisas científicas que abordam a dança como meio eficiente de manutenção da saúde integral do ser humano. Além de todo seu legado enquanto instrumento político, a arte de dançar pode aliviar o cansaço, elevar o humor e a autoestima, arejar as ideias, recuperar a sociabilidade, prevenir rigidez articular, estimular o sistema motor, aumentar a resistência física, aumentar o fluxo arterial, melhorar a função cardiorrespiratória e muitos outros benefícios. O problema então está na ausência de ações de conscientização da importância das práticas de dança existentes nas cidades e no efetivo acolhimento teoricoprático da produção de conhecimentos em dança na sociedade como algo possível, necessário, orgânico e laico.

Interessa-me saber através de entrevistas, o que pensam os artistas soteropolitanos da dança a respeito desse problema, suas hipóteses sobre os benefícios gerados a partir de planejamentos urbanos que contemplem equipamentos específicos em dança para a sua prática coletiva.

### 3- Dança ecológica

Salvador é uma cidade que dança, possui um público dançante considerável em estilos culturalmente consolidados como as quadrilhas juninas, os grupos afros, as danças urbanas, os ritmos baianos, os grupos de valsa e tantos outros. Espaços específicos para a dança soteropolitana acolheriam as habilidades sensório-motoras da população, incentivando a exploração dos benefícios que o movimento expressivo pode proporcionar ao corpo, reduzindo os embates gerados a partir de questões de gênero, aproximando culturalmente diferentes gerações, bem como produzindo conhecimentos específicos em dança e cultura baiana. “Corpos

aprendem imitando corpos; investigam-se nas imagens de outros corpos e se transformam.” (BITTENCOURT, 2012, p.74).

As respostas culturais devem ter sido criadas por seres humanos decididos a mudar para melhor a situação de sua vida, em direção ao mais confortável, ao mais agradável, ao mais conducente a um futuro com bem-estar e com menos dos problemas e das perdas que inspiram essas criações, essencialmente e na prática, tendo em vista não apenas a maior probabilidade de sobreviver no futuro, mas também um futuro mais bem vivido. (DAMÁSIO, 2018, p.14)

Para pensar o formato das estruturas, a pesquisa se apoia nas informações contidas em leis de planejamento urbano, nas respostas das entrevistas das pessoas que dançam nos espaços públicos em relação aos desafios enfrentados, bem como sugestões específicas a cada modalidade e na teoria das *affordances*. Essa teoria aborda os sinais percebidos ou indícios de que um ambiente ou objeto pode ou não ser usado para uma ação específica. Criada por James Gibson, psicólogo estadunidense, um dos mais importantes colaboradores para o campo da percepção visual, a teoria das *affordances* serve de parâmetro para se pensar numa ambiência que convida por sua natureza os corpos a se mover.

Sistemas perceptivos, em contraste com os canais de sensação, são atividades dedicadas a extrair ativamente, isolando ou elucidando estruturas informativas no mundo. Para Gibson, existe uma estrutura específica para tanto os movimentos do próprio animal, quanto propriedades do ambiente em cada sistema. (GIBSON, 2015 pág.21)

A partir das especificidades da dança do ponto de vista basilar, diverso e democrático, é possível se projetar um ambiente que acolha os corpos expressivos em dança, através de propriedades consonantes com seus elementos fundamentais. Basilar quando promovemos a profunda compreensão da diversidade e singularidade que cada pessoa possui em administrar suas potencialidades motoras em diálogo com o meio ambiente. A partir desta perspectiva podemos pensar numa dança ecológica.

Pensar a percepção primária em relação à dança nos leva a refletir sobre a experiência espaço-temporal, ambiental, ecológica. Consideremos uma percepção primária como um ciclo de extração, transformação e expressão que ocorre simultânea e continuamente na relação corpo-ambiente.







plasticidade neuronal permite que o corpo constantemente se adapte e recrie novos mundos.

O movimento proposto por uma dança ecológica ocorre simultaneamente ao conceito, o corpo significa e ressignifica ao mesmo tempo, com mais ou menos interação, ininterruptamente. Daí a importância de se pensar a dança além de um conjunto de regras, como um processo de conscientização espaço-temporal. Numa perspectiva ecológica, consciência é o nível de ações que o corpo realiza em comparação às reações.

As representações não são mais necessárias para conectar os organismos ao mundo porque a cognição está no mundo e vem do mundo ao mesmo tempo; portanto, não há distinção nítida entre o mundo interno dos valores subjetivos e o mundo externo dos fatos objetivos. Essas dicotomias não funcionam a partir dessa perspectiva ecológica. (HERAS-ESCRIBANO, 2020 pág. 21)

As ações são escolhas que acontecem como componentes administrativos dos contatos, enquanto que as reações são correlações decorrentes dos confrontos entre os contornos. Um corpo em estado consciente move-se a partir de decisões de recuos e aproximações, enquanto que em estado inconsciente desloca-se à deriva orquestrado pelo entorno. “Quando um organismo vivo age de modo inteligente e vencedor em um cenário social, supomos que seu comportamento decorre de antevisão, deliberação e complexidade, contando com a ajuda de um sistema nervoso.” (DAMÁSIO, 2018 pág 7)

Encontrar a dança numa perspectiva ecológica e urbana, é, conscientemente, realizar ajustes não-hierárquicos entre perceber-pensar-sentir-agir. A ação está na percepção de instantes em que ideia e matéria conscientemente se tornam dança.

Todo movimento tensiona o entorno. As linhas que constituem as membranas dos organismos, das ideias e objetos são contenções de sistemas que se transmutam e coexistem. Quando a cidade interfere, conscientemente, no movimento da população, e vice-versa, desenvolve-se habilidades corporais de significar e ressignificar a percepção do entorno e assim, criar novas ambiências e novas formas de coexistir.

#### 4- Pista de dança

Há ambientes mais propícios à dança do que outros no que tange às propriedades espaço-temporais que estimulam mais ou menos conexões sensório-motoras exploratórias. Quanto mais aerado for o ambiente, mais ações livres e expansivas em dança acontecem, enquanto que espaços mais estimuladores como a urbanidade provocam outros níveis de interação. Proponho evidenciar as propriedades ambientais, em uma abordagem não representacional, situada e corpada da cognição, mas como traz Gibson no conceito das *affordances*, criar possibilidades para ação, onde o corpo possa interagir expressivamente com o ambiente.

Uma dança ecológica, além de proporcionar experiências ao corpo para interagir com o entorno, acolhem a aprendizagem técnica como um (e não exclusivo) meio possível e provocam o surgimento de questões que re-ligam o corpo à cidade. Entendendo ecologia como um campo de discussão de questões relacionadas ao meio, sua conexão com os conhecimentos em dança nos convida a refletir sobre quais ambientes surgem a partir das danças e quais danças surgem a partir dos ambientes.

Dotada de imaginação, habilidade humana que promove a criação de novas realidades, a administração cinética deve incluir, além do condicionamento físico dos tecidos, a experimentação criativa em busca de resolução de problemas. Entenda como problemas os simples fatos de escolher durante a movimentação uma ação de abaixar ou elevar, ralentar ou acelerar, etc. Problemas que podem ser simples no contexto da dança profissional, mas, muito complexos, quando observamos pessoas refletindo sobre o momento certo de pisar em uma escada rolante, esperar ou acelerar para atravessar uma pista, por exemplo.

Promover a dança numa cidade é dotar sua população de conhecimentos acerca de múltiplas interpretações de espaço-tempo. Esses saberes são adquiridos na relação ecológica entre o corpo e o meio. Os ambientes que habitamos dialogam com o corpo em dinâmica constante e são percebidos por circuitos que nem sempre estamos conscientes de suas ativações. É dessa relação entre corpo e ambiente através do espaço-tempo que trata a teoria das *affordances*.

...para redefinir os termos que são disponíveis na literatura no sentido de eliminar todos os vestígios de cognitivismo e comportamentalismo, mas ele

1253

também criou novos termos para referir-se às propriedades de engajamento entre organismo e ambiente como atividade perceptiva. E o termo 'affordance' é a epítome desta questão. (HERAS-ESCRIBANO, 2020 pág. 21)

A partir das respostas obtidas das entrevistas com os artistas e dos dados das leis que regem o espaço urbano, pretendo levantar características do espaço que promovam a conexão entre o corpo e o ambiente urbano numa perspectiva ecológica, criativa e expressiva. A atração por movimentos diversos extrafuncionais é uma das características de um hipotético espaço urbano de dança que proporcione à população uma experiência diferente e autônoma de se mover.

Os estímulos promovidos pelo ambiente podem despertar, na população, o desejo de desenvolvimento de suas habilidades sensório-motoras com a dança. Esse *religare* da população com sua cultura corporal é de extrema importância para manutenção de uma saúde psicossocial, além de promover dinamismo da economia do município, seja na utilização de transporte público, consumo de alimentos, bebidas e indumentárias para a dança, obras e manifestações artístico-culturais, seja no aprimoramento técnico-expressivo na contratação de profissionais de danças específicas segundo diversos interesses de cada comunidade.

Espaço-tempo, forma e movimento, elementos fundamentais da dança em consonância com os órgãos dos sentidos, tornam-se perspectivas de relacionamento com a teoria de Gibson. Serão consideradas as características estruturais capazes de revelar, no ar, os circuitos em que o corpo pode percorrer em suas experimentações sensório-motoras. Faz-se urgente promover um deslocamento do corpo observador inconsciente a uma posição sensível de co-criador do ambiente da sua cidade.

A pesquisa então cria um caminho que, ao ser percorrido torna-se gerador de movimentos dançantes. O tipo de ambiente que promove determinado tipo de movimento é a questão que levará à criação de uma tipologia espacial de dança em si. Qual a cor, textura, inclinação, forma, temperatura de uma superfície para se praticar uma dança ecológica urbana e soteropolitana?

Refletir sobre a relação entre o corpo dançante e o espaço urbano soteropolitano é pensar a cidade como meio de difusão, recebimento e incorporação de informações em dança como processos de investigação de movimentos, encontros, acontecimentos, ensaios, pesquisas, intervenções, apresentações, fortalecendo a relação entre público e artista da dança, por questões de

1254

especificidade do trabalho, privacidade e segurança. "... em situações de aprendizado por espelhamento, temos a favor mecanismos naturais que favorecem, ora mais, ora menos, processos empáticos que, por sua vez, favorecem a troca de saberes. Empatia é um de nossos traços mais admiráveis e um dos pilares da cognição social." (MOURA, 2016, p.125)

Reconhecer a importância do fazer da dança no espaço urbano soteropolitano, como um exemplo mundial de exaltação da mobilidade corporal humana e cuidado com o meio ambiente é uma forma de acolher o corpo dançante baiano que com sua força, sabedoria e sensibilidade faz a cidade existir, que produz questionamentos, que impulsiona a realização de contrações e alongamentos contagiantes como a reação empática diante do bocejo.

Clênio Cunha Magalhães

PPGDANÇA UFBA 2021

magalhaescleniodance@hotmail.com

Clênio Cunha Magalhães, 45 anos, é mineiro, residente em Salvador. Mestrando do PPGDANÇA 2021 UFBA, Pós graduando em Dançaterapia da UNYLEYA. Atual professor de Dança Contemporânea da Escola de Dança do Centro de Formação em Artes CFA da FUNCEB - Fundação Cultural do Estado da Bahia. Interessa-se pela relação entre dança, qualidade de vida e espaço urbano. Criador da Técnica Letra da Dança e do Projeto Dança Zero.

Orientação: Profª Drª Gilsamara Moura

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

gilsamaramoura@gmail.com

Artista da dança, curadora e consultora de projetos culturais. Pós-doutora em Dança e Política (Université Côte D'Azur). Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUCSP. Professora Permanente dos Programas de Pós-Graduação em Dança, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do PRODAN-UFBA. Líder do Grupo de Pesquisa: "Ágora: modos de ser em dança".

## Referências:

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança** / Adriana Bittencourt Machado. Salvador: EDUFBA. Coleção Pesquisa em Artes, 2012.

BRASIL. **Estatuto da Cidade** / Lei nº 10.257 de 10 de julho de 2001. Regulamenta os arts. 182 e 183 da Constituição Federal, estabelece diretrizes gerais da política urbana e dá outras providências.

DAMÁSIO, António. **A estranha ordem das coisas: As origens biológicas dos sentimentos e da cultura** / António Damásio; tradução Laura Teixeira Motta. 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. / Christine Greiner. – São Paulo: Annablume, 2010.

GIBSON, James J. **The Ecological Approach to Visual Perception** / James J. Gibson; Classic Edition: Psychology Press 711 Third Avenue, New York, NY 10017, 2015.



HERAS-ESCRIBANO, Manuel. **The Philosophy of Affordances** / Manuel Heras-Escribano; IAS-Research Centre for Life, Mind, and Society University of the Basque Country San Sebastián, Spain: s Palgrave Macmillan 2019.

MOURA, Gilsamara. **Espelho, espelho meu, procedimentos empáticos em dança.** Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital, Salvador, jun. 2016; 3(1): 120-126

SALVADOR/BA - **Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano (PDDU)/** Lei °9.069 2016. Dispõe sobre o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano do Município de Salvador – PDDU 2016 e dá outras providências.

## Remodelagens dos corpos em luxuosas ficções para o fracasso: co-criações de mundos emergentes

Gabriel Matheus Lopes Machado (UFRJ)

Orientação: Gabriela Lirio Gurgel Monteiro (UFRJ)<sup>1</sup>

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Esse texto se propõe ao estudo de combinações entre arte e ciência que, no deslocamento e tensionamento do que é entendido por humanidade, visam a outras formas de vida e criação de mundos possíveis. Busca-se contrapor/justapor experiências em dança que utilizam de autoexperimentações, remodelagens e transformações do corpo enquanto objeto virtual/ficcional, a experimentos no campo da engenharia genética e da biotecnologia. Toma-se como objeto de pesquisa o processo criativo e as ações artístico-pedagógicas desenvolvidas em Luxuosas Ficções Para o Fracasso (LFPF), residência realizada em 2019 pelo coletivo curitibano Selvática Ações Artísticas na Casa Hoffmann - Centro de Estudo do Movimento.

**Palavras-chave:** ARTE TRANSGÊNICA. BIOARTE. COCRIAÇÃO. BIOPOLÍTICA.

**Abstract:** This paper aims at studying the combinations between art and science that, in the displacement and tensioning of what is understood by mankind, they search for other forms of life and the creation of possible worlds. It intends to counter/juxtapose experiences in dance that use self-experimentation, remodeling and body modification as virtual/fictional object, to experimenting in the field of genetic engineering and biotechnology. The aim of the research is the creative process and artistic-pedagogical actions developed in the artistic residency Luxuosas Ficção Para o Fracasso (LFPF), taken place in 2019 by the Artist Collective Selvática Ações Artísticas from Curitiba at Casa Hoffmann - Centro do Estudo do Movimento (Movement Study Center).

**Keywords:** TRANSGENIC ART. BIOART. CO-CREATION. BIOPOLITICS.

De que maneira criações em dança e performance que utilizam transformações do corpo (sejam elas temporárias ou não) podem alterar nossas percepções de humanidade, evolução e questionar a suposta centralidade que atribuímos a "nossa" espécie? Quais naturezasculturas (HARAWAY, 2004, p.1)

<sup>1</sup> Gabriela Lirio é fundadora e Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ, do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFF e do curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação. É também Coordenadora Geral da Pós-Graduação da Escola de Comunicação. É autora dos livros A procura da palavra no escuro (2001), Interseções: Cinema e Literatura (2010) e Caderno de Viagem (2017).

estão emaranhadas em nossos procedimentos de criação coletiva e estratégias de convivência? Quais vidas podem e estão sendo criadas no agora?

No início dos anos 2000, o artista brasileiro Eduardo Kac apresentava sua obra "Alba". Criada através do projeto GFP BUNNY (coelho fluorescente), tratava-se de um ser híbrido entre coelho e uma proteína retirada de uma água-viva, feito através de manipulação genética. Pioneiro neste tipo de experimento em territórios artísticos, sob a alcunha de Arte Transgênica ou Bioarte, o artista diz contestar "a suposta supremacia do DNA na criação da vida em prol de um entendimento mais complexo do relacionamento existente entre genética, organismo e meio ambiente" (KAC, 2013, p.285). E complementa ao dizer que a arte transgênica "oferece um ponto de partida radical, colocando a questão da criação da vida real, biológica, no centro do debate. Sem dúvida, a arte transgênica também se desenvolve num amplo contexto de profundas alterações em outros campos." (Ibid., p. 285-286).

Em 2018 o cientista He Jiankui, e sua equipe, da Universidade de Shenzhen, na China, afirmaram ter criado os primeiros bebês geneticamente modificados. Supostamente, as gêmeas Lulu e Nanda, foram modificadas através da CRISPR-Cas9 para serem imunes ao HIV. Segundo a bioquímica estadunidense Jennifer Doudna, uma das criadoras da CRISPR-Cas9 junto à microbiologista francesa Emmanuelle Charpentier, tal tecnologia permite de forma muito acessível, como um ctrl+c ctrl+v genético, que os cientistas possam inserir, apagar ou editar partes específicas do DNA dentro das células. No entanto, Doudna comenta que o procedimento também "levanta questões éticas a serem consideradas, pois esta tecnologia pode ser empregada não somente em células adultas mas também em embriões de organismos, incluindo os da nossa própria espécie" (DOUDNA, 2015, minha tradução).

Entre 1990 e 1995, a artista francesa ORLAN passou por 9 intervenções cirúrgicas que foram filmadas e transmitidas enquanto performance. Alteração do queixo para parecer com o da Vênus de Botticelli, da testa para se aproximar da testa grande da Mona Lisa de da Vinci, o nariz na tentativa de emular um ritual de morte dos Olmecas. Em sua autointitulada Arte Carnal a artista faz de seu corpo um "ready-made modificado". Certa vez declarou: "meu trabalho é uma luta contra o inato, o inexorável, o programado, a Natureza, o DNA e Deus!" (JEFFREYS, 2005, p.163, minha tradução).

Autointitulado biohacker, o artista e cientista estadunidense Josiah Zayne, em 2017, realizou autoexperimentações a partir da CRISPR-cas9, afirmando que ao injetar um DNA modificado em seu sangue, poderia alterar e fortalecer sua musculatura corpórea. Zayne também é conhecido por defender que procedimentos de engenharia genética sejam acessíveis a qualquer pessoa e vende kits de "faça você mesmo" de experimentação genética em plantas, animais e humanos.

Estudos de edição genética, em especial os que alteram as células germinativas, têm causado controvérsias na mídia e entre pesquisadoras/es da área, inclusive tendo regulamentações diferentes para cada país. Para o International Bioethics Committee da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em relatório publicado em 2015: "o genoma humano implica a unidade fundamental de todos os membros da família humana, configurando a herança da humanidade" (p.26). Argumenta-se o fato de que a alteração em células germinativas podem ser passadas para os descendentes desses organismos, e representar mudanças fora do controle humano, incluindo a extinção de algumas espécies. Ou mesmo o que simboliza, em determinados contextos marcados por grandes diferenças socioeconômicas e racismo estrutural, a possibilidade de se encomendar determinados traços cognitivos e físicos, como por exemplo cor de olhos, pele, cabelo e fortalecer musculatura.

Nikolas Rose aponta que os avanços da biomedicina tecnológica que ganharam força a partir dos anos de 1960, em especial após a descoberta de técnicas de visualizar, editar, cortar, juntar, fabricar segmentos exatos de DNA, mudaram não só o modo como entendemos o próprio corpo, mas alteraram nossa compreensão da vida como um todo, onde "o laboratório tornou-se um tipo de fábrica para a criação de novas formas de vida molecular" (ROSE, 2013, p. 27). O pesquisador destaca como estaríamos entrando em um outro momento de controle dos corpos, através de uma biopolítica que se dá também em nível molecular e genético; regida por um determinado mercado da indústria farmacêutica e, em muitos casos, por princípios de raça, eugenia e normalidade.

Ao entramos neste território de contradições, onde se tem a possibilidade de criar indivíduos imunes a certas doenças ou mesmo um sonho "Marvel" de mutantes com superpoderes salvadores do mundo, também vemos a que tipo de manutenção normativa e midiática a grande maioria dos procedimentos realizados pela indústria da cirurgia plástica e as ações da indústria farmacêutica se destinam,



como aponta Ricardo Ventura Santos, Sarah Gibbon e Jane Felipe Beltrão (2012, p.24), parafraseando Luiz Fernando Dias Duarte: "novas tecnologias biológicas e velhas configurações ideológicas" (SANTOS, et al. 2012, p.24). Em contraponto, apresento a seguinte descrição de LFPP: em cena, dois corpos gordos e nus, um deles em frente a uma réplica da escultura da Vênus de Willendorf, são filmados utilizando filtros do instagram que modificam as suas imagens que são projetadas em diferentes espaços da Casa Hoffmann.

Se nas redes sociais os filtros podem ser utilizados para maquiar manchas e marcas da pele, para regular a iluminação ou para aproximar o seu rosto ao de alguma celebridade, em LFPP eles são possibilidade de escancarar as dobras, as marcas, de dar superlativo a tais corpos, de exagerar, de monstrificar. Francisco Mallmann ao olhar para ocupação dos espaços, o deslocamento exigido do público e as constantes transformações dos corpos durante o espetáculo considera: "Essa aparente pequena mudança desloca os corpos de objetos a sujeitos – uma alteração que interrompe as narrativas distanciadas, de pulsão terceirizada, que performam invasão como se esta fosse um desejo legítimo"(MALLMANN, 2019, p. 7).

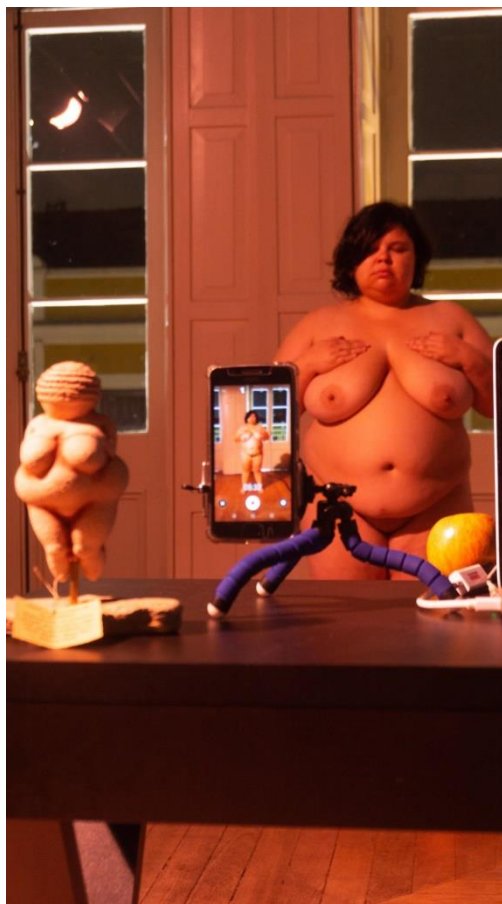


**Figura 1:** Bailarina Jussara Belchior em frente a uma réplica da escultura da Vênus de Willendorf e um pedestal fotográfico com um telefone que a filma. Créditos da foto: Cibelle Gaidus.

Em artigo publicado no website da Casa Hoffmann, o projeto inicial partia do desejo de cruzar investigações individuais e de radicalizar estratégias para estar junto, tanto em relação às artistas envolvidas quanto ao público que iria acompanhar as ações da residência (que, além de mostras de processo e temporada final, incluiu aulas continuadas e gratuitas de dança durante quatro meses). Um espaço transdisciplinar em um entendimento de corpo coletivo, compartilhado:

Colocar tudo na roda, conversar sobre, dançar, performar, mover. Coletivizar ações como tática de sobrevivência. Estamos interessadas em cruzar nossos corpos entre si, e eles com as coisas e com o mundo, gerando discursos. Assumindo, na prática, os ciborgues-linguagem-performance que somos. Como num laboratório onde DNAs são manipulados para gerar novas espécies, insistimos em experiências que nos misturem de modo irreversível." (MACHADO, et al, 2020, p.1).

É a partir deste trajeto, entre coletivizar práticas e insistir na convivência de maneira radical até o ponto em que não já não se distingue onde começa um

corpo e termina outro, que encontramos um espaço para habitar a ficção como forma de resistência, de abertura entre as fronteiras de arte e vida, realidade e ficção, natural e sintético, humano e não humano, corpo e objeto, arqueologia e futuro. Ao revisitar o ciborgue de Donna Haraway, as corporeidades criadas, para além das possíveis relações entre organismos e máquinas, apostavam na imaginação como ferramenta política frente às questões de gênero, sexualidade e revisão de padrões pré-estabelecidos. Proposições que visavam misturar moléculas, fundir organismos e coisas de modo coletivo. Ou como acentua Princesa Ricardo Marinelli:

De certo modo, acredito que a humanidade é um projeto que fracassou, e que novos projetos de existência estão por aí, vivos, disponíveis, em curso. Não é pessimismo, nem fatalismo. Pelo contrário: é potência de desejo, é apostar que podemos mais, podemos outra coisa. Pensando assim, criar é sempre morrer um pouco. Morrer, matar, mover. (MARTINS, 2019, p.31)

Donna Haraway, ao questionar o legado de destruição do Antropoceno, ao que ela nomeia também de Capitoleceno, evidencia o fracasso das ideias de progresso do capitalismo e a destruição, genocídios em massa de infinitas espécies, humanas e não humanas, ocorridos no último milênio. Junto a isso, ela nos propõe alguns metaplasmos para que nos afastemos de ideias apocalípticas e narrativas de fim de mundo, para olharmos para quais mundos ainda podem ser criados "para uma sobrevivência multi-espécies nas ruínas" (HARAWAY, 2019, s/p). Haraway troca a palavra humanidade por humusidades, "somos composto, não pós-humanos, habitamos as humusidades, não as humanidades". O Metaplasmo para Haraway não é somente a ação de modificar uma palavra alterando letras, sílabas ou sua fonética, mas uma ação de remodelagem: "Metaplasma pode significar um erro, um tropeço, um tropo que faz uma diferença carnal. Por exemplo, uma substituição em uma cadeia de bases em um ácido nucleico pode ser um metaplasmo, mudando o significado de um gene e alterando o curso de uma vida" (HARAWAY, 2003, p. 9).

Achille Mbembe (2017, p.130) indica que é preciso considerar que o projeto de destruição e genocídio instaurado pela modernidade e consequentemente pela "autocriação histórica da humanidade" foi utilizado como ferramenta de exclusão, regida por divisões raciais e de gênero, para definir quais corpos poderiam ser considerados humanos e quais não, e nessa perspectiva quais deveriam viver e

quais deveriam morrer. É evidente que experimentos cênicos, na maioria das vezes, inserem-se em espaços-tempo bem mais efêmeros que manipulações em DNA's, mas ao contrapor/justapor reflexões de arte e ciência, busca-se questionar o que tanto está em jogo quando nos referimos a humanidade, quais poderes e quais biopoderes estamos acionando.

Antes de assumirmos posição (no campo bioético, estaríamos em um embate dilemático entre bioconservadores ou transhumanistas) devemos nos questionar: a quem a humanidade é atribuída? A quem ela é negada? Qual humanidade está em jogo quando a ela nos referimos? Qual humanidade estamos defendendo? Quais corpos e em quais geografias são considerados humanos e habitadas por humanos? Por quais motivos? Quais contextos?

Distantes de boa parte dos avanços tecnológicos e respirando os restos do mundo colonial, existe toda uma parcela de espécies humanas, não-humanas, além-de-humanas criando estratégias para simplesmente seguirem vivas, para sobreviverem neste mundo que não foi criado por e para elas. E, em especial, no campo da criação artística, existem organismos que estão criando suas remodelagens por meio da precariedade, da falha, do fracasso, transformando os cacarecos em material de potência renovadora.

Gabriel Matheus Lopes Machado

UFRJ

[gabrielmlmachado@gmail.com](mailto:gabrielmlmachado@gmail.com)

Gabriel Machado é mestrando em Artes da Cena pela UFRJ. Investiga processos simbióticos e cocriações entre diferentes formas de vida. Graduado em Artes Cênicas pela UNESPAR-FAP (2012). Foi bolsista/residente da Casa Hoffmann - Centro de Estudo do Movimento (2011-2012). É integrante-fundador da Selvática Ações Artísticas (2011).

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

UFRJ

[gabriela.lirio@eco.ufrj.br](mailto:gabriela.lirio@eco.ufrj.br)

Gabriela Lírio é fundadora e Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ, do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFF e do curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação. É também Coordenadora Geral da Pós-Graduação da Escola de Comunicação. É autora dos livros *A procura da palavra no escuro* (2001), *Interseções: Cinema e Literatura* (2010) e *Caderno de Viagem* (2017).



## Referências:

- JEFFREY, Sheila. **Beauty and misogyny : harmful cultural practices in the west.** (Reprinted. ed.). Londres: Routledge, 2005.
- HARAWAY, Donna J. **Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene.** Durham: Ed. Duke University Press, 2016. Arquivo kindle. Disponível em: [www.amazon.com](http://www.amazon.com). Acesso em: jun. 2021.
- \_\_\_\_\_. **O Manifesto das Espécies de Companhia: Cães, Pessoas e a Outridade Significante.** Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003. Tradução Sandra Michelli da Costa Gomes. Disponível em: [https://www.academia.edu/37220573/Manifesto\\_das\\_Especies\\_de\\_Companhia](https://www.academia.edu/37220573/Manifesto_das_Especies_de_Companhia). Acesso em: 09 set. 2020.
- \_\_\_\_\_. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano.** 2 e.d. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- INTERNATIONAL BIOETHICS COMMITTEE. **Report of the IBC on updating its reflection on the human genome and human rights.** Paris: Unesco: 2015. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000233258>. Acesso ago. 2020.
- KAC, Eduardo. **Telepresença e bioarte: Humanos, Coelhos e Robôs em Rede.** São Paulo: Editora da USP, 2013.
- MACHADO, Gabriel M L; et al. **Corpas de uma Gente Muito Lôka Encruzilhando Ficções: diário de um fracasso anunciado (e celebrado).** Curitiba, Casa Hoffmann: 2020. Disponível em: <[http://...https://casahoffmann.org/wp-content/uploads/2020/04/Artigo-Selvatica\\_ok.pdf](http://...https://casahoffmann.org/wp-content/uploads/2020/04/Artigo-Selvatica_ok.pdf)>. Acesso em: mar. 2021.
- MALLMANN, Francisco. **Pode acontecer de uma multidão cruzar o seu caminho em dia banal.** Curitiba, Casa Hoffmann: 2020. Disponível em: <[https://casahoffmann.org/wp-content/uploads/2020/04/C58\\_Mallmann.pdf](https://casahoffmann.org/wp-content/uploads/2020/04/C58_Mallmann.pdf)>. Acesso em: jun. 2021.
- MARTINS, Princesa Ricardo M. A bizarra que sou eu, com Mil Besos, toca a exagerada que é você: poéticas do encontro em nome de um mundo para além do humano. In: MACHADO, Gabriel M L (orgs). **Mil Besos.** Curitiba: Editora Medusa, 2019.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios | Revista do ppgav/eba/ufrj** Rio de Janeiro, n. 32 p. 123-151. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>. Acesso em: ago. 2020.
- ROSE, Nikolas. **A política da própria Vida: biomedicina, poder e subjetividade no século XXI.** Tradução: São Paulo: Paulus, 2013.
- SANTOS, RV., GIBBON, S., and BILTRÃO, J. orgs. **Identidades emergentes, genética e saúde: perspectivas antropológicas.** Rio de Janeiro: Garamond; Editora FIOCRUZ, 2012.
- TED.COM. Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/jennifer\\_doudna\\_how\\_crispr\\_lets\\_us\\_edit\\_our\\_dna#t-11584](https://www.ted.com/talks/jennifer_doudna_how_crispr_lets_us_edit_our_dna#t-11584)>. Acesso em: 30 jun. 2021. **How CRISPR lets us edit our DNA.** In: **TED ideas worth spreading.** Palestra de Jennifer Doudna. Veiculado em: set. 2015. Dur: 15m44s.

## Tentativa de esgotamento I: a criação de Performances e a cultura pop orientalista

Giovana Moura Domingos (UFSM)<sup>1</sup>  
Sadiana-Luz Martins Frota (UFSM)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** A pesquisa que se apresenta busca percorrer o olhar por produtos culturais estereotipados de cunho orientalista elaborados para o consumo no Brasil pós-colonial. Tais elementos são pretendidos como ferramenta para a elaboração de Performances questionadoras na arte contemporânea. O método escolhido para a construção dos procedimentos prático-teóricos é a bricolagem com o auxílio da interseccionalidade dos estudos feministas. Por meio deste procedimento tem sido possível pensar e propor uma arte questionadora que colabora com as mudanças sociais, históricas e culturais necessárias, até então protagonizadas pelo eurocentrismo. O objetivo central, visa potencializar os argumentos para a composição de uma série de Performances Arte a partir desses produtos. Os questionamentos levantados referem-se ao “Orientalismo” proposto por Edward Said (2007) e sua propagação por meio de culturas de massa, debatido por Thiago Soares (2014) e denominado “cultura pop”. O trabalho em andamento discute um recorte da pesquisa referente ao primeiro processo criativo que deu origem a videoperformance “Tentativa de Esgotamento I”.

**Palavras-chave:** PERFORMANCE ARTE. CULTURA. ORIENTE. PÓS-COLONIAL

**Abstract:** The research presented here seeks to look through stereotyped cultural products with an orientalist slant designed for consumption in post-colonial Brazil. Such elements are intended as a tool for the elaboration of questioning performances in contemporary art. The method chosen for the construction of practical-theoretical procedures is bricolage with the aid of the intersectionality of feminist studies. Through this procedure, it has been possible to think and propose a questioning art that collaborates with the necessary social, historical and cultural changes, hitherto led by Eurocentrism. The main objective is to enhance the arguments for the composition of a series of Art Performances based on these products. The questions raised refer to the “Orientalism” proposed by Edward Said (2007) and its propagation through mass cultures, debated by Thiago Soares (2014) and called “pop culture”. The work in progress discusses an excerpt from the research related to the first creative process that gave rise to the video performance “Tentativa de Esgotamento I”.

**Keywords:** PERFORMANCE ART. CULTURE. EAST. POSTCOLONIAL.

<sup>1</sup> Trabalho desenvolvido sob orientação da Prof<sup>o</sup> Dra. Gisela Reis Biancalana

## 1. Sistematização da pesquisa

A presente escrita reflexiva parte da idealização de uma poética em andamento que compõe-se de uma série de Performances Arte. A pesquisa de criação trata, especialmente, das relações do espaço-tempo entre arte e política, apoiadas em contextos socioculturais específicos. Aqui, são abordadas as perspectivas orientalistas lançadas sobre partilhas ocorridas na dança do ventre. O recorte escolhido para debate neste texto se ancorou sobre elementos que provocaram a elaboração poética do primeiro trabalho de uma série de performances propostas para o decorrer da pesquisa. Assim sendo, o texto expõe os entendimentos sobre a Performance e a Arte Contemporânea como ferramenta de debates políticos necessários para o desmonte de estereótipos que reforçam posturas eurocêntricas ao abordar o outro como figura exótica. Assim, o atravessamento que permeia essas questões políticas envolvidas no trabalho está relacionado ao conceito de Orientalismo, elucidado pelo crítico literário, ativista político e social da causa palestina Edward Said, como um efeito sociocultural de perspectivas eurocêntricas. O caminho indicado tem se desenvolvido por meio da bricolagem como escolha metodológica, sendo esta, entendida como procedimento coerente com as opções de criação. O primeiro trabalho elaborado pelos processos supracitados, é a videoperformance intitulada *Tentativa de Esgotamento I*.

É conveniente destacar que a pesquisa se conecta com inquietações pessoais que dão consistência ao processo. Esses incômodos pessoais alicerçaram a questão levantada pelo trabalho e embasada na procura por saber como produtos culturais orientalistas que se relacionam com contextos pós-coloniais, no Brasil, poderiam atuar como disparadores para a criação de performances arte de cunho político. Deste modo, esboçou-se o objetivo, com o propósito de desenvolver o processo criador poético de Performance Arte sustentada em um olhar voltado para estes produtos culturais orientalistas provenientes de imposições eurocêntricas e colonizadoras. Ao propor uma arte questionadora de mídias orientalistas generalizadoras e, conseqüentemente, formadoras de imagens caricatas de culturas orientais, acredita-se contribuir com a desmistificação social, histórica e cultural relativa a esta cultura. A abordagem proposta busca englobar debates em torno de questões como a xenofobia, a discriminação religiosa, o racismo, o machismo e, especificamente, estereótipos estéticos relacionados à cultura oriental.

1266

A utilização de estudos prático-teóricos sobre a bricolagem como procedimento metodológico criador em Performance Arte foi escolhida por sua flexibilidade no uso dos referenciais, materiais e outros instrumentos. Concomitante, sua escolha remete ao seu empenho com o fazer, com a prática aqui ancorada no saber-fazer em arte, em especial, a arte da Performance. A Performance é uma das manifestações referenciais da Arte Contemporânea ao inserir o corpo em ação como instaurador das obras. Outra característica intrínseca da Performance Arte é sua transversalidade que dialoga com diversas áreas de conhecimento. Os autores que embasaram os estudos iniciais em relação a metodologia escolhida são NUNES (2014), LODDI e MARTINS (2009), SALLES (2011) E REY (1996).

Desse modo, a versatilidade séria e comprometida do procedimento bricolista foi o motor no desenvolvimento da videoperformance *Tentativa de Esgotamento I* que será discutida adiante. A pesquisa foi sustentada por um referencial teórico fundamentado na Arte Contemporânea, principalmente à Arte da Performance tais como GOLDBERG (2007), MEDEIROS (2017), MELIM (2008) e TAYLOR (2013). Também foram estudados autores que tratam do Orientalismo e seus produtos culturais em áreas de conhecimento diversas tais como PASCHOAL (2021), RUSHDIE (2011), SAID (2011); (2007) e SOARES (2014).

A Arte Contemporânea como um acontecimento, em algumas partes do mundo, dissolveu barreiras estéticas e originou outros tipos de questionamento, muitos deles concentrados na arte ocidental. Os empenhos na criação artística até o modernismo ativeram-se em categorias de produções bem específicas e padronizadas como a pintura e a escultura que se mantinham de maneira predominante, por longos períodos e legitimando-se a séculos. Archer (2001, p. 2) debate a partir da crítica de Lester D Longman sobre a pintura e a escultura, afirmando que a “objeção de Longman a este tipo de arte não era o fato de ela existir, mas de, cada vez mais, parecer estar falando como cultura dominante. Ele tinha razão: ela estava fazendo isso”. No entanto, elas já não estavam mais contemplando os propósitos que a Arte adquire na segunda década do século XX. Ainda de acordo com Archer, na década de 60 houve a decomposição de certezas que essas técnicas consolidaram. Contudo, a Arte Contemporânea, não tratava de eliminar do fazer artístico esses métodos, mas sim de proporcionar, sem hierarquia, o uso de outras formas de fazer.



No contexto de desprender-se de ideias e pensamentos que por tempos encontravam-se limitados, a Performance Arte se estabeleceu como uma manifestação independente no Ocidente, na década de 1970. Detentora de um caráter híbrido nos processos criativos, expressou um aumento relativamente grande de ações performáticas diversas. A Performance, atualmente, se estendeu, inclusive, para além de sua própria ontologia apontada por Phelan (1998). Ela deixa de ser apenas uma manifestação do corpo presencial e adentra, também, às virtualidades como a fotografia e o vídeo em seu meio de ser-estar em arte quando uma

das características presentes tanto nesses vídeos quanto nas fotografias é o aspecto performativo que eles engendram, através das ações empreendidas pelo artista diante da câmera, instaurando seu próprio corpo como matéria artística, eleito, muitas vezes, como lugar de desdobramento das categorias escultura e pintura. (MELIM, 2008, p. 49)

Os tópicos presentes na abordagem de campos artísticos tomados pelas ideias contemporâneas contêm alguns aspectos, se não maioria, que se agrupam pelo viés de uma centralidade ocidental, especificamente de nações colonizadoras. Então, o rompimento com um passado limitante parece acontecer em algumas das suas várias cordas problemáticas. O desenvolvimento do presente trabalho, transpassa as propostas apontadas nos estudos da Performance e da Arte Contemporânea, sob um olhar crítico destas barreiras dissolvidas, especialmente, no que toca às abordagens metodológicas muito menos dogmáticas. Assim, para delinear um deslocamento do corpo performático entre os processos artísticos na Arte Contemporânea, há de se pensar em rupturas com a história do passado.

Acerca dessa história, BELTING (2006, p. 33) afirma que ela “[...] registra o fato de que na arte, assim como no pensamento da história da arte, delineia-se o fim de uma tradição, que desde a modernidade se tornara o cânone na forma que nos foi confiada.”. O debate envolve um pressuposto fim, mas de fato ocorre um dissolver de categorias hegemônicas nas artes. Entretanto, por outro ponto de vista, ainda é possível perceber fragmentos desse modo impositor, favorecidos pela predominância dos discursos eurocêtricos e provenientes de espaços-tempos de assujeitamentos colonizadores. Os questionamentos não invalidam os modos de fazer arte desenvolvidos culturalmente e muito debatidos no decorrer de historiografias diversas. Trata-se de permitir que outras possibilidades adentrem os espaços assumidos como constituintes desse lugar denominado arte – termo

também batizado pelo olhar eurocêntrico - para desacomodar essa hegemonia dominante.

Na Performance o respectivo propósito de desacomodar tornou-se também objeto de reflexão instigando outros sentidos na constituição do trabalho artístico, “[...] como uma episteme, um modo de conhecer, e não simplesmente como um objeto de análise” (TAYLOR, 2013, p. 17). Proporcionar uma quebra para com as expectativas do público sobre uma obra de arte, tornou-se parte do roteiro de criação e execução de muitos performers. Aqui, da mesma forma, acontece uma tentativa performática de desacomodar e, talvez, reacomodar para além dos anseios aguardados. Emerge então, a busca por deslocar conjuntamente zonas de um possível conforto do campo ocidental da arte e mesmo do público. É do desconforto que se percebe surgir as reflexões e questionamentos mais necessários para debate. Goldberg (2007, p. 20) afirma que a “performance garantia o desconcerto de um público acomodado”. A partir da perspectiva do rearranjo de uma sistematização repetitiva e cômoda da Arte em alinhamento com a Performance, é possível perceber semelhanças nos processos de organização cultural de algumas sociedades ocidentais, principalmente europeias.

Os sujeitos integrados nesse sistema, em resposta a questões políticas, epistêmicas e artísticas, elaboraram uma maneira singular, dominadora e também controladora de produzir e difundir conhecimento. O controle exercido sob diferentes contextos culturais, pode ser um facilitador da propagação de ideias que se contrapõe a um cânone. Bauman (2012, p. 5) afirma que a “liberdade de uma pessoa pode ser desconcertante, já que está impregnada do risco de erro. Mas a liberdade dos outros parece, à primeira vista, um obstáculo perigoso à liberdade de ação de uma pessoa”. Assim, através da Performance vislumbram-se abalar caminhos que tangem o acomodamento de saberes e ações sistematizados por culturas ocidentais. Pallamin (2002, p. 105) já atentou para as práticas que “atuam no sentido de um crescente poder de legitimação de valores que disciplinam e dominam as esferas do cotidiano, em vez de lhes abrir a percepção de novos campos de autonomia”.

Como apontado anteriormente, o embasamento teórico da pesquisa no recorte dos contextos socioculturais, bem como seus produtos foi fundamentada especialmente pelo conceito de Orientalismo proposto por SAID (2007). Além do autor base mencionado, o trajeto percorrido para realizar esta pesquisa em arte tem

se interseccionado com abordagens teóricas, históricas, sociais, políticas e culturais dos modos orientalistas de perceber e interpretar a cultura oriental. Assim, busca-se engendrar um movimento que tenta realocar estereótipos ligados a um imaginário fundado pelo colonialismo europeu. Por sua vez, ainda é possível perceber traços de propagação em meios tecnológicos como mídias de televisão e internet. A partir dessas vias, intenta-se propor o contato entre elementos carregados de estereótipos socioculturais à ações cotidianas do mundo contemporâneo.

Os estudos culturais sobre perspectivas orientalistas pós-coloniais no Brasil, realizados durante esta pesquisa em andamento foram inicialmente motivados por partilhas ocorridas na prática e ensino da dança do ventre. Ao trabalhar com esta modalidade de dança e participar de discussões sobre ela depara-se frequentemente com imaginários representados de modo caricato. Ao ampliar a percepção da pesquisa para o estudo de correntes eurocêntricas de pensamento, a relação com estes estereótipos produzidos por culturas do Ocidente torna-se inevitável. A sensualidade misteriosa das mulheres, o luxo das cores e das vestimentas com suas jóias reluzentes, os ambientes cheios de adornos e as músicas sedutoras aparecem repetidamente para promover identificação com um mundo fantasia.

Para criticar essa fantasia tem-se proposto a elaboração da série de performances que se interseccionam com produtos da cultura pop orientalista. *Tentativa de Esgotamento I* tenta, portanto, deslocar ideias acomodadas que se instauram no imaginário ocidental acerca desses aspectos das culturas orientais. O propósito, em todas as outras que vêm sendo elaboradas residem na busca por investigar como esses pensamentos e produtos culturais supracitados do Orientalismo pós-colonial no Brasil, podem ser disparadores para a elaboração de Performances Arte. A ação política da proposta está em desmontar os recursos que alavancam tais ideias, pois elas continuam propagando-se e banalizando o contexto sociocultural em questão.

## 2. Bricolagem e interseccionalidade

A metodologia bricolista é composta por ordens transformativas contidas em uma organização de múltiplas possibilidades do fazer. A idealização de uma pesquisa em poéticas visuais movida pela bricolagem, surgiu das necessidades de

amparar-se sobre um leque tentacular de referências. Em suma, esse conjunto de é composto por estudos de Arte Contemporânea, especificamente sobre a Performance Arte em seus envolvimento político-artivistas; discussões sobre identidade e cultura; aprofundamentos nos estudos sobre conceituações envoltas pelo véu do eurocentrismo tais como, o sujeito pós-colonial e epistemologias sul-sul; os produtos da cultura pop e as perspectivas Orientalistas, estão entre os principais meios condutores da pesquisa.

Surgidos nas fundamentações teóricas então, estão presentes conceitos que têm sido pensados e transformados. Ao sair de um campo escrito, busca-se a melhor forma de colocá-los na visualidade do trabalho bricolista na arte. Se em algum momento não os couber mais, nem tudo estará perdido. Ao defender a bricolagem, Nunes (2014, p. 32) afirma que os processos são marcados pela “[...] experimentação, pelo uso/desuso de procedimentos, pelos achados e descartes de referências, de objetos de estudo, de perguntas e objetivos”. Para contextualizar a aplicação da metodologia escolhida, delinea-se o ancoramento em um termo presente nos estudos teóricos feministas, a “interseccionalidade”. Proposto por Collins e Bilge em (2021, p. 16), seu conceito pode ser entendido como “uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas.”. Uma bricolagem em estado de interseccionalidade envolve assim, usos e desusos de referências e experiências complexas vividas pela artista nos processos de criação. Em meio aos descartes bricolísticos do que não se faz mais necessário, o ato de errar não será uma perda, mas sim, a intersecção com um novo caminho traçado. Para essa ideia, Rey (1996, p. 84) nos certifica de que “se tomarmos um caminho errado, é preciso reconhecer o erro, voltar e retornar o bom caminho. A obra sairá acrescida, pois guarda todos esses traços. O erro no processo de instauração da obra, não é engano: é *aproximação*”.

O estudo aprofundado em arte contemporânea ocorre pela perspectiva de seu desenvolvimento predominantemente ocidental. Desse modo, ele se torna um alicerce atuante no desenrolar da discussão sobre os contextos culturais. As formas de refletir sobre pesquisa, têm sido conduzidas por investigações inicialmente historiográficas da arte e dos rizomáticos desdobramentos contemporâneos. Tais questões se constituem no interior dos variados cenários de uma pesquisa em arte que procura múltiplas configurações do fazer e rapidamente se encontram sobre essa metodologia híbrida. A bricolagem então, parece acolher a proposta deste

1271



trabalho uma vez que “a performance busca secreções e contaminações sem temer os contágios” (MEDEIROS, 2017, p. 38).

Atrelando ainda a ideia de interseccionalidade, pode-se pensar a partir de Loddi e Martins em uma costura, a pesquisa ganha sua forma transpassando, cruzando e enredando as questões levantadas. Eles afirmam em (2009, p. 3422) que o “pesquisador como *bricoleur* reúne e costura pequenos e diversos fragmentos, atribuindo-lhes sentido interpretativo, confeccionando colchas de retalhos”. Então envolta de conceituações teóricas, historiografias estudadas e memórias experienciadas, é através da interseccionalidade bricolística que se costura a pesquisa.

### 3. Espaço e tempo nas relações entre arte e política

O entendimento do termo *Orientalismo* pode ser provido de polissemia, pois a depender de quem o fala, de onde fala ou de quais privilégios desfruta, alguns aspectos se alteram. A conceituação utilizada nessa pesquisa é de SAID (2007, p. 28), no qual, o Orientalismo é “[...] um modo de abordar o Oriente que tem como fundamento o lugar especial do oriente na experiência ocidental Europeia”. Ao analisar essa perspectiva e refletir sobre as origens do Orientalismo, percebe-se que pode ter sido uma ocasião oportuna e lucrativa para os estudiosos europeus e interessados no que o Oriente poderia oferecer no final do século XVIII. A partir da uma experiência unilateral europeia, privilegiada de alguns poderes, esses intelectuais passaram a inventar um lugar que se caracterizava por acontecimentos românticos, com personagens exóticos e de paisagens incríveis. Essas paisagens se manifestaram por movimentos literários, antropológicos, políticos e artísticos. Tais estereótipos se reverberam e ainda podem ser encontrados massivamente nas sociedades contemporâneas ocidentais.

Feito esse alinhamento histórico, o foco da presente pesquisa utiliza o recorte que se refere ao Orientalismo em intensa propagação. Paschoal (2021, p. 216) afirma que o fato do Orientalismo se centralizar em camadas populares foi uma ação efetiva para que ele se estendesse. Desde a era napoleônica, “esses saberes não ficaram restritos somente às comunidades científicas e intelectuais; tornaram-se parte do imaginário francês no geral, sendo absorvidos pelas camadas populares e influenciando seus interesses, gostos e consumo”. Acredita-se que o melhor

conceito para tratar do alcance de grandes massas através de meios de consumo seja a *cultura pop*. Diante dessa ideia, estão presentes práticas de consumo em maior parte com o intuito de entreter determinadas audiências e obter capital. Desse modo, os estereótipos advindos do Orientalismo têm se disseminado pela via de meios que estão em constante atualização, envolvendo não mais apenas estudiosos na academia, mas grandes massas em nível global. Para sustentar a discussão, Thiago Soares define a *cultura pop* como um

[...] conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênese o entretenimento; se ancora, em grande parte, a partir de modos de produção ligados às indústrias da cultura (música, cinema, televisão, editorial, entre outras) e estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante. (SOARES, 2014, n/p.)

O espaço e o tempo são então, elementos presentes no trabalho que advém dos aprofundamentos teóricos acerca da disseminação de identidades imaginadas. Tais recursos também se ampliam para os procedimentos poéticos na criação de Performance. Hall (2005, p. 70) ao fazer uma panorama sobre a compreensão do espaço-tempo e identidade afirma que esses podem ser um direcionamento básico para todos os modos de organizar “*representações*”. De acordo com ele “Todo meio de representação - escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação - deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais.”.

Na interseccionalidade dos processos bricolísticos, encontra-se a reunião de conteúdos visuais como os cinematográficos, audiovisuais e noticiários. Para compor a construção poética da videoperformance *Tentativa de Esgotamento I*, um dos produtos da cultura pop escolhido foi a novela global *O Clone*, de 2001. A narrativa da trama se passa no Brasil e no Marrocos. Ela aborda algumas questões muçulmanas, a dança do ventre e outros aspectos que envolvem estereótipos ligados ao Oriente. Para compreender melhor a amplitude de seu alcance serão colocadas duas experiências pessoais também englobadas na colocação do espaço-tempo. A primeira diz respeito às partilhas já citadas vividas durante a prática e ensino da dança do ventre que são compostas por relatos das praticantes alunas originárias do estado de São Paulo e também do Rio Grande do Sul. A novela é citada em vários momentos, sendo assimilada pelas estudantes através do

relato de vestes brilhantes e sensuais, pelas maneiras de se mover e dançar com uma essência misteriosa, além de bordões linguísticos associados a língua árabe. A segunda colocação revela como a proponente deste estudo foi diretamente afetada pela telenovela e outros produtos que dela se originaram. Na figura 1 destaca-se a ideia de vestes que se popularizaram durante o carnaval de 2002 na região de São Paulo enquanto a novela era transmitida em rede nacional brasileira.



**Figura 1:** criança com fantasia de carnaval, 2002. Foto: Marilene Moura dos Santos.  
Fonte: acervo pessoal.

Outro produto que se fez presente no processo de elaboração da videoperformance é a música “Ralando o Tchan (Dança do Ventre)” do grupo É o Tchan! (1997). Apesar de ter sido lançada no final da década de 90, como parte de uma memória, ainda era possível reconhecê-la nas rádios na mesma época em que *O Clone* estreava na televisão. Tanto na letra quanto no videoclipe da música, é possível identificar elementos estereotipados relacionados ao Oriente. A letra é composta em partes, por nomes popularizados que remetem a histórias orientais misturando-os com a sexualização do corpo da mulher. Um exemplo dessas problematizações é o trecho da canção que diz: “Ali Babá, o califa tá de olho no decote dela, tá de olho no biquinho, do peitinho dela” (É O TCHAN!, 1997). Enquanto isso, as bailarinas dançam em vestes que misturam roupas curtas e



transparentes, características dos figurinos femininos do grupo É o Tchan!, com acréscimo de pedrarias e acessórios que balançam em alusão a dança do ventre.

Assim sendo, a constituição estética e dos conceitos escolhidos para os procedimentos de criação, inevitavelmente são atravessados pelo espaço-tempo. As experiências e memórias da artista atuam como um banco de dados que permite a compreensão de suas preferências e questionamentos. Desse modo Salles (2011, p. 45) afirma essa influência carregada na construção do trabalho artístico, na qual procura-se “[...] compreender como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer à obra, em como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta.”.

Na tentativa de encontrar conceitos operatórios para a constituição do trabalho poético, a frase “essa é a mistura do Brasil com o Egito” (É O TCHAN!, 1997), funcionou como um mote para criação. Desse modo, *Tentativa de Esgotamento I* (fig.2) é uma videoperformance que apresenta a inserção de elementos estereotipados amalgamados em ambientes e ações do cotidiano de muitos indivíduos brasileiros. Na videoperformance um par de mãos realiza a ação de lavar alguns utensílios de cozinha, ato provável de se encontrar em diversas rotinas domésticas. Em substituição a esponja de lavar louça, o objeto escolhido é o lenço de moedas, um adereço utilizado no quadril para dançar e ensinar alguns ritmos árabes. Esse último por sua vez, como parte das experiências vividas, é um dos objetos mais desejados para uma imersão na dança do ventre associada ao Oriente estereotipadamente imaginado.





**Figura 2:** Frame videoperformance *Tentativa de esgotamento I*, 2020. Fonte: youtube.

O trabalho apresenta um ponto de vista pós-colonial brasileiro relacionado a características da dança do ventre por um viés orientalista. Ao analisar os dois produtos citados, é perceptível a presença da ambição lucrativa citada. Agora, para além de estudiosos acadêmicos, são as grandes mídias que manipulam contextos culturais para o ganho capital. Através de campos diversos como o político, epistemológico e artístico, esses interesses seguem cristalizando algumas ideias imaginárias. Ao apontar aspectos do alcance do Orientalismo, Said (2007, p. 160) confirma que as “atitudes orientalistas contemporâneas inundam a imprensa e a mente popular. Os árabes, por exemplo, são imaginados como libertinos a cavalgar camelos, com narizes aduncos, terroristas, venais, cuja riqueza imerecida é uma afronta à verdadeira civilização”.

Como transparece, as ideias orientalistas formam um amplo imaginário estético. A moldagem de identidades aparenta ser proposta por culturas predominantemente europeias. A cargo disso, o conto “No Leilão dos Chinelos de Rubi” de Rushdie (2011, p. 79) se encerra comparando o europeu colonizador com generosos leiloeiros, como se observa a seguir: “Graças a infinita generosidade dos leiloeiros, qualquer um de nós, gato, cão, homem, mulher, criança, pode ser um sangue azul; pode ser - como ansiamos ser; e como, encolhendo-nos em nossos refúgios, receamos não ser – *alguém*.”. Formados por essas reflexões que cruzam o espaço-tempo de experiências individuais e acontecimentos históricos, estão os incômodos apontados pela videoperformance *Tentativa de Esgotamento I*. Na busca

por não pender para aspectos que recaiam em classificações *positivas* ou *negativas*, observa-se uma afirmação relevante de Said (2011). Em uma abordagem sobre a cultura e o imperialismo, remontando as imagens do passado, ele diz que “mais importante do que o próprio passado, portanto, é sua influência sobre as atitudes culturais do presente.” (SAID, 2011, p. 54). Ao deparar-se com esse dito considerando-o em seu aspecto qualitativo, cabe sua atribuição tanto às perspectivas do imperialismo no debate orientalista quanto nos processos de criação artística de performances.

O entendimento das questões relacionadas a cultura pop e o Orientalismo, são aqui evidenciados pelo olhar lançado à criação de uma arte contemporânea ocidental. Não se intenta uma definição, um desvelamento ou identificação de um real Oriente. É também por meio de uma reflexão política que se enunciam os debates. Em vista disso, a arte contemporânea tem ramificações enredadas que borram fronteiras com a política. Através de ações artísticas amotinadas e deslocadoras dos olhares cristalizados, acredita-se que é possível desacomodar estereótipos reforçados constantemente pelo sistema de consumo capitalista que se proliferam de forma cada vez mais selvagem. Rancière é um dos pensadores que discorrem sobre as relações de arte-política. Para o autor, segundo (2014, p. 52), “a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou por que sai de seus lugares próprios”. Desta forma, nesta pesquisa, arte e política se interseccionam em fazeres bricolísticos.

Como considerações evanescentes, considera-se que o processo criador da videoperformance, tem concebido debates instigantes no tocante a interseccionalidade proposta através da bricolagem para os estudos em arte envolvendo outros campos do saber. Tanto a Performance, manifestação artística que atravessa os campos da arte, tal qual áreas como as ciências sociais e humanas, complementam-se a ela o jornalismo, a história e outras áreas de estudo que denotam a capacidade de dialogar e refletir sobre o pós-colonialismo e as perspectivas eurocêntricas no mundo contemporâneo. Dessa maneira, a interseccionalidade se faz presente no traçar processual com essas áreas e convergem com a experimentação e criação de Performance Arte.

O agente delineador para esta escrita reflexiva diz respeito a utilização da Bricolagem como metodologia na elaboração de Performances Arte. A escolha é

1277

determinada pela relação brasileira pós-colonial com os produtos midiáticos elaborados para o consumo de culturas de massa. Contido neles, está o teor orientalista que realiza aí uma primeira zona na propagação entre campos do saber. O processo desses estudos envolve as poéticas visuais como meios de expressão-comunicação expansivo e polissêmico. Deste modo, a bricolagem é a intersecção de ações realizadas pela artista, como ler, assistir, escrever, lembrar e criar Arte Contemporânea, Performance e Orientalismo. Por fim, destaca-se, como contribuinte desta pesquisa, o saber-fazer que dilui os limites ora rígidos entre a arte e a política.

Giovana Moura Domingos  
UFSM

[giovana.domingos@acad.ufsm.br](mailto:giovana.domingos@acad.ufsm.br)

Mestranda em Artes Visuais no Programa de Pós Graduação em Artes (PPGART/UFSM) com apoio da CAPES. Graduanda do Curso de Dança Bacharelado (UFSM).

Graduada em

Educação Física Licenciatura (2018) FAC Campinas. Integrante do grupo de pesquisas Performance: arte e cultura, vinculado ao CNPQ.

Sadiana-Luz Martins Frota  
UFSM

[sadianamfrota@gmail.com](mailto:sadianamfrota@gmail.com)

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART/UFSM).

Graduanda do Curso de Dança Bacharelado (UFSM). Bacharela em Arquitetura e

Urbanismo pela Universidade Franciscana (UFN, 2009) e Mestra em Patrimônio

Cultural pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, 2013). Integrante do

grupo de pesquisas Performance: arte e cultura, vinculado ao CNPQ.

Orientadora: Gisela Reis Biancalana  
UFSM

[giselabiancalana@gmail.com](mailto:giselabiancalana@gmail.com)

Professora do Curso de Dança Bacharelado (UFSM), atua no Programa de Pós

Graduação em Artes (PPGART/UFSM) e também é líder do grupo de pesquisas

Performances: arte e cultura, vinculado ao CNPQ. Realizou pós-doutorado na

Universidade de Montfort, cidade de Leicester, Inglaterra, onde investigou processos criadores em conjunto.

## Referências

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.



COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.

DOMINGOS, Giovana Moura. **Tentativa de Esgotamento I**, 2020. Videoperformance. Exposição Online 2020. Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/dtKVCXL5rPM>. Acesso em: 05 jul. 2021.

É O TCHAN!. **Ralando o Tchan (Dança Do Ventre)**. *Universal Music International*: 1997. (4:05 min). Disponível em: <https://youtu.be/jTQecKDQBUUs>. Acesso em: 8 jul. 2021.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Lisboa, PT: Ed. Orfeu Negro, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10ª edição. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2005.

LODDI, Laila; MARTINS, Raimundo. *A cultura visual como espaço de encontro entre construtor e pesquisador bricoleur*. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. 18. 2009. Salvador, BA. **Anais 2009 ANPAP**. p. 3416-3428. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/ceav/laila\\_loddi.pdf](http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/ceav/laila_loddi.pdf). Acesso em: 09 abr. 2021.

MEDEIROS, Maria Beatriz. *Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos*. In: Art Research Journal: **Perspectivas multidisciplinares no campo da arte**. V.04, nº1, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/11808>>. Acesso em: 21 mai. 2020.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

NUNES, Aline. *Sobre a pesquisa enquanto bricolagem, reflexões sobre o pesquisador como bricoleur*. **Revista digital do LAV**, Santa Maria, RS: v. 7, n.2, p. 30-41, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/1983734815112>. Acesso em: 09 abr. 2021.

O CLONE. Produção de Jayme Monjardim. Rio de Janeiro: Central Globo de Produção, 2001. 480i (SDTV), 221 ep.

PALLAMIN, Vera M. (org.). **Cidade e cultura**: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PASCHOAL, N. *Expressões orientalistas na França napoleônica: Desenvolvimento de artes e ciências após a Campanha do Egito*. **Faces de Clio**, [S. l.], v. 7, n. 13, 2021. DOI: 10.34019/2359-4489.2021.v7.31253. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/facesdeclio/article/view/31253>. Acesso em: 21 jun. 2021.

PHELAN, Peggy. **A Ontologia da Performance**. In Revista de Comunicação e Linguagens. Lisboa: Ed. Cosmos, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

REY, Sandra. *Da teoria à prática: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em artes visuais*. In: **Porto Arte**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996. V. 7, n.13 p. 82-95.

RUSHDIE, Salman. **Oriente, Ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

\_\_\_\_\_. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.



SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5ª Edição, Revista Ampliada. São Paulo: Intermeios, 2011.

SOARES, Thiago. *Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop*. **Logos: comunicação e universidade**, Rio de Janeiro, v.2, n.24, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/logos.2014.14155>. Acesso em: 12 abr. 2021.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2013.

## **Bordados de Corpus & Erratórios: moveres nas cidades post/mortem/nas do Capitalismo Gore**

Helena Bastos (USP)  
Diego Marques (USP)

Corpo e Política: Implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** À luz de uma aproximação entre uma determinada concepção de estética e a noção de “Moveres” (BASTOS, 2017), o presente artigo busca questionar o atual estatuto do “*Homo Aestheticus*” (JOHNSON, 2018) nas grandes cidades do que tem sido chamado de “Capitalismo Gore” (VALENCIA, 2010). A partir disso, o artigo apresenta brevemente duas experiências artísticas distintas, “Bordados de *Corpus*” (BASTOS, 2017) e “Erratórios” (MARQUES, 2017), a fim de pontuar de que modo tais práticas artísticas contemporâneas procuram desestabilizar os devires do que chamaremos aqui de “Cidadania Endríaga”. Por fim, o artigo atenta aos perigos inerentes as denominadas “Fantasias de Resistência” (FUSCO apud HOOKS, 2019), conforme frisa a necessidade de evitar os riscos de discutir a produção, a função e a explicitação da violência de maneira acrítica, asseptizada e despersonificada.

**Palavras-chave:** BORDADOS DE CORPUS. CAPITALISMO GORE. ERRATÓRIOS. HOMO AESTHETICUS. MOVERES.

**Abstract:** In light of an approximation between a certain concept of aesthetics and the notion of “Moveres” (BASTOS, 2017), this article want to question the current status of “Homo Aestheticus” (JOHNSON, 2018) in the large cities of what has been called of “Gore Capitalism” (VALENCIA, 2010). From this, the article briefly presents two distinct artistic experiences, “Bordados de *Corpus*” (BASTOS, 2017) and “Erratórios” (MARQUES, 2017), in order to point out how such contemporary artistic practices seek to destabilize the becomings of what we will call it “Cidadania Endríaga” here. Finally, the article pays attention to the dangers inherent in the so-called “Resistance Fantasies” (FUSCO apud HOOKS, 2019), as it emphasizes the need to avoid the risks of discussing the production, function and explanation of violence in an uncritical, aseptized and disembodied.

**Keywords:** BORDADOS DE CORPUS. GORE CAPITALISM. ERRATÓRIOS. HOMO AESTHETICUS. MOVERES.

### **1. Homo Aestheticus: moveres de criaturas estéticas**

O presente artigo procura observar como certas práticas artísticas contemporâneas tem testado determinadas estéticas do deslocamento pela cidade<sup>1</sup>, enquanto promovem um dado deslocamento da estética compreendida como um

<sup>1</sup> Em referência ao crítico de arte francês Nicolas Bourriaud (2011).

ramo da filosofia. A princípio, interessa destacar que tais experiências artísticas se afastam da noção de estética entendida estritamente como uma categoria filosófica, ao enfatizarem o papel da estética como um aspecto da cognição corporal (JOHNSON, 2018, p.2. tradução nossa). Em seu livro *The Aesthetics of meaning and thought* (2018), o filósofo estadunidense Mark Johnson defende que os corpos humanos estão co-implicados com os ambientes de modos visceralmente qualitativos, uma vez que os afetos, as emoções e os sentimentos são indissociáveis dos raciocínios, conceitos e discursos elaborados nos e pelos enredamentos entre os corpos e os ambientes. Dessa maneira, o autor enfatiza que é importante reconhecer a natureza profundamente estética dos padrões sensoriais, motores, perceptivos e cognitivos que emergem nos e pelos fluxos entre os corpos e os ambientes, de modo que, a estética aparece no cerne da constituição do movimento, do pensamento, da linguagem, da experiência, em suma, da vida corporificada propriamente dita. Nesse sentido, Mark Johnson argumenta que a estética consiste em uma dimensão indispensável da cognição corporal, tendo em vista seu papel medular na própria evolução da espécie humana. Levando isso em conta, o autor anuncia a possibilidade de definirmos o humano como uma espécie de *Homo Aestheticus*: “criaturas da carne, que vivem, pensam e agem em virtude das dimensões estéticas da experiência, do entendimento” (JOHNSON, 2018, p.3. tradução nossa).

Em diálogo com a prerrogativa oferecida pelo filósofo estadunidense John Dewey, Mark Johnson procura questionar alguns dos pressupostos que alicerçam certas tradições das chamadas teorias estéticas. Grosso modo, o autor acredita que determinadas convenções de tais teorias buscam reduzir aquilo que é considerado estético, ao confiná-lo em âmbitos como os denominados “julgamentos estéticos”, “objetos estéticos”, ou ainda, as designadas “experiências estéticas”. De acordo com Mark Johnson, essa compartimentação da estética acarretou pelo menos dois problemas distintos, embora correlacionados. De um lado, essa segmentação atrelou aquilo que é tido como estético à uma determinada acepção de sensível, não raro pautada em uma separação hierárquica entre mente e corpo. De outro, tal fracionamento afastou as ditas experiências estéticas de qualquer outra forma de experiência, seja ela de ordem moral, religiosa, econômica, política etc. Nesse contexto, o autor conclui que o referido processo não só culminou em um dado

negligenciamento do aspecto estético da cognição corporal, como também resultou no apartamento da estética do plano da vida cotidiana.

Daí a relevância, ético, política e epistemológica de reconhecermos que não se trata apenas de elaborarmos teorias sobre o que convencionou-se chamar de experiência estética. Antes e para além disso, é fundamental concebermos que a noção de experiência estética corresponde as atividades neuroquímicas inerentes as correlações entre cérebro, corpo e ambiente intrínsecas aos modos nos e pelos quais agimos, sentimos, pensamos etc. Nessa perspectiva, toda experiência corporal é experiência estética. Assim sendo, ao nos compreendermos como humanos podemos nos reconhecer enquanto criaturas estéticas, graças as nossas profundas habilidades sensoriais, motoras, perceptivas e cognitivas, ou seja, somos criaturas de carne corresponsáveis pelas criações dos sentidos que nos auxiliam nas e pelas nossas orientações corporais com os mundos (ALEXANDER apud JOHNSON, 2018, p.5. Tradução nossa). Por sua vez, tal concepção de experiência estética parece convocar o reconhecimento daquilo que a coreógrafa, professora e pesquisadora brasileira Helena Bastos denomina como “Moveres” (BASTOS, 2017). Segundo a autora, moveres são irrigações que se dão na e pela relação mente, corpo e ambiente, enquanto fluxos que vão alinhavando gestos que colocam em questão quaisquer separações cabais entre pensamento e ação, subjetivo e objetivo, dentro e fora do corpo. Isto pois, os moveres emergem nos e pelos mapeamentos dos estados corporais ativados nos enredamentos entre mente, corpo e ambiente, de modo que, sentir, perceber, pensar correspondem a distintos níveis de descrição de moveres que invariavelmente ocorrem nos e pelos corpos. A partir da noção de “moveres” observamos que quando o assunto é o corpo podemos verificar uma certa co-dependência entre ética, estética e política, que não admite qualquer possibilidade de cisão absoluta.

Consequentemente, averiguamos que a noção de “moveres” corrobora com a acepção de estética enquanto dimensão da cognição corporal, o que parece reclamar uma mudança radical no modo como empregamos a metáfora da “arte da vida” (JOHNSON, 2018, p.02). Nesse viés, a alegoria de arte da vida deixaria de ser utilizada apenas para defender uma certa inseparabilidade entre arte e vida, devido ao engajamento com uma determinada prática artística em nome da promessa de uma dada “estética da existência” – para aludirmos ao conceito foucaultiano. Isto pois, a ideia de arte da vida pode ser entendida como a evocação de uma premissa

1283



significativa: o reconhecimento de uma espécie de existência estética como condição constitutiva da vida de todo e qualquer corpo humano. Dessa maneira, Mark Johnson defende que a estética se torna a pedra angular da concepção do que significa ser humano, tendo em vista a aludida artisticidade característica às habilidades sensório, motoras, perceptivas e cognitivas da espécie humana.

Dito de outra forma, admitir a hipótese de que a estética constitui um âmbito imprescindível da cognição corporal, demanda o reconhecimento de que o *status* do *homo aestheticus* está diretamente relacionado com a criação vital de significados, sentidos e valores que são nevrálgicamente corporificados. O que equivale a dizer que sem a dimensão estética da cognição corporal, sequer haveria filosofia, ciência, política e, tampouco, arte (JOHNSON, 2018, p.261. tradução nossa). Isto porque, são os aspectos estéticos da existência humana que tornam possível a experimentação de formas de co-imaginar, co-construir e co-habitar mundos. Portanto, ante o exposto até aqui, aparentemente torna-se urgente perguntar: qual o estatuto do *homo aestheticus* na plena ascensão do que tem sido chamado de *Capitalismo Gore*?

## 2. Capitalismo Gore: cidadania endrúaga nas cidades *post/mortem*/nas

A partir de um estudo sobre a cidade de Tijuana, localizada na fronteira entre o México e os Estados Unidos, a artista e filósofa transfeminista mexicana Sayak Valencia formulou o conceito de *Capitalismo Gore*. Em linhas gerais, o termo “*gore*” faz referência a um subgênero cinematográfico, no qual o interesse pela vulnerabilidade corporal se dá mediante a mutilação do corpo a fim de expor teatralmente seus pedaços, vísceras e líquidos na tela. Segundo a autora, a noção de capitalismo *gore* pode ser utilizada para pensar a dificuldade de países latino-americanos em gerar modelos sociais, políticos e econômicos alternativos ao capitalismo globalizado, conforme se mantêm reféns de um dado desenvolvimentismo de matriz colonial, patriarcal e racista. Para tanto, o capitalismo *gore* produz o amalgamento de necroempoderamentos, necropolíticas e necropráticas nas e pelas quais a violação da vulnerabilidade corporal aparece como principal via de ascensão social, política e econômica. Trata-se da promoção de um certo uso predatório dos corpos na e pela banalização de todo tipo de violência na vida cotidiana urbana.

Nesse viés, Sayak Valencia afirma que se o capitalismo globalizado se apresenta como uma imensa acumulação de mercadorias, o capitalismo *gore* faz da própria destruição dos corpos um produto (2010, p. 16. tradução nossa). Para isto, a autora diz que é indispensável que o capitalismo *gore* propicie a emergência dos chamados “Sujeitos Endríagos” – em referência a uma personagem da literatura medieval hispânica, metade homem, metade hidra, cuja condição bestial lhe confere um aspecto monstruoso. A autora retoma a expressão para se referir à processos de subjetivação que exigem a formação, a implementação e a replicação de práticas coloniais, patriarcais e racistas, pois fazem da violência um modo de socialização, enquanto promovem a morte de quem quer que esteja socialmente, politicamente e economicamente enquadrado na categoria de “Outro”. Por conseguinte, os sujeitos endríagos são aqueles que perpetuam diversas formas de derramamento de sangue, sob a justificativa de transformar inúmeros modos de matar nos mais variados modelos de negócios rentáveis.

A partir disso, Sayak Valencia parafraseia a famosa prerrogativa marxista ao defender que se no capitalismo globalizado tudo que é sólido desmancha no ar, no capitalismo *gore* tudo que é sólido foi edificado sobre o sangue (2010, p. 87. tradução nossa). Nesse contexto, a autora argumenta que a cidade de Tijuana pode ser considerada a capital do capitalismo *gore*. Ao recusar a ideia de que essa cidade consiste em um laboratório da pós-modernidade, conforme uma descrição feita pelo antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini, Sayak Valencia aponta que podemos verificar uma dada simbiose entre consumo, empreendedorismo e violência não apenas em Tijuana, mas em diversas metrópoles latino-americanas. De acordo com a autora, nas grandes cidades do capitalismo *gore* podemos observar uma espiral violenta que articula orgias consumistas, devires assassinos e um classismo criminoso, ao borrar as fronteiras entre o legal e o ilegal, o moral e o imoral, o empresarial e o mafioso. Por sua vez, tal processo corresponde a reprodução das lógicas do fogo, do sangue e do entorpecimento como válvulas de escape das mais diversas formas de ameaças corporais. A autora nos mostra que estes acontecimentos não são casuais:

Esses fatores, somados à crescente socialização pelo consumo - como única forma de manter os laços sociais - e ao fato de que as pressões e atitudes consumistas não param nas fronteiras da pobreza, mas se estendem a todas as camadas sociais, inclusive aquelas que são extremamente precárias; bem como a culpa, banalização e heroificação do

crime tanto nas zonas de exclusão social como através dos bombardeamentos televisivos, do entretenimento, da violência decorativa e do biomercado. Eles nos levam à execução de práticas *gore* como algo previsível e legítimo dentro do desenvolvimento da sociedade hiperconsumista. (VALENCIA, 2012, p.87. tradução nossa).<sup>2</sup>

Diante disso, Sayak Valencia afirma que é possível perceber uma certa alegria ameaçadora nas metrópoles do capitalismo *gore*, ou ainda, uma alegria inquietante diante do sangue (VALENCIA, 2010, p.136. tradução nossa). A título de curiosidade, parece relevante evocarmos aqui uma ideia cara ao modernismo brasileiro: a alegria é a prova do nove. Quase cem anos após a publicação do manifesto antropófago, a noção de capitalismo *gore* nos oferece outras perspectivas a respeito da máxima oswaldiana, ao apontar possíveis articulações entre alegria, antropofagia e violência como prática de consumo na atual sobrevivência nas metrópoles brasileiras – uma tarefa que não conseguiremos levar a cabo no contexto deste artigo. Contudo, foi a partir de uma premissa relativamente similar, embora localizada no contexto mexicano, que a referida autora demonstrou que a epítome pós-moderna é ineficaz para descrever as grandes cidades latino-americanas. Para Sayak Valencia, o capitalismo *gore* demanda que tais metrópoles sejam entendidas como “Cidades *post/mortem/nas*”.

No capitalismo *gore*, as grandes cidades tendem a cristalizar uma espécie de episteme da violência ao combinarem a espetacularização do derramamento de sangue, a intolerância social e o autoritarismo de Estado. Nesse cenário, nos parece oportuno ressaltar que 43 das 50 cidades mais violentas do mundo estão na América Latina, segundo um ranqueamento divulgado pela ONG mexicana Conselho Cidadão para Segurança Pública e Justiça Penal<sup>3</sup>. Assim, entendemos que o conceito de cidades *post/mortem/nas* oferece uma perspectiva crítica a noção

<sup>2</sup> No original “(...) *Dichos factores aunados a la creciente socialización por el consumo —como única vía de mantener vínculos sociales— y al hecho de que las presiones y las actitudes consumistas no se detengan en las fronteras de la pobreza sino que se extiendan por todas las capas sociales, incluidas aquellas que se encuentran ultraprecarizadas; así como la desculpabilización, la trivialización y la heroificación de la delincuencia tanto en las zonas sociales de exclusión como a través del bombardeo televisivo, el ocio, la violencia decorativa y el biomercado. Nos conducen a la ejecución de prácticas gore como algo previsible y legítimo dentro del desarrollo de la sociedad hiperconsumista (...)*”

<sup>3</sup> A ONG Conselho Cidadão para Segurança Pública e Justiça Penal é uma entidade de referência internacional no monitoramento dos índices relacionados a crimes violentos, segurança pública, justiça penal e políticas governamentais. O levantamento não leva em consideração cidades oficialmente envolvidas em conflitos bélicos. Os dados do referido ranqueamento são de 2020 e foram publicados em abril de 2021. Saiba mais em: <https://g1.globo.com/ac/acre/noticia/2021/04/24/ong-mexicana-aponta-capital-do-acre-entre-as-50-cidades-mais-violentas-do-mundo.ghtml>. Último acesso em 09/06/2021.

de cidade pós-moderna, pois, se concordarmos que o prefixo pós indica a possibilidade de superação de uma certa ideia de modernidade, nas grandes cidades do *capitalismo gore* tal suplantação só seria factível mediante a erradicação do seu duplo: a reprodução da violência colonial. Não obstante, a concepção de cidades *post/mortem/nas* nos permite ainda fazer algumas breves considerações acerca do *status* do *homo aestheticus* no capitalismo *gore*.

Como vimos, a autora demonstra que as populações das cidades *post/mortem/nas* estão permanentemente expostas às incessantes negociações com a morte na vida cotidiana urbana, ainda que em níveis bastante distintos. Dessa forma, a estética como uma dimensão da cognição corporal de certo modo é sequestrada por necropráticas, necroempoderamentos e necropolíticas promovidas nos e pelos conluíus estabelecidos entre diferentes setores do mercado, da sociedade e do Estado. Trata-se de uma espécie de espoliação do aspecto estético da cognição corporal, responsável por configurar uma dada sensibilidade cultural permissiva à cotidianização de todo tipo de homicídio. Por isso, nos parece que o conceito de cidades *post/mortem/nas* anuncia o devir do que chamaremos aqui de *Cidadania Endríaga*. De modo geral, originalmente a noção de cidadania está relacionada com uma certa ideia de nascimento, ou ainda, do local em que se nasceu. Posteriormente, a concepção de cidadania passou a denotar uma determinada fidelidade ao Estado, ou seja, o entendimento de que o cidadão é aquele que tem o dever de zelar, bem como, de gozar dos direitos supostamente garantidos pelo Estado. Tal acepção de cidadania remonta a uma famosa expressão da filósofa alemã Hannah Arendt: a cidadania “é o direito de ter direitos” (ARENDR, 2012).

Contudo, nos parece que a possibilidade de uma cidadania endríaga indica a crença de ser portador tanto do dever, quanto do direito de violentar quem ou o que quer que seja a fim de garantir algum tipo de benefício próprio. Isto é, a cidadania endríaga emerge no e pelo uso das mais variadas formas de violência expressiva, explícita e extrema, ou seja, ao fazer da violência um modo de socialização, de produção, de cultura, em resumo, um modo de vida. Dessa maneira, o reconhecimento do devir de uma cidadania endríaga convoca ao abandono da suposição de que os corpos co-responsáveis por processos sociais, políticos e econômicos podem ser considerados de alguma maneira dóceis, passivos, obedientes (VALENCIA, 2010, p.89. tradução nossa). Isto porque, tal ideia

1287



está diretamente associada à corrente proliferação de zonas de indistinção entre os ditos cidadãos de bem e os cidadãos de bens, entre os mitos do macho provedor e do fardo do homem branco, entre as chamadas leis da selva e do mercado etc.

A título de exemplo, podemos mencionar a vigente retórica que invoca o denominado direito de ir e vir, como pretexto para não cumprir as indispensáveis medidas de distanciamento e isolamento social no combate à crise sanitária que assola o Brasil. Ao que tudo indica, pouco importa se o gozo de tal direito implica em colocar em risco a própria vida, muito menos oferecer uma ameaça à vida dos outros. Assim sendo, o devir de uma cidadania endríaga é atualizado a fim de justificar a injustificável fundação de uma episteme da violência, ao dispensar qualquer possibilidade de convivência na diferença, de relações cooperativas, de formas de solidariedade, de vínculos de amizade, ou ainda, de discernimento crítico no chão das cidades *post/mortem/nas*. No limite, o prenúncio de uma cidadania endríaga não é outra coisa senão a negação dos direitos fundamentais, coletivos e humanos, de maneira que, a própria noção de cidadania no sentido forte do termo parece ser colocada em xeque. Isto pois, o devir de uma cidadania endríaga é atualizado na disseminação de engodos como, por exemplo, “direitos humanos para humanos direitos”. Falácias que nada mais são senão a perversão dos direitos que deveríamos ter ao nascer, em prol do pretendo direito de matar quem não vive do modo que os cidadãos endríagos acreditam que se deve viver.

Perante o exposto, apresentaremos a seguir duas experiências artísticas distintas: *Bordados de Corpus* (BASTOS, 2017) e *Erratórios* (MARQUES, 2017). Nosso intuito é apontar como estas práticas artísticas procuram enfrentar os mais distintos níveis de necrose das relações afetivas, sociais, econômicas, políticas etc., justamente ao apostarem na ativação da estética como uma dimensão da cognição corporal. Trata-se de observar de que modo os *Bordados de Corpus* e os *Erratórios* tentam desestabilizar as necropráticas que invocam os devires de uma cidadania endríaga. Cabe frisar que tanto uma, quanto a outra consistem em experiências artísticas mobilizadas na e pela auto-organização de coletividades a partir de práticas artísticas singulares, enquanto se empenham em interrogar formas de morrer que tendem a se impor tão violentamente quanto a morte biológica propriamente dita – sobretudo, no que tange a quem, ao ser considerado sub-humano, ainda hoje precisa reivindicar o seu ingresso na dita humanidade.

### 3. Bordados de Corpus: moveres entre a necroestética do Capitalismo Gore

Lembremos de um ocorrido no México em setembro de 2014: entre a noite e madrugada, na passagem do dia 26 para o dia 27 de setembro, 43 estudantes foram sequestrados na Escola Normal Rural de Ayotzinapa, situada no município de Iguala, no Estado de Guerrero, localizado a 190 quilômetros ao sul da capital mexicana. A versão oficial do ocorrido tem sido desdenhada pelas famílias das 43 vítimas, por seus respectivos advogados e pelas equipes de investigação independentes que estudaram o caso desde então. Em março de 2018, as suspeitas de que os 43 estudantes haviam sido torturados se confirmaram. O escritório da ACNUDH – Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos, publicou um relatório denunciando que entre os estudantes sequestrados pelo menos 34 haviam sido torturados. Como é sabido, a ouvidoria pública mexicana chegou a conclusões similares meses mais tarde. Ambas as investigações derrotaram a narrativa oficial que o governo do presidente Enrique Peña Nieto, do PRI – Partido Revolucionário Institucional, não mediu esforços para impor durante quase seis anos, ou seja, de 2014 até 2020. A identificação dos restos mortais do estudante Christian Rodrigues no município de Iguala, comprovava que nem todos os estudantes foram assassinados no aterro sanitário da cidade Cocula, como defendia a versão do governo. As instâncias governamentais mexicanas demoraram anos para responder, ainda em que parte, como aqueles 43 estudantes foram desaparecidos. Assim sendo, não pairam muitas dúvidas a respeito da relação do governo do estado de Guerrero com o modo extremamente violento que as vidas dos 43 estudantes de Ayotzinapa foram ceifadas.

Ao narrar este trágico episódio no México, nos referimos ao período em que fomos apresentados ao Coletivo Fuentes Rojas, na Cidade do México, capital do país. Reúnem-se, semanalmente em uma ação performativa que de certo modo está implicada com o questionamento de eventos como o que foi narrado acima. O Coletivo Fuentes Rojas se encontra todos os domingos na praça central de Coyacán. Um grupo formado por mulheres, homens e crianças que bordam lenços reverenciando vidas desaparecidas forçadamente ou mortas violentamente. Quanto se trata de desaparecimentos forçados seus nomes são bordados em verde. Quando são casos confirmado de mortes violentas, os nomes das vítimas são bordados em vermelho. Foi a partir dessa experiência com o Coletivo Fuentes Rojas

1289

que inicialmente concebemos uma ação denominada Bordados de *Corpus*. Para tanto, todas as sextas-feiras, às 10h da manhã, nos encontramos no Largo da Batata, localizado no bairro de Pinheiros, na cidade de São Paulo. Nos sentamos nos bancos da praça, cada participante elege o nome de pessoa que teve sua vida dizimada por algum tipo de violência policial, social e/ou econômica. De modo geral, os participantes do Bordados de *Corpus* consistem em frequentadores, estudantes e pesquisadores ligados ao LADCOR – Laboratório de Dramaturgias do Corpo, do PPGAC da ECA/USP – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Esta ação, em virtude do isolamento social imposto pela Síndrome Mundial Sanitária da COVID 19, desde 2020 está suspensa provisoriamente. Durante a ação de bordar, instauramos um certo estado de escuta entre todas as pessoas envolvidas. Conversamos sobre cada vida ceifada, pensamos sobre as dores dos familiares, amigos e colegas enlutados.

Aos poucos, silêncios vão nos invadindo, mobilizando todas, todos e todes com seus bordados em memória a cada vida que foi retirada violentamente do nosso convívio. Como podemos nos colocar diante de tantas ausências, de tantas dores? Sentar-se numa praça e bordar em silêncio coletivamente. Cada nome bordado no lenço se faz voz que murmura no urbano. Murmúrios de gente daqui e de lá. Desse modo, bordar nomes com linhas verdes e vermelhas em lenços brancos, é uma tentativa de minimamente restaurar o valor afetivo, social e político de cada vida que foi violentamente interrompida. Nesse contexto, bordar é se co-implicar com os “moveres” que abrangem desde a base sensório motora do corpo até os agenciamentos corporais coletivos, sociais e políticos, de maneira que, a própria noção de Bordados de *Corpus* deixa de denominar apenas a referida prática artística, conforme oferece um modo de entender certas dramaturgias do corpo no cotidiano das cidades *post/mortem/nas*.

Assim sendo, a noção de Bordados de *Corpus* aponta que atentarmos ao papel do movimento corporal é relevante para a invocação de uma dada ecologia de saberes, principalmente diante do compromisso de exigir pelas mais variadas formas de justiça cognitiva, social e histórica. Nesse sentido, vale pontuar que a própria noção de bordado remete tanto a uma prática artesanal popular ancestral, quanto a um modo de conceber a dança contemporânea em campo expandido, como proposto aqui. Ao fazermos este arrazoado, queremos demonstrar que pensar em Bordados de *Corpus*, é um modo de eleger uma estratégia para reivindicar pela

dignidade das vidas violentadas nos mais diversos contextos sociais, políticos e econômicos. Isto pois, a implicação com os Bordados de *Corpus* é uma forma ética, estética, política e epistemológica de reclamarmos por justiça diante das necropolíticas, necropolíticas e necroempoderamentos do capitalismo *gore*. Como se sabe a ideia de necropolítica foi formulada pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, a fim de questionar a implementação de políticas pautadas pelo direito de matar, sobretudo no que se refere a população negra. A partir de um diálogo com o autor e com o artista pesquisador moçambicano Marcial Macome, as artistas e pesquisadoras brasileiras Helena Bastos e Adriana Matos têm discutido aquilo que chamam de “Necroestética” (BASTOS & MATOS, 2020).

Em linhas gerais, a noção de necroestética pode ser entendida como a replicação de formas sensíveis que produzem tanto uma certa invisibilidade, quanto uma dada supervisibilidade responsável por reduzir a morte a uma mera imagem – ou imagem vazia – enquanto articula um espectro de imperceptibilidade relacionada à amnésia e a afasia. Nesse âmbito, a noção de Bordados de *Corpus* aparece como uma estratégia para entendermos como podemos agir em memória das vítimas dos mais diversos tipos de violência, sem reduzirmos o luto por essas vidas violentamente interrompidas a meras replicações necroestéticas, tal qual costuma ocorrer com aquilo que tende a circular em certos ambientes midiáticos, digitais, artísticos etc. Dessa maneira, a experiência estética na realização dos Bordados de *Corpus* se dá justamente nas co-implicações entre os corpos no aqui e agora nos mais distintos níveis éticos, políticos, estéticos e epistemológicos. Juntos, tateamos, rastreamos, farejamos um diálogo estético que vai se processando a partir da necessidade de demarcar no espaço público o luto em memória de cada vida perdida de modo violento.

Portanto, é mediante a co-imbricação entre mãos, dedos, linhas, agulhas e lenços que performamos gestos que reclamam poeticamente pela dignidade de vidas forçadamente desaparecidas; vidas violentamente dizimadas – vidas com nomes, com idade, com famílias, com datas que marcam o momento em que foram definitivamente apartadas do convívio afetivo, social e político. Não raro, vidas que povoavam as camadas mais vulneráveis, invisibilizadas e marginalizadas pelo capitalismo *gore*: pobres, negros, indígenas, mulheres, LGBTQIA+, moradores em situação de rua, dentre tantos outros. Cada lenço bordado, é um murmúrio diante do silêncio que se impõe perante um cenário cada vez mais violento, horripilante e



aterrorizador. Nesse cenário, experiências como *Bordados de Corpus*, feita de gestos simples como sentar, bordar, escutar, murmurar, apostam em ações performativas realizadas em praça pública, à medida em que instauram silêncios enlutados que podem acenar, tocar, sensibilizar, ainda que por alguns instantes, até mesmo o transeunte mais apressado. Há medo de morrermos só.

#### **4. Erratórios: perder-se a pé pelas cidades *post/mortem/nas* contra os afeticídios urbanos**

De acordo com o censo divulgado pelo IBGE<sup>4</sup> em 2010, 77 milhões de brasileiras e brasileiros sentem medo ao andar a pé pela cidade. Isto é, quase metade da população brasileira com mais de dez anos de idade, se sentia insegura ao andar a pé pelas cidades do país, na primeira década do século XXI. A pesquisa apontou que tal medo não está necessariamente atrelado a questões relacionadas a criminalidade, mas principalmente ao afastamento do endereço de residência. Portanto, quando nos deparamos com perguntas como: “que tipo de cidade produzirão os corpos que sentem medo de andar a pé pelas ruas?” (CARERI, 2017), talvez estejamos lidando com as implicações do que significa andar a pé pelas cidades *post/mortem/nas*. Nesse aspecto, é importante sublinhar que essa espécie de medo pedestre não é uma exclusividade de quem anda a pé pelas cidades brasileiras. Segundo o arquiteto italiano Francesco Careri, para uma grande parcela da população da América do Sul andar a pé pelas cidades *post/mortem/nas* significa sentir medo: do urbano, do público, da coletividade, especialmente, do outro – frequentemente percebido como um inimigo em potencial (CARERI, 2013).

Para o autor, a simples possibilidade de andar a pé sem obedecer a um percurso previamente estabelecido nas cidades sul-americanas, parece estar diretamente ligada com o pavor de ser socialmente, economicamente e politicamente enquadrado como um suposto marginal, mendigo, morador em situação de rua, sem teto, bandido, vadia, dentre outras categorias subalternizadas (CARERI, 2003). Não por acaso, o autor identifica que uma espécie de fenômeno antiperipatético acomete uma parcela da população que vive abaixo da linha do Equador, para a qual andar a pé pela cidade na melhor das hipóteses significa

<sup>4</sup> Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

circular de uma clausura a outra. Ao nosso ver, tal ocorrência pode ser verificada em um tipo bastante específico de pedestre: os chamados transeuntes<sup>5</sup>. Isto pois, os transeuntes são aqueles que permanecem reféns do medo instilado por uma parcela da sociedade civil, pela mídia hegemônica, por setores do mercado e pelo Estado, enquanto circulam sequestrados por um terror sem fim, em um esforço de prevenir um fim aterrador (INVISÍVEL apud MARQUES, 2017, p. 05).

No limite, tais transeuntes podem ser confundidos com mortos vivos que circulam por cidades terminais, distópicas, apocalípticas, conforme o real do cotidiano urbano do capitalismo *gore* é borrado com a ficção de produções audiovisuais como a famosa série televisiva estadunidense *The Walking Dead*. Para os transeuntes, andar a pé pelas cidades *post/mortem/nas* demanda uma certa mobilização da violência da indiferença no enfrentamento do medo em relação aos outros urbanos. Dessa maneira, os transeuntes se empenham em performar uma determinada *Coreografia Pedestre* (MARQUES, 2021), frenética, fatigante e fútil, ao replicarem uma indiferença violenta em nome da ilusão da livre circulação autônoma no chão das cidades *post/mortem/nas*. A partir do teórico da performance André Lepecki, compreendemos que os transeuntes performam tais coreografias pedestres sob o pretexto de se protegerem da dita violência da diferença, conforme tal indiferença violenta faz de um dado policiamento sua operação magna (LEPECKI, 2011).

Isto é, trata-se de uma dada ideia de polícia que atua como um vetor de força ao fazer confundir cidadão e transeunte, à medida em que, transforma sua coreografia pedestre em uma espécie de passaporte para a suposta livre circulação nas cidades *post/mortem/nas* – enquanto enquadra toda e qualquer outra coreografia pedestre na categoria dos chamados “movimentos suspeitos”. Desse modo, a elaboração de uma teoria cinética da polícia nos permite entrever seu papel iminentemente coreográfico, ou seja, aquilo que André Lepecki conceitua como *Coreopolícia*: a regulação sensório motora da circulação dos corpos, bem como, da informação, dos bens e dos meios de transportes pelo chão do urbano contemporâneo (LEPECKI, 2011). Ao contrário do que muitos gostariam de pensar,

<sup>5</sup> É importante salientar que o transeunte consiste em um tipo específico de pedestre. Ainda que no senso comum as noções de transeunte e pedestre apareçam como sinônimos, o transeunte é aquele que anda a pé pela cidade obedecendo imperativos da ordem da circulação, da impessoalidade, do consumo, da empregabilidade etc. Desse modo, cabe frisar que o transeunte consiste em uma invenção sociocultural bastante específica. Ver mais em Frehse (2011).

o coreopolicimento não consiste em uma atividade exclusiva de instituições policiais mantidas pelo Estado, mas em um elemento que já está dado na organização da circulação das cidades *post/mortem/nas*.

Portanto, a admissão da hipótese de que a polícia coreografa, exige o reconhecimento de que o coreopolicimento não é apenas responsável por fazer a manutenção dos modos de circulação pela *urbe*, ao procurar garantir que tudo e todos circulem da maneira que são violentamente interpelados para circular. Isto pois, sua função é assegurar que tudo e todos se movam completamente alheios, cegos, indiferentes em relação àquilo que os leva a se moverem, à exemplo do que ocorre nas coreografias pedestres performadas pelos transeuntes nas cidades *post/mortem/nas*. Dessa forma, verificamos que os transeuntes promovem um coreopolicimento repressivo exercido na e pela organização insensata e insensível do movimento corporal nos e pelos próprios corpos. Por sua vez, tal coreopolicimento é responsável pela reprodução de uma série de automatismos sensoriais, motores, perceptivos e cognitivos aos quais o performer, professor e pesquisador brasileiro Diego Marques denominou como *Anestésica Corporal Urbana* (MARQUES, 2017). Em linhas gerais, trata-se de um certo embotamento da estética enquanto dimensão da cognição corporal, a partir da configuração de um dado regime perceptivo-cognitivo em nome de uma determinada anatomia política: a regulação do delírio policial da suposta livre circulação, que nada mais é senão a promoção do individualismo urbano. Assim sendo, a anestésica corporal urbana encontra seu maior emblema no transeunte que performa suas coreografias pedestres ao internalizar no e pelo movimento corporal a coreografia da polícia, ou seja, a predeterminação de uma cinética que acena para o que chamamos anteriormente de cidadania endrriaga. A partir do performer, professor e pesquisador argentino Santiago Cao, consideramos que a anestésica corporal urbana pode ser lida como um indício do que ele tem denominado como *Afeticídio Urbano* (CAO, 2016).

Grosso modo, se um genocídio consiste no extermínio deliberado de um determinado povo, o afeticídio consiste no aniquilamento da capacidade corporal de afetar e ser afetado pelos outros corpos, ainda que de modo parcial. De acordo com Santiago Cao, o afeticídio consiste em uma certa desmontagem de regimes sensíveis de afetação urbanos, a fim de promover uma despolitização da vida corporificada nas cidades *post/mortem/nas*. Isto pois, se a política pode ser

entendida como a arte dos corpos que afetam e são afetados, parece que uma das questões prementes do nosso tempo consiste em reabilitarmos a capacidade de sermos mobilizados por afetos que estão antes e para além dos domínios do medo. Diante desse imperativo, o Coletivo Parabelo<sup>6</sup> tem desenvolvido há dezesseis anos uma pesquisa continuada acerca da relação corpo, performance e cidade na chave do que tem sido chamado de arte como educação. Nesse contexto, desde 2015, o Coletivo Parabelo tem realizado uma ação denominada Erratórios.

Concebidos em um trânsito entre o ensino público superior e básico na cidade de São Paulo, os Erratórios consistem em aulas peripatéticas, performáticas e públicas realizadas com as ruas de um bairro específico, à exemplo do que ocorreu não só em diversos bairros paulistanos, como também em bairros das cidades de Fortaleza e Salvador, localizadas respectivamente nos estados do Ceará e da Bahia, no nordeste brasileiro. Para tanto, a realização dos Erratórios prevê o agenciamento de quatro práticas errantes distintas: *Errâncias Urbanas*, *Escritos Errabundos*, *Leituras Erráticas* e *Diálogos Erroristas*. De modo bastante geral, tais práticas errantes são acionadas mediante a experimentação do deslocamento do corpo pela cidade e vice-versa, a fim de exercitar uma espécie de *Alteridade radical* com os outros urbanos (JACQUES apud MARQUES, 2017). Nesse sentido, tais práticas errantes são responsáveis por um dado acionamento da co-presença corporal no compartilhamento do espaço-tempo urbano com outros corpos, premissa indispensável para que se faça uso público do espaço público, sem incorrer no risco de produzir qualquer tipo de publicidade sem esfera pública. Isto pois, o que está em jogo durante a realização dos Erratórios não é apenas à experimentação de uma estética do deslocamento pela cidade, senão a ativação da estética como dimensão da cognição corporal, a fim de desmantelarmos a anestésica corporal urbana imposta pelos devires de uma cidadania endrágica nas cidades *post/mortem/nas*

## **5. Fantasias de resistência: o risco da violência decorativa nas práticas artísticas contemporâneas**

Seja a partir do ato de bordar em praças públicas em memória às vítimas da violência patriarcal, policial e econômica, ou então, da ação de errar no e pelo deslocamento corporal pelas cidades contra os afeticídios urbanos, nos parece que

<sup>6</sup> Para saber mais sobre o Coletivo Parabelo acesse [www.coletivoparabelo.com](http://www.coletivoparabelo.com)



é prudente zelar contra os riscos da reprodução de uma espécie de *Violência Decorativa* (VALENCIA, 2010, p.154. tradução nossa). Isto é, trata-se da necessidade de promover o contínuo questionamento do modo como práticas artísticas contemporâneas procuram discutir a produção, a função e a explicitação da violência, a fim de evitar tratá-la de maneira acrítica, asseptizada e despersonalizada, sob o perigo de reduzir a violência a uma espécie de elemento decorativo – especialmente no que diz respeito ao modo como as eventuais materialidades derivadas dessas práticas são colocadas em circulação pelos mais diversos pretextos: documentais, científicos, promocionais etc.

Ainda nessa perspectiva, também é preciso ponderar sobre as formas que noções como, por exemplo, ação política, pensamento crítico e resistência têm sido utilizadas como etiquetas para qualificar uma produção artística que tende a criar, consolidar e circular por nichos tidos como independentes, alternativos, *undergrounds* etc., embora frequentemente contribuam com a proliferação de práticas de consumo indispensáveis para a expansão do denominado “Mercado Gore” (VALENCIA, 2010, p.152. tradução nossa). Isto porque, tomar somente aquilo que se faz como justa medida para criticar, denunciar e rejeitar formas de violência sistêmicas, pode ser uma maneira de transformar supostos ativismos em disfarces para escamotear o que se faz sobretudo em benefício próprio. Diante disso, Sayak Valencia cita a atriz, dramaturga e encenadora espanhola Angélica Liddell ao questionar:

Agora que se vive completamente seguro, agora que se livrou de todos os inimigos, finalmente, de todos os inimigos, agora, que não se sabe como administrar as próprias fraquezas, a própria avidez por sofrimento, a própria culpa, os próprios desejos, a própria ruindade e as próprias ofensas. A questão é, depois da matança, o que o homem fará para continuar demonstrando, demonstrando a si mesmo, que continua sendo um homem? (LIDDELL apud VALENCIA, 2010, p. 155. tradução nossa).<sup>7</sup>

Nesse viés, é crucial nos mantermos continuamente dispostos a questionar de quais modos aquilo que praticamos artisticamente pode ser considerado crítico, antagônico, contestatório. Tal compromisso é elementar para que evitemos as armadilhas daquilo que a performadora, pesquisadora e professora

<sup>7</sup> No original “(...) Ahora que vivís completamente seguros/ahora/que os han librado de todos los enemigos/por fin, de todos los enemigos/ahora/no sabéis cómo administrar vuestra debilidad/vuestra avidez de sufrimiento/vuestra culpa/vuestros deseos/vuestra ruindade/y vuestros insultos/La cuestión es, después de la matanza/¿qué hace el hombre para seguir demostrando/demostrándose a sí mismo, que sigue siendo un hombre? (...)”

cubano-americana Coco Fusco chamou de “Fantasias de Resistência” (FUSCO apud HOOKS, 2019, p.324). Trata-se de uma certa escassez de autocrítica em relação ao que fazemos diante do excesso de crítica em relação ao que é feito do outro. Esse processo parece nos condicionar a constante obrigação de reagir, sem necessariamente modificarmos a forma que temos agido – mesmo artisticamente. Para tanto, é imperioso compreendermos que atentar ininterruptamente aos modos como nos posicionamos perante as dores, os traumas e as perdas causada pelas violações opressivas, é tão importante quanto fazer oposição permanente às opressões violentas.

Caso contrário, essa espécie de violentação da estética enquanto dimensão da cognição corporal pode resultar na reprodução de todo tipo de estética da violência, conforme certas práticas artísticas contemporâneas promovem meras simulações de empatia, de crítica e de resistência, enquanto de fato somente alimentam o consumo, a participação e expansão do mercado *gore*. Seja a partir do ato de bordar em praças públicas em memória às vítimas da violência patriarcal, policial e econômica; seja a partir da ação de errar no e pelo deslocamento corporal pelas cidades contra os afeticídios urbanos, é imprescindível rompermos com as fantasias de resistência para que a ameaça da violência decorativa não transforme nossas práticas artísticas em uma mera saudação ao capitalismo *gore* – que não cessa de escorrer pelas nossas casas, ruas, praças, salas de aula, plataformas digitais, mas antes e acima de tudo, o capitalismo *gore* que se esguicha nos e pelos nossos próprios corpos.

Maria Helena Franco de Araujo Bastos - Helena Bastos (USP)  
helenabastos@usp.br

Artista do corpo e co-diretora do grupo Musicanoar desde 1992. Professora na graduação e na pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas/CAC da ECA/USP. Atual Diretora do Teatro da USP-TUSP. Coordenadora do LADCOR-Laboratório de Dramaturgias do Corpo do PPGAC da ECA/USP, certificado pelo Cnpq.

Diego Marques (USP)  
diegoalvesmarques@hotmail.com

Performer, professor e pesquisador integrante do Coletivo Parabelo desde 2005. É bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC/SP (2014), mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP (2017) e doutorando em Artes Cênicas pelo PPGAC da ECA/USP, com bolsa FAPESP (2018). Orientadora: Helena Bastos

## Referências:

- ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropófago e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BASTOS, Helena. **Corpo sem vontade = Cuerpo sin voluntad**. Revisão e tradução: Martina Altaf. São Paulo: ECA/USP: Cooperativa Paulista de Dança, 2017.
- BASTOS, Helena & MATOS, Adriana. **Ketty Noël: Pensamento Artístico que Desarticula a Necroestética**. Salvador: ANDA, 2020. – 239 - 252: (Coleção Quais danças estarão porvir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 9).
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante: por uma estética da globalização**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CAO, Santiago Manuel Gonzáles. **O que pode um corpo diante do afeticídio urbano? A “potência de não” e a “tática do segredo” como formas de resistências**. Dissertação de mestrado. Salvador: Faculdade de Arquitetura da UFBA, 2016.
- FREHSE, Fraya. **Ô da Rua!: o transeunte e o advento da Modernidade em São Paulo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- HOOKS, Bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. São Paulo: Elefante, 2019.
- JONHSON, Mark. **The Aesthetics of Meaning and Thought. The bodily roots of philosophy, science, morality, and art**. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2018.
- MARQUES, Diego. **Experiências Erráticas: pistas para a desobediência das performances corporais cotidianas urbanas**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2017.
- \_\_\_\_\_. Coreografias Pedestres: uma hipótese para repensar as caminhadas pela cidade de Michel de Certeau na era da performance. **Urbana: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**, Campinas, SP, volume 12, 2021.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SOUZA, Marco Aurélio da Cruz & CARVALHO, Carla. **Arte e estética na educação: corpo sensível e político**. Anderson Devigili (capa). - Curitiba: CRV, 2020. (254p. Coleção: Arte e estética na educação. V.01).
- VALENCIA, Sayak. **Capitalismo Gore**. Editorial Melusinal, S.L. Diseño y maquetación: Carolina Hernández Terrazas. España: Primera edición, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Capitalismo Gore y necropolítica en México contemporáneo**. *Relaciones Internacionales*, núm. 19, 2012 GERI – UAM.

## Uma possível prática de resistência contextualizada no cotidiano dos corpos nas telas: Labcorpopalavra

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque (UESB)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**RESUMO:** Pensar processos de criação em dança nos tempos de Covid-19 aponta o quanto somos desiguais diante dessa crise sanitária e quais implicações em ser/estar no mundo se fazem corpo nesse confinamento diante das telas. Nesse contexto a visibilidade constante na vida da sociedade civil, transformou esse ambiente vigiado em todos os pontos, compartilhando as mesmas informações em rede sobre o que fazemos a cada momento. Evidente que os processos de criação em dança não escapam a esse encharcamento de informações. Como possível prática de resistência contextualizada no cotidiano dos corpos nas telas a residência Labcorpopalavra propõe um compartilhamento no qual aquilo que praticamos nos faz ser o que somos, a partir do desejo, das “ressonâncias” e do prazer de fazer bem, e como é indissociável essa relação com os aspectos afetivos, políticos e sociais.

**PALAVRAS-CHAVE:** LABCORPOPLAVRA. CORPOMÍDIA. CARTOGRÁFICA.

**ABSTRACT:** Thinking about dance creation processes in Covid-19's time points out how unequal we are in the face of this health crisis and what implications for being/being in the world are embodied in this confinement in front of the screens. In this context, the constant visibility in the life of civil society has transformed this environment under surveillance at all points, sharing the same information in a network about what we do at every moment. It is evident that the processes of creation in dance do not escape this saturation of information. As a possible practice of resistance contextualized in the daily lives of bodies on screens, the Labcorpopalavra residency proposes a sharing in which what we practice makes us what we are, based on desire, "resonances" and the pleasure of doing well, and how it is inseparable this relationship with affective, political and social aspects.

**KEYWORDS:** LABCORPOPLAVRA. CORPOMÍDIA. CARTOGRAPHIC.

### Tempos de telas, distopias e pouca escuta

A questão que vem me atravessando, versa sobre como resistir a essa política de “bolha” das redes, e aos discursos que promovem visibilidade ao consenso de ódio, além do que perpetua a idolatria dos selfies e das práticas de discriminação étnico-raciais, dentre outras. Identifico tais questões e continuo

1299



pensando sobre a possibilidade de existência partir desse momento e lugar que estamos vivendo.

A busca é ultrapassar essa sensação distópica que implode nesse processo atual e nos quais muitas pessoas demonstram insensibilidade diante de outras vidas. Discorrer sobre esse assunto mobilizou essa escrita e tangencia a pensar: *Como existir como tantas convocações dissonantes ao mesmo tempo, em um momento de mortes infundáveis devido a uma crise sanitária, vivendo em um governo que desconsidera vidas?*

A complexidade que existe ao atuar nas redes, como citado no texto: *Panoptismo Eletrônico Virtual e sua ameaça ao exercício da atitude crítica (2018)* dos autores César Candiotti e Silvio Souto Neto, estão nas características contraditórias: efeitos positivos quando relacionados à saúde ao acompanhar doentes nos hospitais e efeitos negativos, quando se faz controle do sujeito, esse limiar entre liberdade e sujeição, apoio e dominação torna-o paradoxal. O panoptismo na atualidade difere, pois esse comportamento se faz “voluntário” na relação comunicação-tecnologia e se ajustam conforme interesses dos grupos de pessoas, fomentando discursos e produzindo súditos, esses constituídos de distintas lógicas discursivas a atuarem em um lugar tipicamente relacional. Esse corpo sempre vigiado e regulador e regulado, intensifica vozes discursivas de um governo sobre condutas dos indivíduos, normalizando e fazendo parte da nossa vida diária.

Utilizo alguns argumentos para pensar pontos de fuga nas trocas com professores, amigos, estudantes, artistas, pesquisadores e apresento a residência artístico-pedagógica que participei no Labcorpopalavra durante sete semanas, desenvolvido pela artista da dança Aline Bernardi (RJ), professora, diretora do Coletivo Celeiromoebius, criadora e proponente da residência Labcorpopalavra, Lídia Tourinho, dramaturgista, pesquisadora e docente da UFRJ, e Lia Petrelli, artista gráfica além de outros profissionais. Participei com eles e mais 33 artistas do Brasil, interessados em um fazer-pensar que amplie modos de ser, ver, sentir, perceber e constituir afetos, como uma possível prática insurrecional dos corpos nas telas. O projeto tem em sua proposta a construção das dinâmicas de corpo-fala, corpo-escrita e corpo-ação, aqui separado pela questão didática, mas se imbricam continuamente nas presenças de alguns convidados e nos encontros, que mesmo nas telas não intercepta possibilidades de criarmos arte e nos movermos articulando experiências afetivas com os materiais propostos.

1300

O objetivo do Labcorpopalavra dentre outros que se expandem pelo processo contínuo de suas proposições (em atuar em diferentes contextos) é adentrar caminhos a uma escrita cartográfica na constituição de dramaturgias diversas referentes a modos de fazer, existir, reconstruir vivências, escutar e contar histórias pessoais, além de extrair os melhores sentimentos entre os participantes.

De partida, essa proposta demonstra um perfil crítico/político, aguçando percepções e repertórios pessoais, e um mover e escrever em fluxo que se expandem a cada encontro, ampliando significações em dança que se fazem potentes e contínuos como campo de conhecimento e autoconhecimento, em que, enquanto sujeitos, percebamos a nós e ao mundo e ressaltemos a escuta, amizade, respeito, e memórias afetivas, sem contar a errância como encanto na constituição de caminhos a seguir. Pensando errância a partir do desejo de experimentar em sinergias no coletivo, sem expectativas, nem pressões, mas em pulsações vitais e singulares.

Ao ser lançada, de imediato o tema “colaboração” sugerido tomou corpo a partir da proposta de fazermos uma sementeira semanal e sobre o que estávamos refletindo nesse momento de confinamento, contribuindo com informações, leituras, tessituras e escritas poéticas a partir de experimentações constantes, trocas entre pares e a solicitação de falas durante e após nossas experiências/estudos Tudo isso para que o processo ampliasse a produção estética de forma coletiva, favorecendo e tornando os corpos disponíveis para novas ações e produções de vida que viriam a se materializar. Greiner (2010, p.76) observa que: “perceber já é um modo de pensar o mundo”.

Simultaneamente, na medida em que vivemos, compreendemos como este estado de prontidão pode nos atravessar em outras instâncias do nosso viver ao nos propormos uma determinada escuta. Desta forma, examinando a experiência como um método de atenção/consciência, percebemos que existem muitas atividades d(n) o corpo que pressupõem este tipo de relação.

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. Gerar este estado de prontidão a partir da escuta é disponibilizar o corpo para que ele não se isole.

(BASTOS, 2020, p.10).

Todo o processo foi experienciado a partir de uma escuta e abertura a participação de todos diariamente, no qual se torna interessante produzir e inventar modos de criar/existir em dança coletivamente, mediante relatos, informações de

1301

mundo, modos de ver, criar, perceber e receber imagens, influências e o que mais contextualizasse nossa atualidade, rompendo-se com as sacralizações legitimadas pela condição secular da produção artística de forma presencial.

Percebe-se na condução de Aline Bernardi (RJ) um modo que transversaliza com o trabalho de Frida Kahlo, que pintava imagens de si mesmo e de suas experiências, fomentando um jeito de auto conhecer-se. No caso desse laboratório, expande para um exercício no qual a relação epistemológica repercute na condição de existência de cada participante, quando nos alimenta com autores como Ailton Krenak, Suely Rolnik, Hélia Borges, Ana Kfoury dentre outros não menos importantes, e nos torna acessíveis com os jeitos de propor a interação nas telas e repensar esses espaços com outros modos de existir e ao criar diálogos com os atuais modos de viver que hoje proliferam de forma híbrida.

Ao fomentar o exercício crítico/criativo, a condução do Labcorpopalavra parece entender o quanto estamos inseridos em um lugar no qual somos/estamos em rede interativa, multiplicadora de informações, e na importância de determinadas ações diárias. Isso no faz lembrar também que a dinâmica da emergência e do desaparecimento faz parte desse mesmo ambiente, compondo com isso o processo de subjetividade (que se constitui a partir de uma ação de vínculos e de organização entre pessoas). Nesse atual momento de COVID -19, os corpos não podem ser tocados, mudanças ocorrem, a participação nas telas entre as pessoas, longe se estabilizarem, continuam a crescer e a satisfazer desejos de informação e conhecimento fomentados por máxima visibilidade, anseios e interesses pessoais individualizados.

Quando se fala em pandemia, não fica evidente que as mortes e a contaminação não são as mesmas em cada um dos locais nos quais o corona vírus SARS-Cov-2 prolifera. Aliás, relatar a pandemia adotando somente o critério numérico para dimensionar seus danos obscurece facetas importantes, pois se as condições para a ação do vírus são distintas, os números resultantes precisam estar em molduras que evidenciem a proporção da desigualdade das condições que os produzem – e que se relacionam com a ação das políticas de saúde praticadas. No entanto, cabe lembrar também que os números são referências fundamentais, sobretudo quando há uma tentativa política de os mascarar ou subnotificar. (KATZ, 2020, p.8)

A relação proposta durante essa residência segue esse fluxo dinâmico das telas, porém com ênfase no prazer de fazer junto, de fazer bem e criar relações de reciprocidade. Na continuação entende-se que reciprocidade ocorre fomentando

o processo de imunização como continuidade a existir ou como potencia de interesses comuns, pois esse modelo de vida se faz norma e o indivíduo não consegue fugir desses atravessamentos. Essa metáfora política de imunização desenvolvida por Roberto Espósito (2010) se refere à condição natural ou induzida, em relação a uma determinada doença por parte de um organismo vivo. A potencialização positiva dos participantes de uma comunidade digital ocorre para unificar os pensamentos dos participantes e colaboradores por meio de um acordo ou pacto que refrata, cria “bolhas” e traz a legitimidade de discursos que se encaixem nesse perfil.

Torna-se pertinente pensar o paradigma da imunização como alimento ao que o outro tem a oferecer de informação pertinente e na conduta que os tornam insensíveis diante da vida, ou das mortes por COVID-19. Nesse entendimento vão enfraquecendo as possibilidades de criticidade, deluta e outros questionamentos, promovendo traços e acordos desses atores/autores que se encontram nesse espaço.

A padronização das falas nesse processo se faz evidente quando se estabilizam e promovem ações iguais e desejam ser/estar categorizados, evidenciando uma submissão que se constrói pela manifestação e produção de discursos produzidos enquanto normalização dessas práticas dos corporais. A artista da dança e pesquisadora Helena Bastos (2020) no texto *Corpo sem vontade imerso em coisas vivas* (2020), que a partir da crise sanitária no qual estamos vivendo, o mundo das telas já nos coabitava e que esse mundo não parou. Com isso, o corpo está plugado e confinado, mesmo antes do COVID -19, ou seja, não nos demos conta que essa forma de governo trata-se de uma ameaça à possibilidade do sujeito de pensar por si mesmo.

Ao tratar o corpo como fruto dessas participações, esse fazer se organiza nas discussões e informações, sendo que a “responsabilidade de cada um de nós com o que cada um é e com o que o mundo não somente é, mas, sobretudo com o que o mundo pode ser” (KATZ & GREINER, 2011, p.6). Ou mais especificamente, todos circulam nesses espaços com poderes e acordos que incluem o processo de existência e atuação, porém, a disposição a um procedimento que promove a falta de um posicionamento em relação ao que se tem postado curtido e compartilhado, termina por padronizar um tipo de desempenho que muitas pessoas acolhem para



se fazerem pares, na tentativa de se tornarem conhecidos. Uma conduta neoliberal que não parece ter responsabilidade com o que colocar no mundo.

Esse tipo de procedimento infantilizado que não busca refletir sobre quais os impactos dessas informações na vida cotidiana, captura um contingente cada vez maior de indivíduos, com esses novos hábitos cognitivos que passaram a fazer parte desse corpo, curtir, postar e compartilhar. Nesse sentido, se torna necessário observar nesse espaço que vivemos, moramos e atualmente trabalhamos como estamos constantemente alimentados por informações que potencializam e nos fazem consumir mais e mais produtos, inclusive o que não queremos, sendo atravessados e contaminados continuamente.

Segundo HAN (2020) em seu livro **Psipolítica – o neoliberalismo e as novas técnicas de poder**, esse processo de controle que vivemos nos tempos de agora se faz a partir de uma autogestão, sedução e prazer, se utiliza da inteligência no qual a submissão se faz por si mesma. Uma exploração eficaz a partir de um controle que inclui aspectos psicossociais, pois não é como o poder disciplinar que agia na coação, opressão, mas trata-se de um movimento que se organiza a partir das emoções, segundo seu pensamento. Com isso acabamos sujeitos de um mercado financeirizado que tem como ética de sobrevivência a exploração e a mais valia dos que mostram, exibem e consomem mais, ou estejam no mercado da aparência. Não é à toa, que a senha de acesso para esse modelo de vida mostra uma tendência que se atualiza a partir de curtidas e postagens diárias nas redes sociais.

Esses apontamentos são descritos aqui para podermos pensar, a importância dessa ação em tempos de crise sanitária. Observe uma característica nessa residência Labcorpopalavra que potencializa o que Suely Rolnik (2018) chama de *ressureição da vida*, ou uma busca a criação a novos modos de existência coletiva que não neutralize a potência de criação, reduzindo-a a criatividade como signo de pertencimento às elites e suas convocatórias glamourizadas em torno da “arte”.

Segundo Rogério Costa, Professor do programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, no texto *Inteligência coletiva: comunicação, capitalismo cognitivo e micropolítica* (2008) os processos em colaboração estão presentes por toda parte em nossa sociedade e que a emergência desse movimento entre as pessoas de se manifestarem, pode ser explicada pela dependência que

cada indivíduo estabelece com o outro, uma dependência recíproca de participação. Esse movimento vicia e tem no corpo o eixo estruturante da sua existência, modificando condutas, modos de existir e de pensar, consequentemente validando um sujeito que funciona e atua nesse lugar/local/espço com um determinado procedimento.

Rogério Costa (2008) ressalta que o fazer em redes envolve conhecimento, informação e cuidado, e que existe uma tensão nessa formação, pois tanto pode servir ao empoderamento dos indivíduos quanto ao seu processo de alienação subjetiva. Assim, os diversos dispositivos acabam fazendo parte nesses processos de criação em dança nesse ambiente, assim como na subjetividade dos indivíduos. A partir dessas reflexões, outra questão surgiu durante essa escrita como: *Como não se influenciar discursivamente quando se tem no governo uma política neoliberal de governo em tempos de crise sanitária e de um cotidiano das telas que intensifica um fazer não solidário?*

Reporto a memória e as ações propostas durante todo o processo de residência. Podemos pensar a importância dessa pergunta para espelhar ações a uma prática artística urgente a partir de experimentos, leituras de textos, conversas com profissionais das artes para se pensar politicamente esse atual contexto, mesmo cientes que os indivíduos submetidos ao regime de visibilidade constante, perdem autonomia e liberdade. Esses modos de existir vão nos constituindo enquanto campos de informação, em um cenário antidemocrático, que nos convoca a estarmos em constante estado de apreensão, distanciamento e caoticidade enquanto imagem de si mesma.

Conscientemente, somos afetados e afetamos diariamente enquanto corpos viventes, e dentre os fluxos de discursos diários, proponho pensar uma prática de abertura aos estados sensíveis do corpo ou como cita Ailton Krenak em seu livro **A vida não é útil** (2020, p.47): “precisamos produzir outros corpos, outros afetos, sonhar outros sonhos para sermos acolhidos por esse mundo e nele podermos habitar”.

### **Resistência compartilhada: convocando desejos de agir**

Assim, o objetivo nesse artigo é tentar expor aspectos de uma ação praticada contextualizada nesse momento nas telas, a partir de uma residência

durante sete semanas, no qual fiz parte a partir de uma seleção com profissionais do Brasil e exterior. Um exercício complexo diante da quantidade de minúcias que foram sendo tecidas a cada prática, mas sempre atenta as dobras propostas e a potência que instaurou em meu corpo de prontidão a todos os chamados propostos para as ações. Nesse processo participei como artista criadora, respirando, refletindo, compartilhando e germinando sensações que ainda estão em meu corpo, a partir dos variados exercícios e estímulos ressoantes, assim como logo após esse processo, consigo identificar quais dispositivos estamos nos submetendo constantemente, consequentemente desenvolver uma perspectiva cautelosa sobre o que é possível acessar, objetivando contornar modos negativos de vigilância e controle que nos permeiam cotidianamente.

Existe uma profusão de sensações nesse atual momento, inclusive nesse movimento que considero que foi a residência Labcorpopalavra ao produzir esse encontro (encontros podem variar, aqui apresento o termo sem categorizar, pois me sinto atravessada pela intensidade que essa residência me provocou enquanto artista-docente), que seria praticamente impossível ser feita se fosse presencial, como foi relatado por alguns integrantes, inclusive por mim. Aline Bernardi (RJ) atenta a essa ação micropolítica faz questão de citar em todas as mostras virtuais, que o projeto patrocinado pela lei Aldir Blanc garantiu auxílio-emergencial, recursos para manutenção de espaços culturais e programas de fomento ao setor cultural, durante a pandemia, teve como autoras duas mulheres: Jandira Feghali e Benedita da Silva. O nome Aldir Blanc é como ficou denominada a Lei nº 14.017 de 29 de junho de 2020 elaborada pelo Congresso Nacional com a finalidade de atender ao setor cultural do Brasil, afetado com as medidas restritivas de isolamento social impostas em razão da pandemia do Covid-19. A lei homenageia o músico Aldir Blanc, um dos primeiros artistas mortos em razão da pandemia.

O Labcorpopalavra criado e desenvolvido pela artista da dança Aline Bernardi (RJ), e os colaboradores artistas se fazem imbricar na presença dos *Corposmídia* e nas partilhas, que mesmo nas telas não intercepta possibilidades de criarmos e nos movermos articulando experiências afetivas com os materiais propostos. Constato que o intenso estado corporal de provocação acionado pela direção artística, informações, e as palestras perdurou/perdura em todo o processo, portanto, há de se pensar quais os modos de criar, ensinar, aprender e contextualizar a diversidade das realidades que nos cercam, sem pretensões, de

iluminar, homogeneizar, categorizar e referendar, assim como rever os espaços que ocupamos em nossos lugares de ação, ou na proposição a outros modos de se manter viva.

Nossa ideia é captar uma compreensão que disponibilizamos no corpo - processo de inúmeros acordos - entre diferentes informações com o ambiente, transferindo esse seu jeito de acontecer para outras instâncias de seu funcionamento. Ou seja, a ação criativa de um corpo no mundo recria os modos que o produziram como uma onda que chega e parte, qualificada por favorecer e quebrar contatos (BASTOS, p.10, 2020).

O Labcorpopalavra focaliza em suas ações, experiências dos artistas, pensando na potencialização desses corpos moventes e em sua capacidade de gerir, interferir e fazer escolhas, mesmo em um espaço bidimensional fazendo ser possível tecer relações que se fazem corpo, ao nos contaminar nos estudos partilhados, nos diálogos e lives, aumentando ou diminuindo nossa capacidade de agir, um estudo constante no fazer criativo. Observo o caminho defendido também pela proposta artística pedagógica da residência, como um tipo de acolhimento com todos os envolvidos no projeto, como uma ação de germinação corpo-natureza e tem na proposta de insurreição na esfera micropolítica de Suely Rolnik (2018), uma referência a experimentação dessas imbricações de corpo aos processos de insurgências em uma criação coletiva.

Enquanto participante, degusto as propostas vivenciadas como se fossem únicas nesse coletivo de pessoas sensíveis, amorosas e inteligentes e mesmo diante das telas (por incrível que pareça) potencializam um modo de fazer, tecer, pensar e insurgir em dança adentrando a outros campos sensórios, emergindo experiências que se intensificam nas ações e ampliam o foco de si mesma, e deslocam para outras instâncias. Como por exemplo: o outro, o mundo, os objetos, os sonhos, a escuta, os seres invisíveis, a casa que habitamos, a natureza, preconceito, racismo, o desgoverno, questões de gênero, feminismo. Parece que ações nessa perspectiva elaborada, amplia o estado de escuta, trocas, errâncias, e alarga esse campo de conhecimento e autoconhecimento, a partir de um reconhecimento de si, de outros, do que está por vir, dos negacionistas às mortes diárias dessa crise sanitária, e na possibilidade de reconhecer a visão dualista dos corpos que lidamos. Tudo sempre numa perspectiva ampla e dialógica.



Somos corpos em fluxo de interações, natureza e cultura. O projeto Labcorpopalavra, com práticas diárias de interlocução/criação, expõe quatro princípios em sua metodologia principal adensando coletivamente numa feita que opera horizontalmente nos campos das sensações, da escrita, das relações, das imagens sensórias e nos espaços articulares que nos compõe, buscando romper padrões e estéticas normativas.

Os quatro princípios atuam como eixos para pensar e articular as dinâmicas de corpo que são: Integração da mente como sentido através dos jogos com os graus de atenção; Fluxo contínuo da motricidade da escrita em concomitância com todo o corpo em movimento; Transitoriedades das estabilidades e instabilidades através dos sentares, dos levantaes e dos deitaes; e Cabeça como centro de (des) orientação.

Não pretendo descrever as ações diárias, nem as práticas metodológicas, tão pouco a historiografia do projeto por entendê-lo como processual e assim em cada situação implica um trabalho que impulse a força dos envolvidos e essa se libere das capturas diárias que nos aprisionam com formações e informações, e podem afogar os processos de criação, ou melhor dizendo processos de “germinação”, pois assim entendo a Residência Labcorpopalavra dirigida por Aline Bernardi (RJ).

### **Considerações em curso: buscando atos de germinar**

(...) juntar-se por “ressonância” é distinto de fazê-lo por “identificação”. Ambos os elos são importantes; o problema é quando a subjetividade se confina no contorno identitário, reduzindo-se a ele. Tal redução tende a interromper os processos de subjetivação impulsionados pela tensão entre o pessoal e o extrapessoal, decorrente dos efeitos das forças do outro na esfera micropolítica quando estes extrapolam os contornos identitários e ameaçam dissolvê-los. Interrompidos tais processos, não há possibilidade de uma transformação efetiva da realidade, já que não haverá metamorfoses das políticas de subjetivação e dos modos de existência que com elas se criariam (ROLNIK, p.143, 2018).

O fluxo de todo esse movimento/corpo residência apresenta-se de um jeito que o termo cooperação e compartilhamento reverbera e se faz como citado por Rolnik (2018) “via ressonância intensiva” a partir da frequência dos afetos e redes de conexões entre grupos e isso aponta a novas perspectivas de interlocução que podem influenciar, modificar e contaminar a proposta em andamento, por isso

mesmo se faz como permanência nesse ambiente, por nos desafiar com acionamentos neuromotores e permitir olhar diversas realidades, reconhecer valores, gestos e caminhos percorridos entre os praticantes nos seus espaços nas telas. Um reconhecimento também a uma práxis artístico-pedagógica, que nos faz repensar diariamente os modos de aprender, ensinar, dialogar com contextos variados e nos tonar sujeitos das ações sem nos tornar uma massa homogênea.

O processo contemplou mostras nas telas e dialoga com a *Ecologia de Corpo*, proposição centrada na multiplicidade de atravessamentos que se fazem corpo segundo, ALBUQUERQUE (2016). Essa proposta se relaciona sob a forma ontológica e em associação com a Ecologia dos Saberes, a partir de Boaventura de Souza Santos (2010) e a teoria *Corpomídia* de KATZ & GREINER (2005). A *Ecologia do Corpo* tem na indisciplinaridade, no estudo colaborativo e biopolítico do corpo, e na processualidade vivificada nas experiências, uma condição relacional e mútua, de modo que não existe neutralidade nas práticas de conhecimento e aprendizagem, e ratifica a ideia que somos sujeitos de nossas próprias práticas.

Essa residência compartilha algumas referências às postulações desse pensamento, como por exemplo, quando nos capacita a auto reflexão e ao reconhecimento do que, fazemos e somos capazes de produzir, quando tenciona espaços que os constitui enquanto corpo e não generaliza suas ações ou mitifica o ideal iluminista de liberdade, igualdade e fraternidade das redes digitais colaborativas.

Como essa ação se fez a partir de um sistema de trocas, corpo/contexto/ambiente, se renova constantemente entre as 33 pessoas que participam, relativizando assim as informações que recebemos como referência diariamente e acabam nos capturando e provocando uma perda da sensibilidade devido ao excesso de postagens. Na continuação, a convocação do Labcorpopalavra se fez guiar a partir de ações e pesquisas, com procedimentos e experimentos coletivos valorizando e legitimando desafios e ousadias. Tudo isso ratifica o que Albuquerque (2016) propõe em relação a pensar processos de criação a partir da *Ecologia do Corpo*: convoca saberes, relações e convergências múltiplas entre arte, natureza e cultura realçando a característica não abissal entre corpos e conhecimentos.

Como proposta de exemplos para pensar o papel dos artistas nesse contexto para nos mantermos intensos, o Labcorpopalavra fez acontecer as

1309

seguintes desembocaduras artísticas: A Videoperformance Encantografar: estado de verbo desconhecido, o videoarte Mãoebius e o E-book:Forças Intermoleculares da Coleção Cadernos Sensórios Corpo Palavra. Pensar nesses processos nos posiciona a gerir e criar estratégias nas práticas de sobrevivência.

O estado espectral de cegueira que nos envolve, impregna a capacidade de perceber as consequências do que está sendo exposto. Nesse caminho, os avanços do mundo digital podem intensificar um mecanismo de despolitização do sujeito, impedindo a instauração do perfil crítico, reflexivo e submisso Assim a residência se faz implicada principalmente em sair desse lugar e ir buscar planos de criação diante das telas que estamos vivendo.

Conforme Greiner (2005), o corpo nos processos de criação ao se envolverem com outros corpos e ambiente, ressoam experiências e se tornam potência criadora. Assim, somos “processos” de criação, pensando na possibilidade de sermos outros, e passíveis de atuarmos em campos pantanosos, desviantes e capazes de inventar, produzir e reconfigurar-se, em nossas habilidades cognitivas. Mesmo em espaços pessoais diferenciados a diversidade de informações e possibilidades foram surgindo de acordo com as solicitações referentes a cada projeto (podcasts, vídeoarte, vídeoperformance e o caderno). Essas atividades em casa quando nos são propostas se fazem em movimentos afetivos, nas trocas e ajudas mútuas, e particularmente parece caracterizar o jeito de ser desse coletivo. São vários olhos, escutas, corações e afetos dando sentido a cada imagem que surge dos corpos nas telas.

Nesse sentido, a residência provocou nas suas múltiplas práticas e desafios, questões potentes implicadas no desejo, alteridade, prazer e empatia quando sugere: plantar uma semente por semana, depoimentos nos podcasts, co-movimentos a partir do chão e em pé, tecidas com produções diárias nas falas fluxo, palestras com convidados diversos, leituras e sugestões de textos, leituras deitadas, girando, comendo e trocando de mãos e também com os pés, sugestões de poesias, escritas fluxos, mobilidade nos encontros entre os participantes, práticas em tempo real de estudos do corpo, utilização de materiais pessoais como inspiração, sugestões para apresentação de pequenos vídeos e a prática da escrita assêmica. Além de proporcionar um olhar amplo, assim produzir tonalidades cinéticas e devires.

Entendi (senti profundamente) nesse percurso que mais que palavra, são “palavras”, grafias, afetos, fazeres, relações, mutualidades, reciprocidades, sempre no plural, além de um “nós” sendo conectado ao mesmo tempo. Essas ocorrências implicam-se e ampliam canais sutis de ativação no corpo e aos hábitos cognitivos, sendo o corpo como centro ao mostrar o que se instaura a partir dele, mesmo no pouco espaço das telas que adentramos e sem nenhum contato físico, mas, afirmando como um lugar possível de muita amorosidade e aprendizado recíproco.

## CONSTRUÇÃO

construção da casa [e do interior da casa]  
construção de uma fogueira [e do fogo, e da chama, e das cinzas]  
construção de uma pessoa [do embrião aos livros]  
construção do amor  
construção da sensibilidade [desde os poros até à música]  
construção de uma ideia [passando pelo que o outro disse]  
construção do poema [e do sentir do poema]

[há qualquer coisa de «des» na palavra construção]

desconstrução do preconceito  
desconstrução da miséria  
desconstrução do medo  
desconstrução da rigidez  
desconstrução do inchaço do ego  
desconstrução simples [como exercício]  
desconstrução do poema [para um renascer dele]

construção é uma palavra  
que causa suor  
ao ser pronunciada.

penso que esse seja um suor bonito.<sup>1</sup>

A proposta busca avolumar e ativar, ações e reações de cada integrante diante das sugestões diárias, além de ampliar campos de percepção afinados aos atravessamentos desses encontros. Confluo a pensar (retorno a memória dos preciosos moveres) que se trata de uma proposta artística pedagógica que intersecciona vida-arte-natureza-vida, com pessoas interessadas em mudar, questionar e transformar modos de pensar o mundo e têm como desafio, adentrar em campos singulares, sem interferir nas múltiplas subjetividades que os compõem,

<sup>1</sup> ONDJAK. Disponível em : <https://poemargens.blogspot.com/2009/05/ondjaki.html> Acesso em 07.07.2021.



ressaltando a representatividade e respeitando as diversidades de cada um com suas experiências e particularidades.

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque  
UESB - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia  
E-mail: iara.linhares@uesb.edu.br  
ORCID: 0000-0003-1540-0405

Professora Adjunta 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 Grupo de Pesquisa NEC- Núcleo de Estudos do Corpo.

## Referências:

ALBUQUERQUE, Iara Cerqueira Linhares de. **DESLOCAR PARA PERMANECER: IMPLICAÇÕES POLÍTICAS DAS REDES DIGITAIS NOS PROCESSOS CRIATIVOS COLABORATIVOS**, 2016. 122f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

BASTOS, Helena. **Corpo sem vontade imerso em coisas vivas**. Disponível em : <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55694> . Acesso em 02.07.2021.

CANDIOTTO, César & NETO, Silva Souto. **O Panoptismo Eletrônico Virtual e sua ameaça ao exercício da atitude crítica**. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/162507/158603> . Acesso em 11.06.2021.

COSTA, Rogério da. Inteligência coletiva: comunicação, capitalismo cognitivo e micropolítica. 2008. Disponível: file:///D:/Users/Iara/Downloads/4801-15353-1-PB%20(1).pdf . Acesso em : 15/06/2021.

ESPÓSITO, Robert. **Bios: biopolítica e filosofia**. Lisboa/Portugal: Edições 70, Lda., 2010.

HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica – o neoliberalismo e as novas técnicas de poder**. Belo Horizonte: Editora ÂYINÉ, 2020.

GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

KATZ, Helena. **O que lateja na palavra pandemia**. In: Pequena biblioteca de ensaios. Rio de Janeiro: Zazie Edições Copenhague , 2020.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Corpo, dança e biopolítica: pensando a imunidade com a Teoria Corpomídia**. Anais do 2º. Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança, 2011.

\_\_\_\_\_. Por uma teoria do corpomídia. In: **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2010.

## Estilhaços vitruvianos: processos de invenção de mundos na dança contemporânea

Iara Costa de Melo (UFBA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Este artigo pretende tensionar práticas artísticas contemporâneas no Antropoceno, articulando discussões ético-estéticas sobre questões socioambientais à conflitos característicos do Antropoceno, em um momento político em que tanto os problemas socioambientais quanto a Arte, como campo de conhecimento, encontram-se sob ataques no Brasil. Parto da hipótese de que as dicotomias culturais e políticas do nós *versus* eles funcionam como um ataque as manifestações artísticas, comprometendo análises mais profundas dos impactos de obras artísticas em um período de catástrofes ambientais, ofuscando contribuições valiosas que a arte, com enfoque na dança contemporânea, tem construído no enfrentamento ao Antropoceno. A fim de discutir as relações do Antropoceno com as artes do corpo o artigo compreenderá quatro etapas: a primeira etapa constará da contextualização do Antropoceno e sua implicação com a compreensão ocidental de humanidade; a segunda ocorrerá através da análise dos processos de extinção como um empobrecimento ontológico; a terceira parte acontecerá a partir da análise da obra *Diva* (2020) de Juliana Notari para compreender como as críticas em arte podem sucumbir as armadilhas que o antropocentrismo e as situações dicotômicas, políticas e culturais, no país que nos dividem entre nós *versus* eles. Por fim, na quarta etapa, mergulharemos nas potências de invenções de mundos que a dança contemporânea apresenta como uma resposta ao Antropoceno.

**Palavras-chave:** DANÇA. ANTROPOCENO. FIM DO MUNDO. ARTE. ANTROPOCÊNTRISMO.

**Abstract:** This article intends to tension contemporary artistic practices in the Anthropocene, articulating ethical-aesthetic discussions on socio-environmental issues with conflicts characteristic of the Anthropocene, in a political moment in which both socio-environmental problems and Art, as a field of knowledge, are under attack in Brazil. I start from the hypothesis that the cultural and political dichotomies of us *versus* them work as an attack on artistic manifestations, compromising deeper analyzes of the impacts of artistic works in a period of environmental catastrophes, overshadowing valuable contributions that art, with a focus on contemporary dance, has built in confronting the Anthropocene. In order to discuss the relationship between the Anthropocene and the arts of the body, the article will comprise four steps: the first step will consist of contextualizing the Anthropocene and its implications for the Western understanding of humanity; the second will occur through the analysis of extinction processes as ontological impoverishment; the third part will take place from the analysis of the work *Diva* (2020) by Juliana Notari to understand how art criticism can succumb to the traps that anthropocentrism and the dichotomous, political and cultural situations in the country that creates a division between us *versus* them. Finally, in the fourth stage, we will delve into the powers of

1313

world inventions that contemporary dance presents as a response to the Anthropocene.

**Keywords:** DANCE. ANTHROPOCENE. END OF THE WORLD. ART. ANTROPOCENTRISM.

Em aproximadamente 1960, um grupo de nordestinos operários da construção civil, trabalhadores da construção de Brasília, conhecidos por candangos, encontrou um ninho de rato. Juliana Fausto (2020) conta que ao serem examinados, os ratos foram indicados como pertencentes à uma espécie desconhecida. O pesquisador que examinou os bichinhos, João Moojen, homenageou o presidente Juscelino Kubitschek e nomeou os ratos de *Juscelinomys candango*, ficando popularmente conhecido como rato-candango.

A autora tece entrelaçamentos entre o progresso, a construção de Brasília, o genocídio dos candangos (os humanos e os ratos) e a época geológica na qual vivemos. Um ano antes da “descoberta” dos ratos-candangos, em 1959, ocorreu o massacre de Pacheco Fernandes Dantas. Neste massacre houve uma confusão no refeitório da empresa, a Guarda Especial de Brasília (GEB) que foi convocada para conter o conflito acabou por ser expulsa do refeitório. Contudo, em represália, a GEB retornou à noite para realizar o massacre. Nas versões oficiais conta-se de um a nove mortos, no entanto, no relato dos que estavam no local consta que “caminhões-caçamba ensanguentados transportaram um grande número de corpos no meio da noite” (FAUSTO, 2020, p.266 a 267). No dia seguinte no acampamento apareceram 93 malas sem dono.

Diz-se que Brasília foi erguida sobre o sangue dos candangos. Os ratos que eles descobriram e nomearam nunca mais foram vistos desde aquela primeira vez, nos canteiros de obra. Foram declarados extintos, a causa sendo a perda de seu habitat: Brasília e o desenvolvimento não comportam nenhuma espécie de candango. (FAUSTO, 2020, 267).

O massacre das populações sub-humanas e não-humanas é constituinte de uma estrutura que hierarquiza vidas. Em se tratando de Brasil, a história desse país após a invasão européia e o modo como nos relacionamos, são delimitados pelas relações coloniais que hierarquizam e mercantilizam corpos. Mais ainda, a compreensão ocidental do que é humano é pautada em um exclusivismo que estruturou dualismos hierárquicos, como a exemplo de humano x animal, natureza x

1314

cultura, primitivo x moderno, razão x instinto, e assim por diante. Esses dualismos de fundamentos antropocentristas, possuem um modelo de *anthropos*, um modelo do humano ideal. Centrado no homem, branco, cristão, dono dos meios de produção, do norte global, todos os corpos que não correspondem a esse modelo são lançados na sub-humanidade ou na não humanidade. O Homem do *anthropos* passou a ser compreendido como um ser que, devido à sua racionalidade, conseguiu se emancipar da natureza e da sua animalidade, passou a ser compreendido como um ser que foi constituído à imagem e semelhança do criador do mundo, e mais ainda, que este mundo com todos os seus habitantes foi criado para ele<sup>1</sup>. Aos corpos sub-humanos e não humanos foram impostos a falsa possibilidade de uma emancipação para a humanidade ou, em outros casos, a compreensão cultural de que seus corpos ocupam um local “natural” nas relações de poder, afinal de contas, eles constituem o mundo que foi criado para o Homem.

O que os pesquisadores dos Estudos Multiespécies apresentam é que esse modo de percepção acerca de si e dos outros, a compreensão dualista de humano e de animais, de natureza e de cultura, de primitivo e moderno, são categorizações que fundamentam o extrativismo e o capitalismo. Este modo exploratório de se relacionar deixou uma marca na Terra, e o que temos em curso são

mudanças climáticas, acidificação dos oceanos, depleção do ozônio estratosférico, uso de água doce, perda de biodiversidade, interferência nos ciclos globais de nitrogênio e fósforo, mudança no uso de solo, poluição química, taxa de aerossóis atmosféricos (DANOWSKI, VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.26).

Ou seja, um verdadeiro colapso na habitabilidade com uma altíssima taxa de extinção das espécies. A ação dos humanos no ecossistema é comparada à tsunamis e vulcões, sendo considerada uma força geológica de alto grau energético (LATOURET, 2020, p.187). As mudanças no planeta causadas pelas ações humanas são tantas que pesquisadores discutem uma possível mudança na época geológica da Terra do Holoceno para o Antropoceno.

Juliana Fausto (2020) reconhece o Antropoceno não apenas como uma época geológica, mas como um regime de governo que massacra as populações

<sup>1</sup> Jacques Derrida, em *O Animal que logo sou* (2002), elabora uma relação entre a divisão ocidental entre o humano e o animal e a generalização da multiplicidades de viventes em uma categoria singular, o animal, com a gênese. .



sub-humanas e não-humanas. O modo como é chamado o sistema político e os impactos socioambientais da supremacia humana variam, sendo conhecidos por alguns por Antropoceno, por outros como Capitoloceno, Cena-de-supremacia-branca, assim por diante (HARAWAY, 2016). É importante enfatizar que o *anthropos* que o Antropoceno expõe não é uma humanidade genérica que se refere a toda a espécie humana enquanto uma massa uniforme. Muitas sociedades são perseguidas porque seus modos de vida não são aceitos por esse sistema de governo.

Como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício de ser? A modernização jogou essa gente do campo e da floresta para viver em favelas e em periferias, para virar mão de obra em centros urbanos. Essas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade. Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as suas referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos (KRENAK, 2020, p. 14).

A compreensão de humanidade, portanto, não é apenas atrelada à espécie, mas, sim, à um modo de viver se constituindo enquanto um *status social*, lançando na sub humanidade e na não humanidade pessoas racializadas, os povos da floresta, caiçaras, quilombolas, moradores da área rural, corpos discidentes e todos os outros seres com quem coabitamos.

Juliana Fausto nos atenta que “e, se desenvolvimento é um dos motores do Antropoceno, então o massacre das populações sub-humanas e não humanas é seu combustível” (FAUSTO, 2020, 267). Este massacre é tão gritante e massivo que o Antropoceno é marcado por um processo de aniquilação da diversidade de viventes.

Por cinco vezes, entretanto, e por motivos tão diversos quanto mudanças atmosféricas e colisões, mais de 75% das espécies foram varridas do planeta, eventos de extinção em massa conhecidos como as “Cinco Grandes”. E, a não ser no caso do bólido que acredita ter se chocado com a Terra durante o Cretáceo, impulsionando uma redução de 76% no número de espécies em menos de um ano, os outros tomaram um período de tempo que variou de centenas de milhares de anos (FAUSTO, 2020, p.286 a 287).

Quando mais de 75% das espécies desaparecem é considerado uma extinção em massa. No momento, devido à dificuldade em quantificar o número de espécies extintas pela ação humana, os pesquisadores do Antropoceno indicam que vivemos uma aniquilação biológica. E por aniquilação biológica também devemos

compreender a aniquilação das culturas, percepções, relações, de mundos e por que não, aniquilações de danças?

Cada extinção, assim, é um evento triste, que diminui a potência de tantos que compõem e fazem mundos de serem afetados, que diminui a potência do próprio universo, jamais afetado do mesmo modo novamente. É o fim de conquistas e de devires. O fim de uma alegria (FAUSTO, 2020, p.285).

Se dentro de uma perspectiva dualista eu aniquilo ou controlo o outro, o que resta? A monocultura, o apagamento da diversidade, e por fim, a nossa extinção. O massacre dos outros e das nossas relações só são autorizados porque os corpos são transformados em recursos para um suposto progresso.

Produzir recursos – isto é, coisas desembaraçadas – requer trabalho cultural. Vamos chamar este trabalho de “alienação”, quer envolva humanos ou não humanos. A alienação cria as possibilidades das máquinas de replicação, que se tornam eficientes produtoras de ativos, que podem ser transformados novamente em ativos futuros – e de fato ajudam a produzir esse modelo de futuro a que chamamos de progresso. A alienação produz os dilemas ambientais que chamamos de Antropoceno. A mudança climática antropogênica, a crise de extinção e a poluição radioativa, meus exemplos até agora, são todos produzidos através da busca de ativos por meio de ecologias simplificadas e dos processos industriais que essas ecologias tornaram possíveis. (TSING, 2019, p.206).

Essa alienação atua enquanto uma política fundamentada em percepções dualistas. Se as percepções dualistas modelaram o processo de colonização não me parece absurdo que no Brasil nossas políticas socioeconômicas sejam compreendidas e vivenciadas a partir de uma polarização.

Partindo disto é que me movo para a obra Diva (2020) de Juliana Notari, na tentativa de compreender como as críticas em arte podem sucumbir às armadilhas que o antropocentrismo e as situações dicotômicas políticas e culturais no país, que nos dividem entre nós versus eles, empobrecem as potências inventivas das artes.

A obra trata-se de uma Land Art, uma ferida-vulva vermelha de 33m de comprimento, 16m de largura e 6m de profundidade, uma escultura que escavou e impermeabilizou uma enorme área no Parque Artístico Botânico Usina da Arte, na Zona da Mata em Pernambuco. Diva é resultado de uma residência artística na Usina da Arte, local de monocultura da cana de açúcar em que funcionava a Usina Santa Terezinha. Em 1998, devido a uma crise econômica, a Usina Santa Terezinha encerrou a usinagem da cana de açúcar e quase duas décadas depois transformou as suas atividades de moagem em ações artísticas, tornando-se então a Usina da

1317

Arte, um parque artístico botânico, de 30 hectares com mais de 5.000 espécies plantadas que convidam artistas para realizar obras no local.



Figura 1: Diva (2020) de Juliana Notari. Fonte: <<https://artrianon.com/2021/02/09/obra-de-arte-da-semana-a-polemica-diva-de-juliana-notari/>>

Na descrição da obra, Juliana Notari denuncia a misoginia enquanto uma ferida aberta na história colonial. Contudo, ao fazer isso, a artista relaciona as mulheres à vulva, negando que nem todas as mulheres possuem vulva e que nem todas as pessoas com vulva são mulheres.

Juliana Notari foi criticada e até mesmo atacada, por parte de conservadores que defendem que a imagem da vulva é um ataque à moralidade dos brasileiros. As críticas à artista foram muitas, fazendo com que as discussões acerca da obra recaíssem, em sua maioria, na polarização entre progressistas e conservadores, nas quais, os primeiros defendiam a artista recorrendo muitas vezes à transfobia do sagrado feminino e a denuncia do tabu patriarcal acerca da vulva e, por outro lado, os conservadores atacavam à obra recorrendo à uma ideia violenta de moralidade. As críticas com fundamentações ecológicas e transfeministas tiveram uma força muito menor, sendo dissipadas dentro dessa polarização.





Figura 2: Diva de Juliana Notari. Fonte: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/01/05/interna\\_cultura,1225912/artista-que-criou-a-escultura-ferida-vulva-explica-sua-obra.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/01/05/interna_cultura,1225912/artista-que-criou-a-escultura-ferida-vulva-explica-sua-obra.shtml)

A autora também defende que a sua obra, para além da crítica ao falocentrismo, também reconhece o antropocentrismo enquanto uma ferida, atentando que as nossas relações não são exclusivamente entre humanos.

Em Diva, utilizo a arte para dialogar com questões que remetem à problematização de gênero a partir de uma perspectiva feminina aliada a uma cosmovisão que questiona a relação entre natureza e cultura na nossa sociedade ocidental falocêntrica e antropocêntrica. Atualmente essas questões têm se tornado cada vez mais urgentes”, explica Juliana Notari.[...] Afinal, será através da mudança de perspectiva da nossa relação entre humanos e entre humano e não-humano, que permitirá com que vivamos mais tempo nesse planeta e numa sociedade menos desigual e catastrófica. (NOTARI, 2021, Entrevista concedida ao Metrôpoles).

Para defender a obra, artistas diversos, apreciadores e até mesmo a própria Juliana Notari, evocaram outras obras da artista, como a exemplo da Dra. Diva (2006), por compreender que as obras não estão apartadas entre si. Assim, também tomo a liberdade para evocar a obra Mimoso (2014).



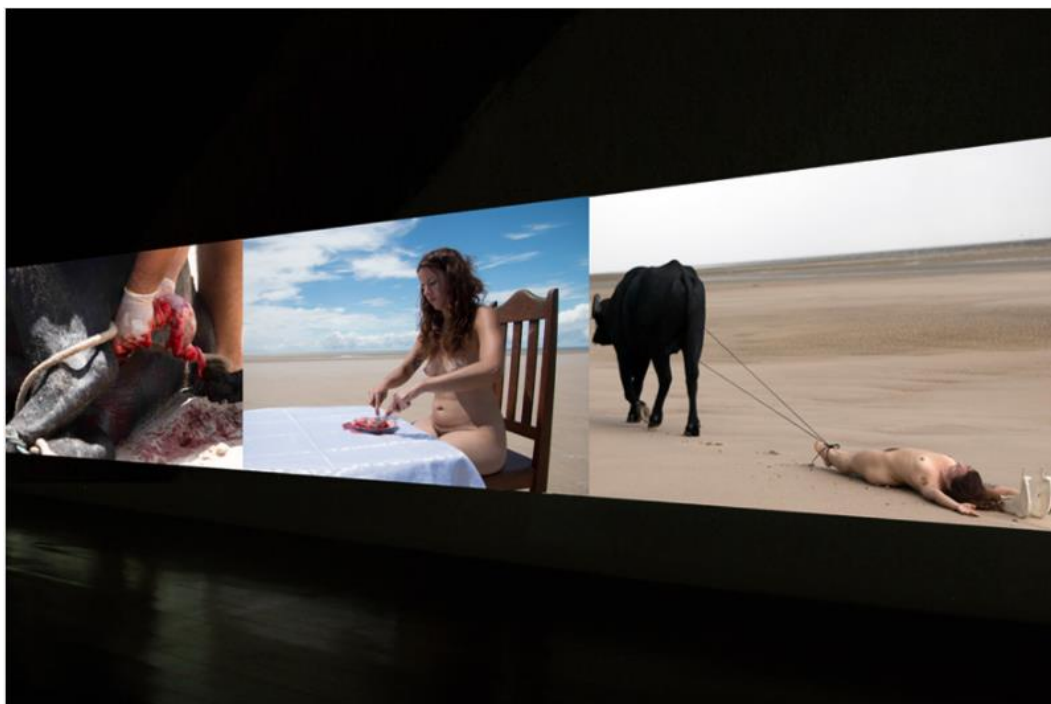


Figura 3: Mimoso de Juliana Notari. Fonte: <<http://www.juliananotari.com/mimoso/>>

Em *Mimoso* (2014), Juliana Notari é amarrada a um búfalo e arrastada pela areia da praia na Ilha do Marajó, no Pará. Durante a performance, o animal não humano é castrado e a artista come, com garfo e faca, o testículo cru do búfalo que foi violentado.

A própria artista alega que precisamos modificar as nossas percepções acerca da relação entre humanos e não humanos, contudo, recai em uma perspectiva antropocentrista e especista de impermeabilizar uma área ou de castrar um outro vivo efetuando a denúncia da violência (misoginia), através da violência com os outros (antropocentrismo, especismo e transfobia).

O feito de Juliana Notari em suas obras, de atentar para o antropocentrismo e fortalecê-lo, não é exclusivo da artista, é uma prática a que muitos de nós estamos sujeitos. Não à toa, diversas obras de Land Art são criticadas, como a exemplo do artista Julian Sherry, que na obra *Histórias Entrópicas de Fósseis Azuis* (2013) escalou um iceberg no oceano Ártico e tentou derretê-lo por 8 horas com o auxílio de um maçarico. Em uma palestra no *Cohabitation & What is Wrong with Ecological Art* para o Art Basel (2017) Julian Sherry declara que

E, com certeza, a maioria das pessoas verá uma espécie de exemplo do aquecimento global, ou críticas da situação do aquecimento global. O que por um lado está correto, mas para mim, trata-se também de tentar entrar nestas camadas de diferentes informações. Porque um iceberg é um pedaço de gelo de 30.000 anos que está derretendo e que contém tantas informações que se cristalizou no gelo. [...] E eu acho que é um trabalho

que é praticamente um bom exemplo do meu desejo para realmente trazer de volta os humanos para a cena. Acho que realmente temos essa separação que nós herdamos do Romantismo, onde o homem é sempre colocado como um observador. (SHERRY, 2017, Cohabitation & What is Wrong with Ecological Art).

O projeto de supremacia humana funciona enquanto um modelador de percepções e modos de agir que está em todos os espaços de nossa sociedade ocidental. Podemos interagir com ele nas instituições, nas leis, na nossa alimentação, nos discursos e nas artes. Mesmo quando tentamos burlá-lo em algum aspecto podemos ser capturados em outros. E as críticas polarizadas tendem a tratar de modo superficial a complexidade das violências estruturais, dentre elas, o antropocentrismo.

Dois dos tensionamentos que pesquisadores encontram no Antropoceno é a habitabilidade e a convivência, e que muitas vezes são trazidos a tona pelas Land Arts, que possuem como uma das características, justamente a alteração de uma paisagem para que a atenção seja voltada para ela. Como nos diz Anna Tsing (2019), vivemos em ruínas e devemos ocupá-las, contudo, ocupar “é dedicar-se ao trabalho de viver juntos, mesmo onde a probabilidade seja contra nós” (TSING, 2019, p.87 – meu grifo). E para viver juntos não podemos cair na negação das múltiplas existências para além das humanas. Creio que este é um dos aspectos em que mais fracassamos na maioria dos nossos fazeres artísticos, porque compreender as existências outras que não as humanas enquanto um recurso tem sido o nosso modo de existência capitalista.

Alguns anos atrás eu, enquanto uma pesquisadora vegana do especismo na dança, me deparei com o trabalho Skinnerbox (2005) do grupo Cena 11, uma obra que trata sobre liberdade, comportamento e autonomia, e que recorre a utilização de animais em cena, culminando na espetacularização de uma espécie de rinha de peixes betta. No momento, a perspectiva dualista que me fez rotular o trabalho enquanto especista me impediu de relacionar a potência estética do trabalho à desestruturação do antropocentrismo. Eu estava replicando uma análise do ‘é ou não é’ e perdendo a complexidade da obra.

Corpos em cena que negam a imagem vitruviana do que é belo, do que se espera de humanidade, que trazem a tona que nunca deixamos de ser animais, ao mesmo tempo que reproduzem uma violência especista com outros viventes. Não temos um trabalho que de um lado é especista e do outro critica o antropocentrismo,

o que temos são possibilidades de percepções que são atreladas à nossa atentividade.

E nossa atentividade foi modelada pela colonialidade. O anthropos do Antropoceno possui origens iluministas e pode muito bem ser representado pelo Homem Vitruviano, que foi pintado entre 1485 e 1490 por Leonardo da Vinci. Um homem que foi tomado como medida de tudo e de todas as coisas.

14

Post-Humanism: Life beyond the Self

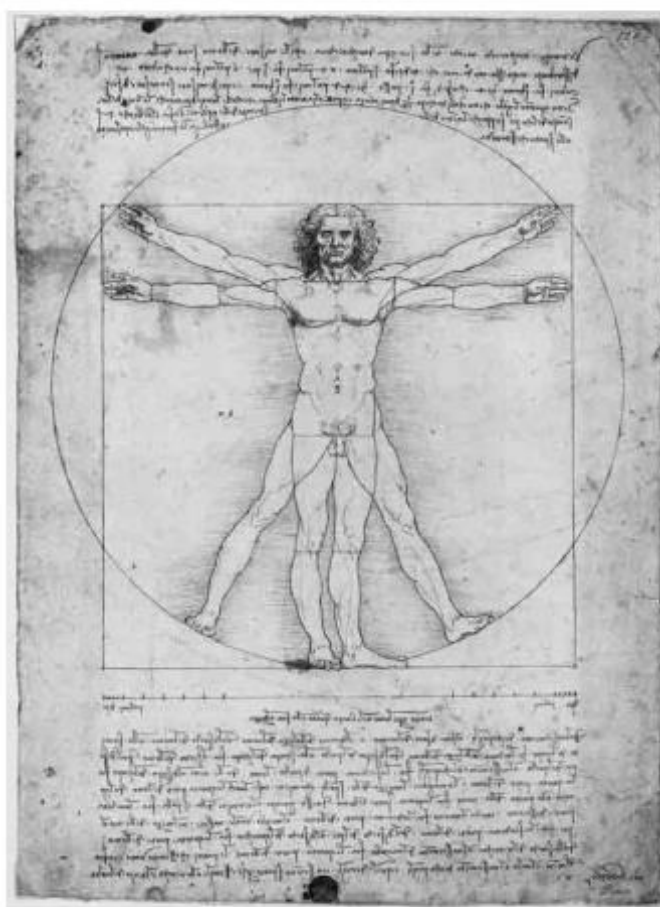


Figure 1.1 Vitruvian Man, 1492, Leonardo da Vinci

Source: Wikimedia Commons

Figura 4: O Homem Vitruviano. Fonte: Imagem do livro  
The Posthuman de Rosi Braidotti (2013), p.14

E se o Antropoceno remete à um mundo em ruínas, se faz urgente que estilhacemos esse modelo de humanidade, mas junto a esse modelo, também precisamos estilhaçar a nossa concepção acerca dos outros vivos com quem cohabitamos, conjuntamente a nossa compreensão sobre sociedades, relações, natureza, cultura e sobre arte. Pois, como nos alerta Lepecki (2016), o entendimento de dança sobre o humano apenas reflete um embasamento histórico-cultural muito mais amplo.

1322



Thoinot Arbeau (1519–1595), Jean-Georges Noverre (1727–1810), Carlo Blasis (1797–1878), Isadora Duncan (1877–1927), Rudolph von Laban (1879–1958), Martha Graham (1894–1991), e o crítico de dança John Martin (1893– 1985)— em todos eles nós vemos a mesma linha de argumentos se desdobrando, sobre o humano enquanto uma entidade anti-natural, enquanto o emblema paradigmático do ser que perdeu a sua natureza. O humano tem uma imagem construída no bestiário da dança ocidental como um animal que não é exatamente um animal, sempre se esforçando para achar a sua graça (natural) perdida – através dos esforços sem fim da disciplina. (LEPECKI, 2016, p.91 – tradução minha2).

Contudo, em muitas obras de danças contemporâneas, essa tentativa de emancipação de animalidade entra em curto-circuito devido as múltiplas estéticas que podem ser adotadas e que escapam à estética da movimentação graciosa iluminista. Corpos nús, monstruosos, que burlam os moldes coloniais do que seria o humano, corpos não bípedes, trans, com pelos e secreções como gozo, saliva e urina, são potentes em desconstruir a ideia do humano ideal, do humano superior a sua animalidade.

A dança permanece toda muito humana. Em cada um de seus passos, mesmo quando se aproxima do animal, termina por retrair as bordas que a separa, e separa seus dançarinos, da natureza. Cada movimento dançado é um lembrete doloroso do defeito imperfeito da própria natureza desnaturada da humanidade. Neste sentido, a dança se torna um exercício do que Derrida, escrevendo sobre os animais não humanos, chamou de “limitrofia”: uma série de experimentos na “travessia das fronteiras da qual o homem ousa se anunciar para si mesmo” (Derrida 2008:12). Dança, enquanto uma disciplina, tem toda participação nessa guiança de anunciar o Homem para si mesmo. Enquanto que o ato de dançar permanentemente lembra os humanos da impossibilidade de qualquer anúncio nítido (LEPECKI, 2016, p.91 – tradução minha3).

O ato de dançar pode borrar essa suposta desanimalização do que seria o humano, que busca nos tornar especiais em relação aos outros animais. Todavia, ao mesmo tempo, mesmo que a fronteira se encontre borrada não existe impedimento

<sup>2</sup> Thoinot Arbeau (1519–1595), Jean-Georges Noverre (1727–1810), Carlo Blasis (1797–1878), Isadora Duncan (1877–1927), Rudolph von Laban (1879–1958), Martha Graham (1894–1991), and the dance critic John Martin (1893– 1985)—from all of them we see the same line of argument unfolding, about the human as antinatural entity, as the paradigmatic emblem of a being that has lost its nature. 1 The human has been imaged by Western dance’s bestiary as that animal that is not quite an animal, forever striving to find its lost (natural) grace—through endless efforts of discipline (LEPECKI, 2016, p.91).

<sup>3</sup> Dance remains all too human. Every one of its steps, even when approaching the animal, ends up retracing the boundary that severs it, and its dancers, from nature. Every danced movement is a painful reminder of defectual imperfection as humanity’s own denatured nature. In this sense, dance becomes an exercise in what Derrida, writing on the non-human animal, called “limitrophy”: a series of experiments on “the bordercrossing from which vantage man dares to announce himself to himself” (Derrida 2008: 12). Dance, as a discipline, has fully participated in this drive to announce Man to himself. While the act of dancing permanently reminds humans of the impossibility of any clear announcing.



de que exerçamos as violências na busca de subjugar os outros corpos com quem cohabitamos. E neste momento, em que existências se despedaçam, é importante lembrar que o conceito de mundo, de natural e de humano não são universais

O que chamamos de mundo natural, ou “mundo” em geral, é para os povos amazônicos uma multiplicidade de multiplicidades intrinsecamente conectadas. As espécies animais e outras são concebidas como outros tantos tipos de “gente” ou “povos”, isto é, como entidades políticas. [...] Nós também (referimo-nos aos ocidentais, incluindo-se aí, por mera convenção, os brasileiros de cultura européia), por certo, pensamos, ou gostaríamos de pensar que pensamos, que só se pode ser humano em sociedade, que o homem é um animal político etc. Mas os ameríndios pensam que há muito mais sociedades, uma arena internacional, uma cosmopoliteia. Não portanto diferença absoluta de estatuto entre sociedade e ambiente, como se a primeira fosse o “sujeito”, o segundo o “objeto”. Todo objeto é sempre um outro sujeito, e é sempre mais de um. (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.97 a 98).

A partir desta perspectiva de que existem muitas sociedades, humanidades, povos e de que não existe diferença de estatuto entre sociedade e ambiente, o que compreendemos de ética na arte pode ser transmutado, inclusive, a nossa compreensão de dança pode ser tensionada.

Corpos habilidosos em movimento nos mostram que os humanos não são os únicos que dançam. Nossos lugares selvagens e não tão selvagens que estão diminuindo são feitos em trilhas de travessia, humanas e não humanas. O aquecimento global será experienciado nessa dança entre espécies. Algumas populações de determinadas espécies irão florescer, enquanto outras morrerão; são as linhas de atividades dançadas de grupos particulares que fazem toda a diferença. Nós aprendemos, por exemplo, sobre aves marinhas que seguem sua fonte de alimentos para o norte, para climas mais frios e, em seguida, encontram-se sobre o mar aberto, sem pedras sobre as quais se aninhar. Sua dança é o voo, a busca de comida, a busca de ninhos; cada uma faz parte da dança da vida da ave. Listas de espécies sozinhas não serão mais suficientes. Somente seguindo as populações em tais danças poderemos ver os efeitos da mudança ambiental. Precisamos de mais histórias sobre tais danças: o forrageamento de cogumelos é uma delas (TSING, 2019, p.28).

Anna Tsing analisa o Antropoceno através do forrageamento dos cogumelos e observa o Antropoceno enquanto uma experiência de dança entre espécies, dança esta que podemos observar como princípio de uma relação de poder. Se exercitarmos fissurar as perspectivas coloniais do que pode ou não ser feito com todos os corpos que não são categorizados enquanto humanos, sejam esses corpos bióticos ou abióticos, se exercitarmos fissurar a própria categoria do que seria ou não humano, estaremos inventando outras possibilidades de mundos, outras formas de viver com, outros modos de dançar com.

1324

Iara Costa de Melo  
UFBA

iara.costamelo@gmail.com

Iara Costa é investigadora da dança, atualmente é estudante do mestrado acadêmico em dança e da licenciatura em dança, ambos na UFBA.

Adriana Bittencourt Machado  
UFBA

adrianab@ufba.br

Adriana Bittencourt (orientadora deste trabalho) é Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica PU/SP. Especialização e Licenciatura em dança pela UFBA, Vice Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança, PPGDança, pesquisadora colaboradora do Programa Multiinstitucional e Multidisciplinar de Difusão de Conhecimento DMMDC.

## Referências:

- Art Basel. Disponível em  
<<https://www.youtube.com/watch?v=ROS4EVC15k&t=3603s>>. Acesso em 17 jun. 2021. Cohabitation & What is wrong with Ecological Art. Dur:1h12m46s.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. 2ª edição. Desterro [Florianópolis] : Cultura e Barbárie: Instituto Sócioambiental, 2017.
- FAUSTO, Juliana. **A cosmopolítica dos animais**. São Paulo: N-1 Edições, 2020.
- HARAWAY, Donna Jeanne. **Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene**. Durham : Duke University Press, 2016.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. New York: Routledge, 2016.
- LATOUR, Bruno. **Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno**. Traduzido por Maryalua Meyer. São Paulo / Rio de Janeiro: Ubu Editora / Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.
- LEPECKI, André. **Singularities: Dance in the age of performance**. New York: Routledge, 2016.
- NOTARI, Juliana. Entrevista de Paula Guimarães em 04 jan. 2021. <<https://catarinhas.info/diva-a-vagina-ferida-que-escancara-as-violencias-patriarcais/>> Acesso em: 12 abr. 2021.
- PRISCO, Luiz. Artista faz vagina de 33 metros em Pernambuco: veja Diva, de Juliana Notari. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/artista-faz-vagina-de-33-metros-em-pernambuco-veja-diva-de-juliana-notari> >. Acesso em 17 jun. 2021.
- TSING, Anna Lowenhaupt. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno**. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.
- TV Jornal Interior. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=eLI6l0H7SyA>>. Acesso em 17 jun. 2021. Artista pernambucana esculpe vagina com 33 metros na Usina de Arte. Dur:4m13s

## Ideias para agitar o mundo em nós

Ireno Gomes da Silva Júnior (UFBA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Este trabalho aposta na possibilidade do corpo que dança promover ações de agito diante dos assombros que o afetam. O agito se apresenta como ação necessária de afirmação dos aspectos singulares dos corpos em seus processos de criação em dança. Neste sentido, tem-se por objetivo pensar o agito como ação em dança, pois faz questionar os assombros que são acometidos ao corpo, para que o mesmo esteja à altura de sua potência de criação. Para problematizar a discussão, são utilizados conceitos/noções imprescindíveis, tais como: Afeto (SPINOZA, 2017), Assombro (PELBART, 2019), Corpo abjeto (BUTLER, 2020), as proposição de Krenak sobre Ideias para adiar o fim do mundo (KRENAK, 2019), Imagens como acontecimentos (BITTENCOURT, 2012), dentre outros. A discussão articula ideias que fazem problematizar corpos em situações que importam mais (importantização) em detrimento de outros que importam menos (desimportantização) a partir de um julgamento que acarreta a visibilidade ou a invisibilidade. A dança neste trabalho investiga a subversão de tais julgamentos e, portanto, de suas lógicas. O corpo quando dança faz agitar as durezas impostas na tentativa de dismantelar o que está posto. E assim no ato de dançar desloca pela subversão o que está posto, expondo o que ainda não está dado. Gera uma instabilidade em forma de agito, apontando para a criação em dança como invenção de mundos outros.

**Palavras-chave:** DANÇA. CORPO. AGITO. AFETO.

**Abstract:** The present work bets on the possibility of the dancing body to promote actions of agitation in face of the hauntings that affect it. The agitation presents itself as a necessary action to affirm the singular aspects of the bodies in their dance creation processes. In this sense, the objective of this research is to think the agitation as an action in dance, because it questions the hauntings that affect the body, so that the body is up to its power of creation. To problematize the discussion, essential concepts/notions are used, such as: Affection (SPINOZA, 2017), Abject Body (BUTLER, 2020), Haunt (PELBART, 2019), the Krenak's discussions about Ideas to postpone the End of the World (KRENAK, 2019), Images as Happening (BITTENCOURT, 2012), among others. The discussion articulates ideas that problematize bodies in situations that matter more (importantization) compared to others that matter less (unimportantization) based on a judgment that determines visibility or invisibility. The dance in this work investigates the subversion of such judgments and, therefore, of their logic. When the body dances, it agitates the imposed hardness in an intention to dismantle what is in place. And so, in the act of dancing, it displaces through subversion what is set, exposing what is not yet given. It generates instability in the form of agitation, pointing to dance creation as an invention of other worlds.

**Keywords:** DANCE. BODY. AGITATION. AFFECTION.

## 1. Abrindo os caminhos

Antes de qualquer coisa é preciso dizer que os dias “assombrosos” de hoje, como diz Pelbart (2019, p. 9), fazem refletir sobre os modos de existências em relação aos seus contextos de atuação. Por modo de existência, compreendo toda e qualquer maneira do corpo que expõe na carne os *afetos*<sup>1</sup> que lhe compõem. Aqui, convido a pensar a carne como essa materialidade que expõe questões no ato de dançar.

O título deste trabalho, é uma referência ao livro do escritor, Ailton Krenak (2019) “ideias para adiar o fim do mundo”. O autor propõe pensar no modo como o humano pratica o afastamento, o distanciamento, com um mundo que deveria estar imbricado, mas ao contrário disso, segue rumo à destruição como uma prática de vida, influenciada, obviamente, pelo *capitalismo*<sup>2</sup>, em que tudo deve ser mercadoria. Por mundo é necessário que compreendamos uma multiplicidade, tal como é o corpo. Não existe um mundo, assim como não existe apenas um corpo.

Diante do exposto e levando em consideração o título deste trabalho (Ideias para agitar o mundo em nós) é preciso dizer que muitas práticas, ao meu perceber, agitam o mundo posto e o transformam. Para tanto, este trabalho propõe pensar a possibilidade de agitar um mundo que é posto no próprio corpo, por meio de práticas artísticas em dança.

## 2. Agita!

Existem muitas maneiras de pensar agito, pois está atrelado a ações de movimento, tais como: mexer, mover, aticar, excitar, tremer, sacudir, dentre outras tantas palavras. Essas maneiras de pensar, pressupõem uma das principais ideias de pensar os corpos no mundo: a possibilidade de movimentação. Quando se movimenta, o corpo, seja ele humano ou não, provoca efeitos no mundo ao tempo

<sup>1</sup> A noção de afeto que acolho para esta pesquisa é advinda das argumentações do filósofo Spinoza no seguinte livro: SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução: Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

<sup>2</sup> Os autores ALLIEZ e LAZZARATO, refletem intensamente sobre o capitalismo em relação às guerras. Segundo eles: “O capitalismo e o liberalismo trouxeram em seu bojo as guerras como as nuvens trazem a tempestade. Se a especulação financeira que se intensificou do fim do século XXI ao início do século XX levou à guerra total e à Revolução Russa, à crise de 1929 e às guerras civis europeias, a expansão contemporânea da financeirização pilota uma guerra civil global e dita as suas polarizações.” (ALLIEZ; LAZZARATO, 2021, p. 11).



em que é afetado. Atentemos ao corpo que dança, já que é a partir dele dicorrerei argumentos para afirmar o agito.

Seguindo o rumo do que uma imagem de agito pode proporcionar, gostaria de atentar para uma especificidade que este texto se propõe: pensar o agito como ato de dança, como proposta estratégica de ação do corpo ao dançar diante dos assombros, pensar o agito como um acontecimento que se dá na própria carne.

Por acontecimento, compreendo uma experiência que se prolonga no tempo, no espaço e nos corpos. Acolho o pensamento de Adriana Bittencourt sobre imagens como acontecimento. Segundo a autora, “o corpo é um ‘desenrolar de acontecimentos’ e sua materialidade é, também, de outra natureza: energia e fluxos. Imagens no corpo são acontecimentos em fluxo” (BITTENCOURT, 2012, p. 14). Para tanto, reflito afirmando: imagens que são corpos em dança podem agitar a sua própria carne por meio das imagens que lhe afetam. Agitar as próprias imagens do mundo no corpo (em nós), agitar o sentido das imagens como reflexos do mundo em nós.

Neste sentido, instigo a refletir que, antes de pensar na possibilidade de agitar o mundo posto, talvez seja necessário agitar as ideias na própria carne, pois toda e qualquer revolução, ao meu perceber, precisa acontecer no próprio corpo. Mas o que pode promover o agito no corpo ao dançar? Quais estratégias o corpo que dança pode assumir para agitar as ideias na própria carne? Como seria possível movimentar o mundo em nós?

Por mundo é importante, também, que se compreenda aquilo com poder de afetar o corpo, sobretudo o corpo que dança. A intenção não é separar o corpo do mundo, pois cada corpo é um mundo de ideias, de desejos, de uma singularidade própria. O propósito é pensar em agitar o próprio mundo, que é tecido pela coletividade, no sentido de “[...] revitalizar um *comum processual*, onde as instâncias do individual e do coletivo apareceriam borradas o tempo todo.” (GREINER, 2019, p. 57).

Fazer movimentar o mundo em nós, é a possibilidade de agitar uma ideia no corpo, uma problematização, um desejo, para dismantelar as bases/estruturas enrijecidas. Em dança isso é mais que possível, já que a dança pensada, aqui, acontece na tentativa de atestar na carne os impedimentos de seu modo de existir.

Pensar o agito, portanto, não se fecha em uma individualidade, pois faz ressoar o movimento como expansão, porque não é um ato isolado. Se agitar pode

ser sacudir algo, o movimento cria uma série de outros movimentos encadeados, em rede, em coletividade.

A noção de coletividade, aqui, pode ser pensada a partir de dois aspectos: 1) coletividade atrelada a uma individualidade em dança – corpo que dança convocando outras existências em sua carne, em sua tessitura compositiva. Como exemplo, corpos que dançam solos e fazem ecoar, soar outras existências/corpos como estratégia de criação. Talvez isso tenha relação com o processo de afetação sublime em potencial ação, para lutar pelas existências dos outros em nós. Dançar sozinho evocando imagens de muitos corpos na carne. 2) coletividade como aglutinadora de muitos corpos em dança – corpo presente que está atrelado aos corpos que dançam em agrupamento, em multidão, em estratégias compositivas entre corpos que dançam em ato, mas também em estratégias de composição que transpassam o espaço do dançarino, e agitam o público a estar participando da dança.

Dito isso, faz-se importante pensar no agito, mais concretamente, relacionando-o a movimentos de insurgência em agrupamentos estratégicos. É o caso do *Agitprop*<sup>3</sup>, sigla que junta as palavras, agitação e propaganda, para dar conta dos movimentos insurgentes do início do século XX na Rússia em resposta ao nazismo instaurado. A agitação neste contexto específico, acontecia na aglutinação de pessoas para resistir e denunciar. O movimento se dava no encadeamento tático, e faziam mover um mundo a partir de ideias de enfrentamento. Os grupos que se organizavam eram artísticos, jornalísticos e literários.

A agitação e propaganda é um conjunto de métodos e formas que podem ser utilizados como tática de agitação, denúncia e fomento à indignação das classes populares e politização de massas em processos de transformação social. Segundo fontes de pesquisa (GARCIA, 1990) a expressão agitação e propaganda foi criada pelos revolucionários russos, para designar as diversas formas de fazer agitação de massas e, ao mesmo tempo divulgar os projetos políticos da revolução. Agitprop é o termo que sintetiza a expressão agitação e propaganda. Esse termo foi disseminado por diversos países, bem como as experiências dos grupos, brigadas ou coletivos de agitadores e propagandistas. (VIA CAMPESINA, 2007, p. 10).

<sup>3</sup> Para mais informação sobre a agitação e propagando, ver o caderno de formação política e transformação, organizado pelo Coletivos de Comunicação, Cultura e Juventude da Via Campesina no ano de 2007, que tem como objetivo promover a socialização do conhecimento sobre os movimentos de agitprop e fazer pensar de que modo reverberam hoje. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3245417/mod\\_resource/content/1/CADERNO%20DE%20AGITPROP.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3245417/mod_resource/content/1/CADERNO%20DE%20AGITPROP.pdf). Acesso em: 22 jun. 2020.

Cabe dizer que, de fato, o *Agitprop* ainda persiste, de maneira mais refinada, nos tempos de hoje, em movimentos de resistência contra lógicas de poderes instauradas pelo capitalismo posto, que tudo quer dominar, sobretudo a vida. A ideia de sociabilidade, por exemplo, a qual organiza em sociedade corpos em suas singularidades e diferenças, se depara com a invisibilidade de certos corpos em detrimento de outros. O mundo que está dado imprime a abjeção dos corpos em uma lógica cruel. Qual corpo importa? Qual dança importa, e por quê?

O agito no corpo pode fazer mover as ideias impregnadas na carne?

Fazer movimentar o mundo em nós, pode ser a possibilidade de agitar uma ideia no corpo dançando, uma problematização, um desejo, mas também agitar no sentido de expor as violências sutis e escancaradas de uma realidade pesada, e ao mesmo tempo cruel em nossa materialidade corporal. Neste sentido, pensar o agito em dança acontece pela intenção de fazer ressoar nos poros as imagens que afetam o corpo.

O agito desmantela o medo. O agito desmantela a dureza, a inflexibilidade. O agito desmantela os impedimentos. O agito desmantela a ordem, a hegemonia. O agito desmantela um mundo prestes a esvanecer. O agito faz ecoar um mundo possível.

### 3. Adiar ou antecipar o fim de um mundo? Dançar os assombros

Diante de um mundo que mais se assemelha à imagem de uma panela de pressão prestes a implodir, provocada pelo capitalismo desenfreado e modos de operar que recaem no culto do humano como super-poderoso, Ailton Krenak, em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019) nos ajuda a pensar a partir de uma perspectiva relacional com a natureza sem nos excluir dela. Nada mais é, ao meu perceber, uma tentativa urgente de um adiamento do fim dos tempos.

É neste sentido que

A ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. Oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo. (KRENAK, 2019, p. 13).

Isto reflete no modo como os corpos, de um modo geral, tem lidado com o mundo que está posto, e me faz questionar: quem determina os mundos postos,

suas regras? De que modo podemos desviar do enrijecimento e da conveniência? De que modo a dança tem lidado com as demandas de impedimento?

Este texto, propõe pensar que um dos caminhos possíveis para tal, seja primar pela ideia de que corpo é processo de afetação e que é preciso ir ao encontro daquilo que aumenta a potência de vida do corpo, que promova uma alegria capaz de ativar o corpo em seu estado de *potência*<sup>4</sup>, porque o

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (KRENAK, 2019, p. 15).

Mas como ativar o corpo que dança de alegria e estado de potência, sem cair na armadilha dos tempos de hoje, em que são produzidas ausências desenfreadas? Acolho o argumento do autor na citação acima, e afirmo que a dança que interessa nesta pesquisa, talvez aconteça ao agitar as histórias na própria carne, dançar para contar histórias e assim, criar no fazer possibilidades de outros mundos existirem, e existirem em nós. Agitar outros mundos no corpo, no sentido de contar histórias de danças na carne.

Neste sentido, talvez seja necessário relacionar a noção de agito como possibilidade de ação do corpo que dança, ao que o filósofo Spinoza chama de potência de agir do corpo, porque reflete em uma qualidade do que o corpo pode enquanto ação. “O corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor”. (SPINOZA, 2017, p. 99).

Se corpo é potência de afetar e ser afetado, de que modo podemos agir, em dança, na intenção de afetar a própria carne? Não no sentido de ser a causa das próprias afecções, mas a tentativa de, a partir dos encontros com a vida, provocar uma revolução primária em si. Será isso possível?

<sup>4</sup> A noção de potência que este texto acolhe é advinda dos estudos de Spinoza em seu livro *Ética*. Ver mais em: SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.



O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer. (SPINOZA, 2017, p.101).

Em minha percepção, toda e qualquer reflexão crítica nos tempos de hoje, precisa, necessariamente, agir por esse movimento de si, e para tanto, é preciso dançar na intenção de impedir que nossas subjetividades sejam violadas e violentadas. Tal intenção acontece na convocação da multiplicidade do corpo, que é afetada pela coletividade, para afirmar a vida, para dançar a vida.

Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades — as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que formos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência. Definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações. O fato de podermos compartilhar esse espaço, de estarmos juntos viajando não significa que somos iguais; significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças, que deveriam guiar o nosso roteiro de vida. Ter diversidade, não isso de uma humanidade com o mesmo protocolo. Porque isso até agora foi só uma maneira de homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos. (KRENAK, 2019, p. 19).

Acolho o pensamento de Krenak na citação acima, já que faz pensar nos corpos como potência de aproximação a partir das suas diferenças. Na minha percepção, tal aproximação é da natureza dos encontros com a vida e acontece por meio de vibrações que animam os corpos.

Vivemos tempos cruéis que primam pela dureza e *importantização*<sup>5</sup> (corpos que importam mais) de corpos em detrimento de outros, o que pode resvalar no culto às polarizações. Neste sentido, o cenário que está posto, ao meu perceber, se assume como uma prerrogativa assombrosa. É neste sentido que cabe questionar: como a dança pode agitar esse cenário assombroso?

Partindo da perspectiva de que assombro resvala em pensar em espectros que afetam o mundo dos vivos, de que modo tais *fantasmas*<sup>6</sup> nos afetam? O que agitam em nossas carnes? Quais são as suas materialidades que circulam no tempo?

<sup>5</sup> Palavra utilizada, aqui, no sentido de uma ação que pode vir a tornar um corpo mais importante que outro.

<sup>6</sup> “O ser como um fantasma: nem presente nem ausente, nem corpo nem alma, nem dentro nem fora, nem presente nem passado, nem vivo nem morto”. (Reflexão em nota de rodapé de Pablo Assumpção Barros Costa, tradutor no livro *Exaurir a dança* de Lepecki, 2017, p. 51).

O assombro tem sido algo que tem me feito dançar, e não só a mim, mas muitos corpos que dançam nesse mundo. Assombro faz lembrar catástrofe, pesadelo, sonho ruim, paralisia. Lembra a tentativa de arrancar uma ideia do corpo, no sentido de fazer esquecer algo que fere, no pior sentido da palavra. Viver a vontade de fazer esquecer em contraponto à necessidade de enfrentar o que está posto. O posicionamento do agora é fazer lembrar em vez de esquecer.

E, aqui, parafraseio o Clyde Morgan que responde ao questionamento de Carmen Luz: por que dançar? Ele responde: “para não esquecer ou para lembrar”. (LUZ, 2020, p. 2).

Diante dessa resposta tão simples e complexa, questiono trazendo o assombro para o jogo: o que nos assombra? Porque nos assombra? De que modo temos dançado nossos assombros?

Gosto de possibilitar, pensando, dançando, o avesso das palavras. Se somos vulneráveis, façamos de tal condição nossa potência em Dança. Se somos o fracasso de uma sociedade que prima pela força e importantização de um único modo correto de existir, façamos dos nossos fracassos nossas potências questionadoras e de enfrentamento do que está posto. Se o mundo está impossível de ser vivido em coletividade, é preciso pensar qual mundo deve ser antecipado, ou seja, seu fim, parafraseando Suely Rolnik<sup>7</sup>, no sentido de findar, destruir, desmantelar.

Assombro, ao meu perceber, tem uma relação muito íntima com passado, presente e futuro, se é que esta lógica de tempo ainda seja possível de ser pensada atualmente. Somos assombrados por um passado, assombrados por um presente, assombrados pelo futuro que está por vir<sup>8</sup>. E o passado, de fato passa? Se atualiza em nossas carnes, em nossas danças. É neste sentido que, de acordo com a autora Bittencourt (2019, p. 108), “a dança conta seus contos com mudanças, que são imprescindíveis, pois expõem a inevitabilidade das atualizações das relações, dos contextos e dos modos de se estar no mundo.”

O assombro faz dançar aquilo que não vivi, mas que ecoa em mim e vivo diariamente por meio de muitos corpos e experiências. Como exemplo, sou

<sup>7</sup> Para apreciação das reflexões sobre *Ideias para adiantar o fim de um mundo*, proposto por Suely Rolnik: ROLNIK, Suely. À escuta de futuros em germe. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TEjhX8Aqgnk>>. Acesso em: 1 de dez. 2020.

<sup>8</sup> Este pensamento aproxima-se do tema central do Congresso dos pesquisadores em dança – ANDA, que vem questionando: “quais danças estão por-vir?” Para acesso aos materiais: <<https://portalanda.org.br/>>.

assombrado pelas imagens da ditadura militar, que aconteceu antes do meu nascimento, mas que me atormentam diariamente. O que da ditadura militar habita em mim? O que da ditadura militar habita em nossas danças? O que da ditadura militar habita em nossos discursos?

Movimentos irreversíveis foram/estão sendo produzidos, e têm causado pesadelos nos cenários assombrosos que estão postos. Acredito eu! Será mesmo que tudo está capturado? Certamente não! Para tanto,

Há na vida uma espécie de falta de jeito, de fragilidade da saúde, de constituição fraca, de gagueira vital [...]. Por isso, através dessa combinação frágil é uma potência de vida que se afirma, como uma força, uma obstinação, uma perseverança ímpar no ser. (PELBART, 2019, p. 23-24).

Talvez, esse movimento de insistência e confronto, frente ao cenário assombroso, seja em decorrência do que é a própria vida. Uma vida inapropriável. Percebo essa inapropriabilidade da vida em muitas danças no mundo, danças que confrontam em afirmação da própria carne, danças que dançam e que agitam os assombros.

#### 4. A cruel importantização

A agitação de movimentos como forma de resistir ao mundo que prima pelo impedimento, acontecem hoje em alguns fazeres de dança, e não só neles, em movimentos que primam pela reflexão crítica.

Para pensar o agito nos dias de hoje é imprescindível atentar para as ações que promovem uma espécie de afirmação da vida de corpos que estão em situação de “abjeção”, que segundo Butler (2020, p. 18) perpassa pela sujeição de corpos em seu modo de existência singular.

A abjeção de corpos pode ser pensada a partir dos impedimentos, pois são corpos que, de uma certa maneira, são impedidos de deixarem seu modo de expressão seguirem o fluxo de sua singularidade. Quais corpos são estes? corpos reduzidos ao entendimento de corpo estigmatizado e homogeneizado no mundo social. O impedimento tem relação com um processo de assujeitamento. Será que os corpos estão absolutamente imersos e impedidos de se expressarem aos seus modos? Nada escapa às lógicas de poder?

Compreendendo que, por mais que estejamos imersos em um “regime colonial-capitalístico” (ROLNIK, 2018, p. 29)<sup>9</sup>, de atmosfera densa, extremamente violenta, prestes a implodir em polarizações, é preciso atentar para a tentativa artística em dança de agitar as entranhas e contaminações deste sistema em nós, revolucionar nossas carnes.

Quanto à última questão, acima, pensemos no agito como possibilidade de fazer movimentar o que está posto aos corpos e a partir dessa possibilidade nos deparamos com uma realidade de corpos que combatem o mesmo. Há na vida uma é força, que surge como resistência de aniquilações impostas goela abaixo. A força de vida pode vir a escancarar a *vulnerabilidade para se fazer dança*<sup>10</sup>, assim como a dança pode escancarar a abjeção imposta, a precariedade dos corpos julgados como desimportantes. A dança faz das suas condições de vulnerabilidade sua potência de criação.

Pelbart (2019, p. 16) afirma que os movimentos insurgentes de corpos que reivindicam o direito à vida, promoveram e promovem ações impossíveis de serem desfeitas, reparadas. O autor refere-se a uma espécie de movimento de placas tectônicas para exemplificar o desmantelamento de hierarquias tradicionais entre corpos, gênero, saberes, modos de existências, entre outras, às quais são incrustadas nas relações. Ao meu perceber são movimentos catatônicos que estão em constante agito, fazendo com que placas enraizadas se mobilizem.

[...] apesar da conjuntura política sinistra, parte disso que sofreu tamanho deslocamento, não tem volta. Talvez seja precisamente a constatação do caráter irreversível desse movimento que tenham suscitado as crispções mais reativas e assombrosas. Em todo caso novos modos de persistência e resistência aparecem, com laivos de êxodo ou desconexão, desmontagem e destituição, revelando linhas de força e de fuga antes desconhecidas. (PELBART, 2019, p 16).

<sup>9</sup> “Uma atmosfera sinistra envolve o planeta. Saturado de partículas tóxicas do regime colonial-capitalístico, o ar ambiente nos sufoca. Com sucessivas transmutações, tal regime vem persistindo e se sofisticando desde o final do século XV, quando se dá sua fundação. Sua versão contemporânea – financeirizada, neoliberal e globalitária – começa a se formar na virada do século XIX ao XX e intensifica-se após a primeira guerra mundial, quando se internacionalizam, os capitais; mas é a partir dos meados dos anos 1970 que atinge o seu pleno poder, afirmando-se contundentemente – e não por acaso – após os movimentos micropolíticos que sacudiram o planeta nos anos 1960 e 1970. É já nesse período – meados dos anos de 1970 – que se dão os primeiros passos de um trabalho de decifração dos rumos atuais do regime em sua complexa natureza, os princípios que a regem e os fatores que criam as condições para sua consolidação.” (ROLNIK, 2018, p. 29).

<sup>10</sup> Para mais detalhes sobre Vulnerabilidade como potência em Dança, ver mais na dissertação de mestrado a seguir: SILVA JÚNIOR. Ireno Gomes da. **Vulnerabilidade: um jeito de fazer Dança**. Dissertação de Mestrado, Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30460>>. Acesso em: 8 de jun. 2021.



As lógicas de poderes instauradas, cabo a rabo, não podem impedir, por mais que tentem silenciar, inviabilizar, abjetivar corpos que reivindicam o direito à vida em sua premissa de fluxo inestancável.

Toda e qualquer forma de agito no corpo em dança, que prima pela problematização de um mundo, no que diz respeito aos impedimentos impostos à vida, faz ressoar em coletividade efeitos que perduram no tempo. Então cabe refletir, que mundo é este que dançamos? É neste sentido que o mundo dado também pode ser agitado em nós, em cada carne ao dançar.

## **5. Agitar a dança no corpo para se lançar**

Agitar o mundo em nós perpassa pela ideia de ativar “as forças coletivas emergentes” (MANNING, 2019, p. 266). É preciso, portanto, ativar tais forças nas relações estabelecidas de um tempo endurecido, para pensar o agito do futuro em nós, ou seja, agitar possibilidades de modos de vida outros. O agito como possibilidade de evocar um futuro que ainda não se instaurou, por isso é preciso pensar nas ações efetuadas.

Um corpo que dança ao convocar o agito como possibilidade de problematizar um mundo posto, nos tempos da importantização de corpos em detrimento de outros e das polarizações, aponta para uma coletividade na intenção de se lançar em um futuro possível, porque enuncia na carne outras existências, fugindo dos assombros que excluem.

As experiências por vir estão atreladas ao corpo que dança como necessidade de agitar o mundo em nós, e talvez essa necessidade aconteça a partir de choques de realidade das imagens, até então, materializadas no corpo, e que tal vibração advinda desse choque, se agite em nossas feitura de danças, e se ampliem por meio de convocações na própria carne, que já são coletivas. Danças que agitam o mundo nós.

Ireno Gomes da Silva Júnior  
UFBA  
irenogomes@hotmail.com

Doutorando em Dança (turma 2020-2024) do Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA, bolsista FAPESB. Mestre em Dança/UFBA. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança/UFBA. Artista da dança. Um dos coordenadores da

plataforma de criações Danças que temos feito. Bolsista FAPESB de Doutorado.  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9162-3542>.

Adriana Bittencourt Machado (orientadora)

UFBA

[Bittencourt.a@uol.com.br](mailto:Bittencourt.a@uol.com.br)

Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica PUC/SP. Licenciatura em Dança e  
Especialização em Coreografia UFBA. Pesquisadora e Vice- coordenadora do  
PPGDANÇA e pesquisadora do DMMDC.  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9119-444X>.

## Referências

- ALLIEZ, Éric; LAZZARATO, Maurizio. **Guerras e Capital**. Ubu Editora, 2021.
- BITTENCOURT, Adriana. Imagem, corpo e dança: imprecisões quanto a representação. **O Mosaico**, Curitiba, n. 16, 2018. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/2372>. Acesso em: 23 jun. 2021.
- BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: Dispositivos do Corpo, Dispositivos da Dança. Salvador: Edufba, 2012.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do "sexo". São Paulo: N-1 edições, 2020.
- GREINER, Christine. O corpo e os mapas da alteridade. **Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 10, n. 2, p. 53 a 64, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/49816>. Acesso em: 1 jun. 2021.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: Performance e a política do movimento. Tradução de Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.
- LUZ, Carmen. Sobre não esquecer e lembrar. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Histórias da dança**: vol. 2 antologia / organização editorial Julia Bryan-Wilson e Olivia Ardui; com a colaboração de André Mesquita. São Paulo: MASP, 2020. p. 287-299.
- MANNING, Erin. **Artimanhas**: Coletividades emergentes e processos de individuação. Tradução: FOGLIANO, André; MAGALHÃES, José. 2018. (Tradução/Artigo). Disponível em: [http://uninomade.net/wp-content/files\\_mf/153470097517Coletividades%20emergentes%20e%20processos%20de%20individua%C3%A7%C3%A3o%20-%20Erin%20Manning.pdf](http://uninomade.net/wp-content/files_mf/153470097517Coletividades%20emergentes%20e%20processos%20de%20individua%C3%A7%C3%A3o%20-%20Erin%20Manning.pdf). Acesso em: 9 dez. 2020.
- ROLNIK, Suely. À escuta de futuros em germe. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TEjhX8Aqgnk>. Acesso em: 1 de dez. 2020.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- SILVA JÚNIOR. Ireno Gomes da. **Vulnerabilidade**: um jeito de fazer Dança. Dissertação de Mestrado, Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança.

1337

Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em:  
<<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30460>>. Acesso em: 8 de jun. 2021.  
PELBART, Peter Pál. **Ensaio do assombro**. São Paulo: n-1 edições, 2019.  
VIA CAMPESINA, Coletivos de Comunicação, Cultura e Juventude da. **Agitação e  
Propaganda no Processo de Transformação Social**. São Paulo: Via campesina,  
2007. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3245417/mod\\_resource  
/content/1/CADERNO%20DE%20AGITPROP.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3245417/mod_resource/content/1/CADERNO%20DE%20AGITPROP.pdf)>. Acesso em: 22 jun. 2020.

## Corpovoz: ativismo dissidente como estratégia de (r)existência em dança

Israel Souza Santos (UFBA)

Adriana Bittencourt Machado (UFBA)

Comitê Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Este artigo parte de uma construção teórica subsidiada numa reflexão crítica e analítica entre o ativismo na Dança e sua função política. Tem como propósito gerar uma articulação entre Dança e política para discutir corpos subversivos que sobrevivem transgredindo padrões normativos já estabilizados. Corpos que habitam diferentes instâncias de sobrevivência, gerando, nas interfaces entre política, cultura e sociedade, manifestos de Dança. Essas são algumas hipóteses e alguns caminhos que delimitam o espaço epistemológico desse trabalho e o entendimento de Corpovoz é que permite perceber essa articulação, a partir dos seus discursos de (r)existência como ação performativa; marcando-se, também, como outra hipótese. O Corpovoz, em sua ação de proferir a indissociabilidade entre Dança e ativismo, expõe estratégias de sustentabilidade, na maioria das vezes mínimas, mas também é o que possibilita sobrevivência. Arte e vida, no Corpovoz, são inseparáveis. O corpovoz em sua ação performativa exhibe as mazelas e os efeitos da categorização das dissidências e seus processos de subalternização. Expõe que a cultura é responsável pela condição de corpo abjeto, no qual a Dança se incube de enunciar os ativismo construídos a partir do fazer-dizer dos corposvozes. A pesquisa, que aqui se encontra como artigo, tem um arcabouço teórico que conta com autores que problematizam as ações e os efeitos dos paradigmas sociais para a modificação dos mesmos em corpos dissidentes, através da norma constituída na cultura-sociedade ao longo da história, assim como, apontar a existência de trabalhos artísticos que discutem as relações de Gênero e Sexualidade no campo da Dança. E para isso, buscar-se-á compreender os agenciamentos políticos que tencionam a vida e os processos de assujeitamento, desses corpos que dançam, verificando quais os pontos convergentes de suas produções artísticas na dança e de seus discursos presentes no corpo. Nesse artigo, a ênfase é dada a trajetória artística/acadêmica do próprio doutorando, auimplicado e, como parte do ativismo no campo das artes, amplifica a existência da ação dissidente da sexualidade cisheteronormativa.

**Palavras-chave:** DANÇA; CORPOVOZ; ARTIVISMO; DISSIDÊNCIA; (R)EXISTÊNCIA

**Abstract:** This article starts from a theoretical construction supported by a critical and analytical reflection between activism in Dance and its political function. Its purpose is to generate an articulation between Dance and politics. It will discuss subversive bodies that survive by transgressing normative standards. I perceive this articulation from their discourses of (r)existence as performative action; marking itself, too, as another hypothesis. Corpovoz, in its action of uttering the inseparability between Dance and activism, exposes and: sustainability, most of the times minimal, but it is also what makes possible re-life, in

1339



Corpovoz, they are inseparable. The body-voice in its performative action exhibits the effects of the categorization of dissidences and its Dance undertakes to enunciate the activism constructed from the making-said (Seventy) pos corpo-voices. The research, which here is configured as an article, has a theoretical framework that has authors who discuss the actions and effects of social paradigms for their modification in dissident bodies through the norm established in the culture-society throughout history, as well as pointing out the existence of artistic works that discuss the relations of Gender and Sexuality in the field of Dance. And for that, it will be sought to understand the political assemblages that tension life and the subjection processes of these dancing bodies, verifying which are the converging points of their artistic productions in dance and their discourses present in the body. In this article, emphasis is given to the artistic/academic trajectory of the doctoral student himself, self-implicated gave me a blank here... is that correct? and as part of activism in the field of arts, it amplifies the existence of the dissenting action of cisheteronormative sexuality.

**Keywords:** DANCE; CORPOVOZ; ARTIVISM; DISSENT; IRLEXISTENCE

## 1. Considerações Iniciais

Após doze anos do início da trajetória artística/acadêmica no Ensino Superior, a pandemia do coronavírus em 2019, COVID-19, permitiu fôlego vital para que meu corpo compreendesse a relevância de continuar “(r)existindo” e escrevendo como estratégia de sobrevivência do “corpovoz”<sup>1</sup> na dança.

É a partir de reflexões nesse estudo que construo as primeiras narrativas, problemas e hipóteses no campo da dança, estabelecendo relações com a(s) condição(ções) de (r)existência(s) de ‘corposvozes’ que constroem imagens<sup>2</sup> culturais e aspectos sociopolíticos que tencionam a normatização/normalização, (in)visibilidade/s e subalternização de corpos que dançam a partir de questões extraídas de suas vulnerabilidades e precariedades (BUTTLER, 2015), questionando as normas confrontadas pelos corpos interseccionados (AKOTIRENE, 2019; COLLINS, 2021) na sua condição de classe, raça, gênero e os demais aspectos da identidade (HAIDER, 2019).

<sup>1</sup> O corpovoz ou corpovozes, refere/m-se neste artigo aos primeiros apontamentos que faço na construção da tese sobre a indissociabilidade entre obra e vida de um artista/acadêmico ou demais artistas que vivem e criam suas obras a partir dos seus próprios contextos e narrativas pessoais e coletivas. Sejam contextos de vulnerabilidades, subalternidade, precariedade, violência e ou outras motivações que fazem de suas obras, manifestos políticos ou qualquer outra proposta que insurjam na defesa de direitos colocando o corpo como própria condição de obra artística. Penso o “corpovoz/corpovozes” como uma metáfora para tensionar a relação entre vida e arte no campo da dança.

<sup>2</sup> A professora Dr<sup>a</sup> Adriana Bittencourt (UFBA), autora do livro “Imagens como acontecimentos” apresenta como uma das hipóteses, o corpo como imagem no fluxo do tempo.

Pode-se assim dizer que os corpos sujeitos a densos processos de violência, que se tornam vulneráveis, potencializam reações de (r)existência nos sistemas repressores a partir de suas narrativas, que se enunciam, também, nas artes. São corpos que se contrapõem aos doutrinamentos sociais, à estrutura fundada e preestabelecida, instaurando suas redes afetivas de ações contranormativas. Reagem às abjetificações da sociedade e organizam, assim, outras condições estratégicas de sobrevivência abrindo fissuras na cultura de seu tempo advinda, muitas vezes, do agrupamento da autoidentificação. Os guetos artísticos/políticos contranormativos, com suas questões interseccionais, constroem, também, propostas de ativismo<sup>3</sup> que tornam possível reconhecer e discutir as produções artísticas, os próprios artistas e as relações criadas pelos mesmos na cultura. Tal possibilidade se adentra no campo da Dança ampliando a configuração no modo de fazer arte do corpo para o campo.

O campo da Dança e seus ativismos, por sua vez, tornam-se discursos dos “corposvozes”. Nessas produções, o “corpovoz” permite reconhecer que o discurso do corpo, nas artes, principalmente na dança e na performance, é indissociável da vida do artista. A trajetória, as experiências, sejam de formação institucional ou em outra instância, somam-se às vivências, tanto na singularidade quanto na subjetividade, já que revelam caminhos e pistas da própria estratégia de sobrevivência do artista. Algumas dessas estratégias denunciam violências maquinadas pela cultura de seu tempo e que saltam de seus fazeres artísticos e confundem-se com a história do artista, contrapondo-se aos dispositivos de poder (FOUCAULT, 1997). Assim, é possível pensar que “sistemas de fluxo contínuos de conteúdo e expressão, recortado pelos agenciamentos máqunicos de figuras discretas e descontinuas” (DELEUZE, 2002, p. 35) extrapolam a ideia de sujeito e estrutura fixa da norma social na construção de uma linguagem a partir dos desejos. Vida e arte caminham juntas, agenciando uma semântica contranormativa, ao enfrentar aspectos sociopolíticos na cultura. A voz do corpo, ou o corpo da voz,

<sup>3</sup> O professor Leandro Colling reúne, no livro “Artivismos das dissidências sexual e gênero”, da coleção Cult, um conjunto de artigos com uma ampla discussão sobre ativismos e suas relações entre cultura e sociedade. Introduce o conceito de ativismo, amplificando historicamente o surgimento do campo, problematizando o conceito a partir de pesquisas acadêmicas desenvolvidas e em desenvolvimento sobre o tema das dissidências sexual e de gênero.

corpovoz<sup>4</sup>, desobedece às normas, aos doutrinamentos e às discriminações, interseccionando-se para produzir (r)existência de e sobre si mesmo.

A hipótese inicial, portanto, parte do pensamento de que corpos que habitam diferentes instâncias de sobrevivências geram, nas interfaces entre política, cultura e sociedade, manifestos de Dança. O entendimento de “Corpovoz”, proposto nessa pesquisa, é quem permite perceber a articulação a partir dos seus discursos de (r)existência como ação performativa. Marca, assim, outra hipótese nesse trabalho.

A escrita autoetnográfica (VERSIANE, 2005) é a escrita na qual o autor está implicado, e a descreve a partir das suas subjetividades e experiências, para a elaboração não apenas desse gênero de escrita, mas também como subsídio da própria pesquisa onde vida e arte se expõem no Corpovoz. A relação entre a pesquisa acadêmica e a pesquisa artística é construída na parceria com a professora Adriana Bittencourt, com artigos publicados, cujo interesse parte do grupo de pesquisa Labzat, do Programa de Pós-Graduação em Dança, desde o ano de 2006, criando-se assim a interlocução.

## **2. Resistência x Poder: Tensões políticas, conservadorismo e a revolta do corpo no percurso da história lgbt+ no Brasil.**

Quais corpos podem ser denominados corpovozes? Quais discursos os artistas e suas obras que são corpovozes na cultura e na sociedade revidincam, especialmente no campo da dança?

É a partir dessas questões que se busca criar uma interface entre as tensões sociais dos corpos dissidentes da norma de gênero e de sexualidade no campo da dança, com um breve olhar para as produções já existentes sobre ativismo:

Para início de conversa, chama atenção como as características artísticas são bastante condizentes com as propostas conceituais e políticas que deram condições de emergência e são usadas nessas produções. A valorização das identidades híbridas, de gênero e sexualidade, se encontra conectadas com uma produção artística que usa as múltiplas linguagens. Performance, teatro, dança e canto podem estar misturados em um

<sup>4</sup> No texto, mais a frente, desenvolvo as primeiras pistas e possíveis articulações entre dança, imagem, ativismo e corpovoz. É importante destacar que a ideia de “corpovoz” está em construção e que não se fecha para possibilidades de acréscimos, alterações e bifurcações conceituais a serem construídas.

espetáculo, o que também conecta essas produções com as tendências de arte contemporânea (COLLING, 2019, p.27).

É necessário compreender que, na virada do século XXI, as conquistas dos direitos das minorias sexuais e de gênero (LELIS; LOPES DE ALMEIDA, 2019), os estudos na área de gênero e sexualidade, a ampliação da temática LGBTQ+ na mídia e a democratização das mídias sociais aproximaram e permitiram o acesso às produções do universo da arte, ao se questionar questões emergentes dos movimentos sociais. Isso porque

Em tempo de esgarçamento político e representativo com forte violência endereçada aos corpos que não cumprem as expectativas da verdadeira “ideologia de gênero”, cisgênera heterossexista e reprodutiva, as linguagens artísticas tem sido ferramentas potentes na atuação de coletivos, pessoas ativistas e artistas interessados em discutir padrões de comportamento (COLLING; TROI, 2019, p.42).

Em 2018, o movimento LGBTQ+, de maneira mais sistematizada, completava 40 anos de luta e existência, apresentando, ao mesmo tempo, um cenário de retrocesso (GREEN et al, 2018). Ao enfrentar o mesmo panorama discursivo repressor produzido pelos conservadores no sistema sociopolítico brasileiro que culminou no golpe de 1964, impulsiona-se a retórica dos valores morais, da restauração dos valores da família, do apelo contra a corrupção e do discurso calcado na ameaça de um improvável comunismo como modelo político invadindo o país. Tal retrocesso ganhou força em meio ao desgaste provocado pela crise pós-impeachment da presidente Dilma Rulself, em 31 de agosto de 2016.

Nessa guinada do governo brasileiro para a ala mais conservadora da política nacional, discursos<sup>5</sup> fóbicos públicos entre personalidades, parlamentares e representantes do Estado têm avançado no constante ataque às conquistas consolidadas entre o final do século XX e início do XXI. Isso se dá porque

Hoje, no campo das relações de gênero, sexualidade e educação temos vivido uma trama política, social e discursiva que busca a manutenção da heteronormatividade, do binarismo de gênero, da ideia de sexualidade

<sup>5</sup> Em 2016 a Cantora gospel Ana Paula Valadão, em Congresso Diante do Trono, afirmou que o HIV/Aids seria uma consequência de relações anormais entre homossexuais masculinos que consequentemente infectavam mulheres. Além de afirmar que “ser gay não é normal”, a cantora que também é pastora e vive nos Estados Unidos, onde tem uma Igreja própria, afirmou que a “Aids está aí para mostrar que a união sexual entre dois homens causa uma enfermidade que leva à morte.” Além dela, o Ministro da Educação, Milton Ribeiro, disse, em entrevista ao jornal “O Estado de São Paulo” que homossexuais seriam fruto da desestrutura da família. Comentou que o Ministério da Educação não teria responsabilidade sobre a desigualdade social no país. Afirmou que “o adolescente que muitas vezes opta por andar no caminho do homossexualismo (sic) vêm, algumas vezes, de famílias desajustadas”.



ligada à esfera privada e à instalação do pânico moral na população. Um jogo de poder relativamente novo, iniciado na década de 1980 a partir do advento do HIV/Aids (LELIS; LOPES DE ALMEIDA, 2019, p.15).

A falta de segurança de algumas questões contribuiu, também, para que os retrocessos se transformassem em lugar de produção, de propostas e manifestos criativos para o campo das artes. O campo das artes sempre esteve rompendo com os padrões estabelecidos pelas normas sociais.

No atual cenário brasileiro, tornam-se constantes comentários, atitudes e episódios fóbicos divulgados pelas mídias. Mais recentemente, no campo das relações sociais, declarações polêmicas, moralizantes e sorofóbicas<sup>6</sup> voltaram a produzir cenários de estígmias sobre pessoas LGBT+, sendo associadas, mais uma vez, a construção social sobre a promiscuidade e HIV/Aids (Vírus da Imunodeficiência Humana/Síndrome da Imunodeficiência Humana) para essas pessoas. Como reflete Cazeiro,

É preciso considerar que, de tantos avanços possíveis em nossa sociedade, esta sentença de morte presente no imaginário social coletivo já não possui uma relação objetiva direta com as infecções relacionadas ao HIV ou a síndrome da imunodeficiência adquirida (AIDS), mas que ainda existem certos agenciamentos políticos, subjetivos e sociais que produzem efeitos nesta perspectiva, além de que ela está mais presente do que se imagina. Por ora, um campo de tensões que se defronta com forças progressistas, mas que também se desfalece por forças moralistas conservadoras (CAZEIRO, 2019 p.18).

Ferir direitos e as declarações preconceituosas provocaram forte reação, sobretudo, da comunidade LGBT+<sup>7</sup> no Brasil. Atualmente, essa retomada de temáticas importantes sobre fobia, do HIV como ameaça, do preconceito, entre outros marcadores sociais, tornaram-se ignição importante nos movimentos organizados, ONGs (Organização Não Governamental), nos documentários e nas reportagens, que reacenderam a defesa da vida com a desmistificação dos estigmas criados em torno de temáticas importantes, como a da epidemia de Aids no Brasil nos anos 80 e a da infecção por HIV até os dias atuais, como produções do campo das artes.

<sup>6</sup> De acordo com Guia de Terminologia do UNAIDS, lançado em português em outubro de 2017, o termo “portador do vírus da AIDS ou ‘portador do HIV’ caiu em desuso, porque é incorreto, estigmatizante e ofensivo para muitas pessoas vivendo com HIV. Como substituição, recomenda-se o uso de “pessoa vivendo com HIV” (UNAIDS, 2021).

<sup>7</sup> O Movimento Homossexual Brasileiro (MHB), assim era chamado nos primeiros anos do movimento LGBT organizado e disperso, que se transformaria em movimento LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transsexuais). Essa sigla tem recebido alterações e têm sido incrementadas novas categorias indenitárias, na busca de contemplar ao máximo a pluralidade dos indivíduos e suas subjetividades de sexo, gênero e sexualidade dissidente da norma cisheteronormativa.

Os corpos definidos como abjetos sofrem com maior intensidade a necropolítica<sup>8</sup> já posta. Após quatro décadas do surgimento do primeiro caso de HIV, “a doença supera o campo biomédico e não é somente uma epidemia da saúde, sobretudo, transforma-se em uma fatal epidemia da palavra, das práticas discursivas, da linguística e sua veiculação” (CAZEIRO, 2019). Portanto, o retorno dos estigmas sorofóbicos na mídia aberta, o lamentável quantitativo de mortos pela Covid19 no país e a pretensa política de cortes na saúde descortinou, também, a crise e a trama política vivida pela população brasileira mais vulnerável no início dos anos 2020. Ocorre, portanto, um embate entre direitos sociais adquiridos e cortes. Além disso,

“o estigma que, aliados aos desmontes graduais do SUS, colocam o acesso e a permanência ao tratamento em ruínas, bem como dificultam as ações de prevenção do HIV e outras Infecções Sexualmente Transmissíveis (IST's)” (IBIDEM, loc.cit).

As questões apresentadas também sofrem com as investidas contra direitos e conquistas já adquiridos pela população que vive com HIV no Brasil e vai de encontro à Declaração<sup>9</sup> Universal dos Direitos Humanos de 1948, que no artigo 3, enuncia: “todo o indivíduo tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal”.

A conquista do direito ao tratamento<sup>10</sup> gratuito e a não discriminação<sup>11</sup> para pessoas vivendo com HIV remonta a uma trajetória de combate pelos movimentos sociais no Brasil. Nos anos de 1990, compreende-se que “todas as pessoas vivendo com HIV têm o direito ao tratamento gratuito segundo a Lei nº 9313 de 1996.” (BRASIL, 1996). E a discriminação, em 2014, passou a ser crime passível de 1 (um) a 4 (quatro) anos de reclusão, segundo a Lei nº 12.984/2014 (BRASIL, 2014).

Narrativas com contornos de violação e violência esbarram em direitos já adquiridos pela população mais vulnerável e constituem um empreendimento do setor mais conservador da sociedade, que avançou rapidamente nos últimos anos, na intenção do domínio e manutenção do poder do estado sobre os corpos e as instituições. Esse tipo de ação política organizada

<sup>8</sup> Para saber mais sobre o conceito de necropolítica, é possível ler o trabalho desenvolvido por Achille Mbembe, 2018.

<sup>9</sup> Para saber mais sobre Declaração<sup>9</sup> Universal dos Direitos Humanos de 1948, acessar <https://desinstitute.org.br/noticias/declaracao-universal-dos-direitos-humanos-como-surgiu-e-o-que-defende/>

<sup>10</sup> Desde 2013, o Ministério da Saúde, através do SUS, oferece tratamento para todas as pessoas vivendo com HIV, independente da contagem de células CD4 (UNAIDS, 2021).

<sup>11</sup> A Lei nº 12.984 estabelece que o “Art. 1º Constitui crime punível com reclusão de 1 (um) a 4 (quatro) anos, e multa, as seguintes condutas discriminatórias” (UNAIDS, 2021).

Trata-se de um levante em que conservadores e reacionários para deter setores progressistas da sociedade que, a partir de meados do século passado, por meio de tensionamento dos movimentos sociais (organizados e difusos) Conseguiram ampliar direitos e diminuir densos processos de subalternização, empobrecimento, violência e morte (NETO; GOMES, 2018, p.22).

Cabe evidenciar que, nessa virada do século XX para o XXI, o HIV, como uma doença infecciosa de alta letalidade, colocou a ciência em xeque, e, apesar da mortalidade latente provocada pela epidemia desde os anos 80, com milhões de pessoas vitimadas (UNAIDS, 2021), houve, através da ciência, grandes progressos nos tratamentos, que se sofisticaram e trouxeram qualidade de vida às pessoas, a partir de terapias antirretrovirais (ARN), levando-as a terem uma carga viral indetectável para HIV, a não transmissão total do vírus. Atualmente, há métodos de prevenção da infecção, como a Profilaxia pós e pré-exposição, que ajudam na redução do número de contaminações.

Porém, é importante ressaltar que há a necessidade de políticas educacionais que amplifiquem, dentro dos processos educacionais em todos os níveis de formação, a construção de uma consciência de valores que desestigmatize, de uma vez por todas, a condição da pessoa vivendo com HIV e dos novos métodos que são eficazes e que separam dois momentos da história da epidemia da Aids.

De maneira naturalizada, nos últimos anos,

As violências sobre as sexualidades, os gêneros e as raças estão presentes de várias maneiras explícitas e implícitas no mundo na qual este parâmetro de estigmas e preconceitos pode ser potencializado quando determinadas pessoas são associadas à infecções como a do HIV e da epidemia de Aids (CAZEIRO, 2019 p.24).

A política da morte criada em torno do HIV na sua trajetória inicial em nada mais se compara com a realidade atual de quem tem acesso à informação. Desse modo, as políticas de adesão ao tratamento disponibilizado pelo SUS no Brasil carecem de ampliação, de modo que toda a construção de estigmas perca a força e dê espaço a uma nova discussão sobre o tema.

Nas artes e no campo da dança, estudos e trabalhos artísticos com vieses políticos demonstram, há anos, interesse na intersecção entre arte, corpo, HIV, raça, classe, gênero e demais marcadores sociais que desestabilizam padrões

estabelecidos antes e até mesmo após a revolta de Stonewall como marco da revolução LGBTQ+.

Esses corpos dissidentes produziram e produzem estratégias de sobrevivência nas artes e (r)existem nos dias atuais, fomentando novas questões, como por exemplo: Como lidar com os efeitos de medicamentos antiretrovirais no corpo que dança? O corpo, nas artes e em especial na dança, supera e extrapola os limites socioculturais impostos pela condição de uso de um medicamento (ARN)? É possível abordar HIV e Artes como uma produção crítica de valores que inaugura políticas de (r)existência, especialmente na dança?

Parto do pressuposto da interccionalidade<sup>12</sup> como mola propulsora para se pensar questões das múltiplas condições que a identidade produz enquanto imagem no corpo. Tais questões problematizam as relações sociais através do entendimento de corpovoz: corpo que é a própria obra do artista.

Provavelmente, um corpo dissidente que sobrevive e politiza no corpo suas questões de (r)existência, produz ativismo na cultura/sociedade que só pode ser visto no mundo como imagem<sup>13</sup>. É através da imagem que esse corpo comunica e estabelece suas falas e sua voz como modo de operar no mundo. O corpovoz produz ativimos porque é imagem<sup>14</sup>. Desse modo corpos dissidentes de gênero e sexualidade interseccionados com o HIV na dança e suas obras podem ser considerados corposvozes, uma vez que tensionam, através das imagens, suas condições de (r)existência no mundo.

### **3. CorpoVoz, Ativismo x Dança: o contexto sociopolítico brasileiro como morte das minorias sexuais, LGBTQI+, de classe, raça e gênero.**

<sup>12</sup> Nesse momento estou tratando do conceito de interseccionalidade a partir de Akotirene, 2020;Collins,2021.

<sup>13</sup> As imagens do corpo surgem por auto-organização de reverberações de informações entre diferentes níveis de descrição do corpo. Decorrem de traduções entre sinais de vísceras, órgãos, terminações nervosas, das trocas permanentes entre cérebro e ambiente. Trata-se de um procedimento variável e dinâmico, já que cada imagem singulariza um tipo de conexão ocorrida em um determinado momento. Como se trata de um procedimento que se auto-organiza na ação da percepção, o que significa a ocorrência de movimento no corpo, as imagens se encontram implicadas em acordos constantes. Toda imagem independente de sua modalidade, surge correlacionada com o ambiente, venha de um estímulo do interior do corpo ou de um estímulo do entorno, pelas portas dos órgãos sensitivos, pois ambos desenvolvem uma trilha transitória de combinações. Por essa razão, não há nada estático em um corpo que se constituiu em codependência com seu contexto. Não existe um homúnculo no cérebro para receber as informações do corpo. (Bittencourt,2012,p.22).

<sup>14</sup> Para saber mais sobre Imagem ler Bittencourt,2009;2012;2018.



Os marcos legais e os atores sociais que constituíram o recorte historiográfico<sup>15</sup> do movimento LGBTI+ no Brasil do século passado, ao contestar os processos de violação e violências vividas por essa população, pavimentaram o atual cenário e as novas lutas travadas entre militantes e pesquisadores contra os retrocessos empreendidos, principalmente, nos últimos anos, no contexto político brasileiro:

“A luta das minorias sexuais e de gênero pelo respeito a sua cidadania sexual de gênero tem obtido resultados históricos e paradigmáticos no Brasil, perante o poder Judiciário, na última década, a segunda do século XXI” (LELIS; LOPES DE ALMEIDA, 2019, p.157).

Apesar das conquistas de direitos e avanços importantes desde o surgimento do movimento LGBTI+ no país, assistimos, anualmente, a alarmantes dados de violência e morte motivada por LGBTI+fobias. O Observatório de Mortes Violentas de LGBTI+ apresentou, em 2020, seu último relatório, que

representa um esforço coletivo e intencional de evidenciar as diferentes questões que envolvem a violência e os processos de violação que lesbicas, gays, bissexuais, travestis transexuais, intersexos e demais variações biológicas de sexo, identidades de gênero e orientações sexuais não hegemônicas (LGBTI+) sofrem cotidianamente por fugirem de um padrão socialmente imposto e referenciado a partir da heteronormatividade, binaridade e cisnormatividade (RELATÓRIO, 2020, p.9).

No total, segundo esse relatório de 2020, foram 224 (94,5%) homicídios, 13 suicídios (5,5%), 161 mulheres trans e travestis, que representam 70% do total de pessoas LGBT+ vitimadas pela transfobia, ultrapassando pela primeira vez, desde a década de 1980, o número de morte de homossexuais. Ainda nesse mesmo ano, 51 gays (22%), 10 lésbicas (5%), 3 homens trans (1%), 3 bissexuais (1%) e 2 heterossexuais confundidos como gays (0,4), foram mortos violentamente:

Ainda que insuficientes, tivemos tentativas de esforços estatais, o presidente Fernando Henrique (PSDB) cria o Conselho Nacional de Combate à Discriminação (2001), o presidente Lula (PT) cria o Ministério dos Direitos Humanos (2003), o programa Brasil sem Homofobia (2004), Conferência Nacional LGBT (2008), Plano Nacional LGBT (2009). No governo Dilma (PT) foi criado módulo LGBT no Disque 100, o 1º Relatório Oficial sobre Violência Homofóbica no Brasil (2012); a 2ª e 3ª Conferência

<sup>15</sup> Para saber mais sobre a História do Movimento LGBTQIA+ o Brasil Ler “História do Movimento LGBT no Brasil” de Green et.al 2018 e “Além do Carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX” Green, 2019.

Nacional de Políticas Públicas e Direitos Humanos LGBTI+ (2011 e 2015) e ocorreu a ampliação do Processo Transsexualizador no SUS (2013). No governo interino de Temer (MDB) as demandas LGBTI+ passaram a ser somente de uma Diretoria do Ministério de Direito Humanos (2016). No governo Bolsonaro (PSL) as pautas LGBTI+ retrocedem ainda mais, retirando das diretrizes de direitos humanos as minorias sexuais, que servem como base orientativa do recém-criado Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. Propôs veto ao termo gênero e afins em resoluções a ONU, e reafirmou o entendimento de vida desde a concepção, reinserindo a discussão sobre o aborto numa dinâmica de criminalização. Ainda nos últimos dois anos, esse fundamentalismo ganhou força e aparelhou diversas instituições públicas no país, trazendo um viés teocrático para inúmeras ações do Estado (IBDEM, loc.cit).

Desse modo, o desmonte de políticas públicas de proteção aos direitos das minorias sexuais e de gênero tem impactado nos dados apresentados pelos relatórios dos últimos anos no Brasil, bem como tem dificultado os avanços e a efetividade de políticas vigentes.

Na análise da filósofa Judith Butler (2018), essas vidas não são consideradas vidas no contexto da guerra, pois não fazem parte de um enquadramento de importância, e não pertencem a uma norma que se relaciona politicamente e socialmente com operações de poder com a qual mecanismos específicos produzem a vida para pertencerem à norma. Butler afirma que

Se certas vidas não são qualificadas como vidas, ou se desde o começo, não são cabíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas e nem perdidas no sentido pleno dessas palavras (BUTLER, 2018, p.17).

O caso do assassinato<sup>16</sup> em via pública da travesti Dandara dos Santos, 42 anos, violentamente executada na periferia de Fortaleza (CE) e exposta em rede de mídia social, por jovens socialmente heterossexuais, ganhou notoriedade pela maneira hedionda e brutal como a vítima foi executada. Considerado um dos crimes transfóbicos mais emblemáticos e de maior repercussão dos últimos anos no Brasil, o episódio colocou luz na invisibilidade das mortes violentas de corpos Travestis e

<sup>16</sup> Segundo relatos de algumas testemunhas que presenciaram os últimos momentos de vida de Dandara, ela havia tomado uma carona de um rapaz que estava numa motocicleta, com o qual, supostamente, iria ter relações sexuais. Pelo vídeo divulgado, é possível vê-la sendo torturada na rua Manoel Galdino, numa quadra conhecida como Conjunto Palmares. Nas cenas, a vítima é vista sentada no chão, já bastante ensanguentada, enquanto são desferidos chutes, pauladas e xingamentos pelos rapazes envolvidos. Depois de bastante violência, os rapazes ordenam a Dandara que suba num carro de mão e ela bastante debilitada, quase sucumbindo, não consegue se levantar. Com isso, eles rispidamente a jogam sobre o carro de mão e a levam em direção a uma viela, no final da rua, na qual seria, enfim, assassinada com tiros no rosto. Todo esse massacre foi presenciado por vários moradores daquela região, na tarde do dia quinze de fevereiro, que, segundo relatam em algumas reportagens, pouco puderam fazer para impedir o crime e, quando tentaram, não obtiveram uma resposta rápida e necessária da polícia militar. Com isso, Dandara foi morta. Tragicamente morta. (MELO, 2019, p.74/75)

Transessexuais no país, pois o crime foi tipificado como de motivação transfóbica, num episódio que, em sua maioria, são subnotificadas ou qualificadas como outros crimes violentos (MELO, 2018).

Entre tantas questões importantes, vale ressaltar que Dandara dos Santos é um dos corpos atravessados pela omissão do estado, da violência institucional, da construção simbólica social sobre o que é ser um corpo travesti e trans na cultura. Os aspectos interseccionais de classe, associados a sua condição de pessoa vivendo com HIV, precariza e causa “uma desestabilização positiva da cultura hegemônica, no sentido de tensionar e provocar novos possíveis em relação às fronteiras que estão colocadas para o existir social” (MELO, 2019, p. 80).

Esse corpo condenado e executado cria uma voz que reverbera a partir das denúncias sobre a violência e a violação que acometeram a vida de Dandara dos Santos.

Retomo, desse modo, para o campo da dança, pensando no corpo de Dandara dos Santos como múltipla possibilidade de produção artística que denuncia a violência e o não direito à vida, a partir dos marcadores sociais que impedem a diferença porque:

“Curiosamente (ou não) são exatamente essas pessoas trans ou não binárias, fechativas, lacradoras, sapatonas masculinizadas, bichas afeminadas que formam a maioria das artistas da cena das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade”. (COLLING, 2019, p. 26).

O “Corpovoz, ativismo dissidente como estratégia de (R)existência em dança” move questões centrais nessa escrita e instiga a perguntar: Quais corpos podem ser denominados corpovozes?

#### **4. Autoetnografia e pistas para um CORPOVOZ: Dança x ativismo do Guerreiro de Bronze.**

O Corpovoz é o imbricamento entre vida e arte, é a (R)existência de corpos julgados abjetos, fora da norma, que, na cena, através de seus discursos e, portanto, por um conjunto de imagens, gera subversões.

A produção artística na dança advém da experiência através de campos interseccionais, porque “a procura pela verdade universal pode ser interpretada como parte de um projeto de colonização epistemológico, uma vez que não é possível universalizar concepções locais de gênero” (BENTO, p. 39). Não à toa, as imagens

1350



dos corpos não são universais. O Corpovoz é a exposição de suas contaminações, de suas experiências. Da vida, expõe a arte. Corpovoz: contra a hegemonia, dissidente da norma e de gênero, classe e raça. Manifesto por e em outras imagens:



Imagem 1: O Guerreiro de Bronze performa o CORPOVOZ. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Israel Souza Santos  
UFBA

israel-souza-santos@hotmail.com

Artista, Professor da rede municipal de Ensino de SFC/BA, Doutorando (PGDANCA/UFBA), Mestre em Dança (PGDANCA/UFBA), Licenciado em Dança pela UFAL.

Adriana Bitencourt Machado  
UFBA

Associada III da Universidade Federal da Bahia, professora e Membro do Mestrado e Doutorado em Dança – Pesquisadora/Docente do Programa de Pós-Graduação em Dança – PPGDANCA e pesquisadora/ Docente do Doutorado Multi-Institucional da Difusão de Conhecimento – DMMDC

## Referências:

AKOTIRENE, Karla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Polém, 2019.

BENTO, Berenice. **Transviados**: Gênero, sexualidade e direitos humanos. Salvador: EDUFBA, 2017.

BITTECOURT, Adriana Machado. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: Edufba, 2012.



- \_\_\_\_\_. **O Papel das Imagens nos processos de comunicação: ações do corpo, ações no corpo.** 2007. 217f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- BUTLER, J. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** (Trad. LAMARÃO, S. T. M.; CUNHA, A. M.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CAZEIRO, Felipe. **Histórias posit(HIV)as de gays e pessoas trans: dos estigmas à cidadania.** 2019. 174f. Dissertação de mestrado - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.
- COLLING, Leandro. **Artivismo das dissidências sexuais e de gênero.** Salvador: EDUFBA, 2019.
- COLLINS, Patricia Hill. **Interseccionalidade** (Trad. SOUZA, Rane). São Paulo: Boitempo, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GASTALD, Alexandre Bogas Fraga; MOTT, Luiz ; OLIVEIRA, José Marcelo Domingos de; AYRES, Carla Simara Luciana da Silva; SOUZA, Wilians Ventura Ferreira; SILVA, Kayque Virgens Cordeiro da. **Observatório de Mortes Violentas de LGBTI+ no Brasil - 2020: Relatório da Acontece Arte e Política LGBTI+ e Grupo Gay da Bahia.** Florianópolis: Editora Acontece Arte e Política LGBTI+, 2021.
- GREEN, James N; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa. **História do Movimento LGBT no Brasil.** São Paulo: Alameda, 2018.
- GREEN, James N. **Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX.** (Trad. FINO, Cristina; LEITE, Cassio Arantes). São Paulo: Editora Unesp, 2019. 2. ed.
- LELIS. Rafael Carrano; LOPES DE ALMEIDA. Marcos Felipe. **Diálogos LGBTI+: avançando lutas e conjugando campos.** Salvador: Editora Devires, 2019.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica: Biopoder, Soberania, Estado de Excessão, política de morte.** São Paulo:, 2018
- MELO, George Souza de. O caso de Dandara dos Santos: sobre a violência e o corpo dissidente. **Periódicus**, Salvador, n.10, v. 1, nov. 2018 - abr. 2019  
Disponível em: <<<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus>>>.  
Acesso em: 06 jul 2019.
- NETO, Miguel R. de Souza; GOMES, Aguinaldo Rodrigues. **História e Teoria Queer.** Salvador: Editora Devires, 2018.
- SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade.** Salvador: EDUFBA, 2008.
- TROI, Marcelo de. **Corpo dissidente e desaprendizagem: do Teat(r)o Oficina aos a(r)tivismos queer.** 2018. 162f. Dissertação - Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- VERSIANE, Daniela Gianna Claudia Beccaccia. **Autoetnografia: conceitos alternativos em construção.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- UNAIDS. Disponível em: <<<https://unaid.org.br/>>>. Acesso em: 06 jul 2021.

## Sim, é K-pop!: a dança fluida de Taemin e a representatividade para jovens

Ivana Carvalho Marins (UFBA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Este artigo apresenta e propõe reflexões sobre a Dança defendida como agênero performada por Lee Taemin, um artista do pop sul coreano (K-pop), a partir de *Move* (2017), uma produção que reverbera em vários países, principalmente entre jovens fãs de K-pop, pela movimentação fluida de um corpo andrógino e outros elementos que sugerem formas distintas de uma masculinidade socialmente construída. Taemin assume um gênero fluido, especialmente na Dança e, em razão de ser oriundo de um país conservador, essa assunção pode sinalizar um ato político e representativo para jovens consumidores dessa cultura, especialmente aqueles com identidades de gênero e sexualidades que não atendem a uma heteronormatividade compulsória. Para essa discussão, trago pensadoras(es) e pesquisadoras(es) como Judith Butler, Susan Sontag, Edward Said, Michel Foucault, Theodor Adorno e Max Horkheimer, Helena Katz e Christine Greiner, Isabela Diniz, Adriana Bittencourt e outras.

**Palavras-chave:** DANÇA AGÊNERO. DANÇA FLUIDA. K-POP MOVE. LEE TAEMIN. ORIENTALISMO E NOVO ORIENTALISMO.

**Abstract:** This article presents and proposes a reflection about the dance defended as no gender performed by Lee Taemin, an artist of the South Korean pop (K-pop), from *Move* (2017), a production that reverberates in several countries, particularly among young K-pop fans, because of the fluid movement of an androgynous body. Taemin assumes a fluid gender, especially in Dance and as he comes from a conservative country, this assumption can signal a political and representative act for young consumers of this culture, especially those with gender identities and sexualities that do not meet a compulsory heteronormativity. For this discussion, I bring thinkers(s) and researchers(s) like Judith Butler, Susan Sontag, Edward Said, Michel Foucault, Theodor Adorno and Max Horkheimer, Helena Katz and Christine Greiner, Isabela Diniz, Adriana Bittencourt and others.

**Keywords:** NO GENDER DANCE. FLUID DANCE. K-POP MOVE. LEE TAEMIN. ORIENTALISM AND NEW ORIENTALISM.

**추상적인:** 본지는 한국 가요의 이태민(李太民)이 여러 나라, 특히 젊은 케이팝 팬들 사이에서 올려 퍼지는 춤인 무브 (Move, 2017년)의 춤은 성차별이 아니어서 방어에 대한 성찰을 제시하고 제안한다. 태민은 유연한 성별을 가정하고, 특히 댄스에서 그가 보수적인 나라에서 왔기 때문에, 이러한 가정은 이 문화의 젊은 소비자들, 특히 강제적인 이질성을 충족시키지 못하는 성 정체성과 성적 성향을 가진 소비자들에게 정치적이고 대표적인 행동을 예고할 수 있다. 이 토론을 위해 저는 주디스 버틀러, 수잔 손태그, 에드워드 사이드, 미셸 푸코, 테오도르노와 맥스 호크하이머, 헬레나 캣츠와 크리스틴 그라이너, 이사벨라 디니스, 아드리아나 비츠쿠르와 같은 사상가들과 연구자들을 데려왔습니다.

1353

**키워드:** 성별 무용. 유체 춤. K-POP MOVE. 이태 민. 동양주의와 새로운 동양주의.

## 1 Uma breve Introdução

Este artigo é fruto da construção de um projeto para doutoramento que se desenvolve desde meados de 2019, a partir do contato audiovisual com a dança de Lee Taemin, um artista sul coreano cuja poética da dança atravessou a subjetividade deste corpo escrevente a ponto de convocá-lo a se tornar também corpo dançante. Adentrar o universo da Dança, como campo do conhecimento e como campo artístico-pedagógico, ocorreu a partir do ingresso desta autora, no mesmo ano, no curso de Licenciatura da Escola de Dança da UFBA.

Todo esse trânsito foi possível pelo poder da Dança, que, através do corpo de um artista, possibilitou trilhas que conduziram ao conhecimento de um fenômeno da cultura pop, mais especificamente, de um país do Oriente, e que tem na Dança seu principal recurso poético-narrativo para capturar o olhar e a atenção de jovens de todo o planeta. Sim, é K-pop! É sobre a Dança de um artista desse cenário que este trabalho se debruçará. Ele discorrerá brevemente sobre o fenômeno do K-pop, universo do qual faz parte o artista Taemin, a partir de sua performance em vídeo de um trabalho com grande repercussão em nível mundial, *Move*. Para fomentar a discussão e indicar diálogos possíveis, o texto aborda os conceitos de *Orientalismo* e “Novo” Orientalismo, Biopolítica, Indústria Cultural, Questões de Gênero e *Camp* e dialoga com as ideias de Corpomídia, Natureza política da dança, Dança no ciberespaço e Imagem, corpo e dança, além de outras perspectivas em fluxo.

## 2 Apresentando o K-pop e Taemin

O crescimento da popularidade do entretenimento e da cultura coreana, inicialmente na Ásia e posteriormente em outros continentes, é um fenômeno chamado “Onda *Hallyu*<sup>1</sup>”, e, segundo Jin (2012), esse termo foi introduzido casualmente em 1998 pelos meios de comunicação chineses para falar do interesse local sobre os produtos culturais sul coreanos, inicialmente, K-dramas, os *dramas* (novelas) coreanos. Esse fenômeno atingiu o continente asiático e após sua

<sup>1</sup> Tradução romanizada de “Onda Coreana” (em *Hangugeo*: 한류; em inglês: *Korean Wave*).



consolidação local, avançou globalmente rumo aos continentes americanos e europeu, desde o início da última década até os dias de hoje.

O movimento *Hallyu* é, certamente, a maior história de sucesso de *softpower*<sup>2</sup> do continente Asiático. Seu êxito tem as bases na exportação de produtos da cultura pop sul coreana, especialmente *K-dramas* (para nós, do Ocidente, ‘séries’), animes, jogos para computador, a língua sul coreana (*Hangugeo*) e o gênero musical K-pop (*Korean pop*), que talvez ocupe o lugar de maior destaque dentro do que é produzido pela *korean popular culture*. Sobre o K-pop, Cruz (2016) nos informa que é o estilo de música pop produzida na Coreia do Sul e que se tornou-se mundialmente conhecido com o estrondoso sucesso musical *Gangnam*<sup>3</sup> *Style*<sup>4</sup> (2012), do *rapper* Psy, atraindo olhares de todo o planeta para aquele país. O vídeo dessa música é o mais assistido de todos os tempos na internet, com mais de quatro bilhões de visualizações<sup>5</sup> no site *YouTube*. Dwidjaya (2020), sinaliza o K-pop como um subgênero coreano do pop e que tem se tornado cada dia mais popular em nível global, especialmente no Ocidente, com o avanço do sucesso de grupos como BTS<sup>6</sup> e Black Pink<sup>7</sup>.

Consumidores, especialistas, empresários de música na Ásia e profissionais do *K-pop* acreditam que esse fenômeno transborda o conceito de gênero musical e é, na verdade, um estilo de vida. Sua ascensão na cena musical global representa, para eles, um “golpe de mestre”, especialmente porque antes dessa “epidemia” o domínio anglo-americano na indústria musical global era pouco ou quase nada desafiado a competir nesse ramo com a Ásia. O K-Pop produz

<sup>2</sup> Termo cunhado por Joseph Nye, cientista político norte-americano, no fim da década de 1980 e que ganhou notoriedade a partir dos atentados ao *World Trade Center* (WTC/EUA), em 11 de setembro de 2001. O conceito de *Soft power* (poder brando/suave) é a habilidade de se alcançar o que se deseja pela cultura, ideais e políticas adotadas por um país que exerce influência sobre outros através de seus produtos culturais.

<sup>3</sup> Ji (2016) define *Gangnam* (*Gangnam-gu*) como um moderno e sofisticado bairro do centro de Seul, com edificações luxuosas entretenimento glamoroso e instalações culturais. *Gangnam* é um nome tão carregado de significados de superioridade cultural e social para a Coreia do Sul que novas cidades têm surgido pelo país, mimetizando seu estilo: *Gangnam de Daegu*, *Gangnam de Busan* e *Gangnam de Jinju*. (JI, J. The development of Gangnam and the formation of Gangnam-style urbanism: on the spatial selectivity of the anti-communist authoritarian developmental state. **Korean Regional Geographic Society Journal**. 2016. v. 22, n. 2. p. 307-330. Disponível em: <<https://www.koreascience.or.kr/article/JAKO201618850656554.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2021).

<sup>4</sup> PSY [싸이]. **Gangnam Style** (강남스타일). [MV]. 15 jul. 2012. (4m32s). Disponível em: <<https://youtu.be/9bZkp7q19f0>>. Acesso em: 18 jun 2021.

<sup>5</sup> Em 09 de julho de 2021, o número de visualizações era de 4.112.327.184.

<sup>6</sup> Em *Hangugeo*: 방탄소년단; em inglês: sigla para *Beyond The Scene*.

<sup>7</sup> Em *Hangugeo*: 블랙핑크.



grandes espetáculos nos palcos, nos *music videos* (MVs)<sup>8</sup> e nos vídeos de *dance practice*<sup>9</sup>, tornando possível perceber a dança/a coreografia como um importante aspecto de promoção dos shows, do *debut* (estreia), do *comeback* (“retorno”/novo trabalho) e outros produtos que atraem e fidelizam consumidores. Um ótimo exemplo é o grupo BTS, também conhecido como *Bangtan Boys*, considerado o maior e mais expressivo grupo de *K-pop* da atualidade. Reúne mais de 160 milhões de seguidores em suas plataformas (*YouTube*, *Twitter*, *Spotify* e *Instagram*) e foi nomeado pela *International Federation Phonographic Industry* (IFPI<sup>10</sup>) como o maior artista global de 2020, tornando-se o primeiro grupo sul coreano a conquistar o título e a ser nomeado da história cujo idioma nativo não é o inglês. O volume de capital movimentado pelo BTS por ano na economia da Coreia do Sul, orbita em torno de 3,7 a 5 bilhões de dólares.

Dwidjaya (2020) indica que, apesar de haver nessa indústria questões problemáticas relacionadas à apropriação cultural e a modelos conservadores na formação dos grupos que ainda atendem a padrões binários (formados apenas por meninos ou por meninas), o *K-pop* vem influenciando expressivamente jovens de diversas localidades do globo, inclusive, a respeito de padrões de beleza e de gênero. As normas binárias de gênero ainda são prevalentes e bem visíveis nas movimentações de corpo executadas nas coreografias de *K-pop*; meninos exibem seus abdomens definidos (abs) e meninas fazem expressões e poses *aegyo*<sup>11</sup>. É incomum que um(a) *K-idol*<sup>12</sup> performe movimentações em suas danças que não estejam atribuídas ao papel de gênero que desempenham, em razão dos estereótipos culturalmente construídos e estabelecidos no seu país, mais conservador em comparação a países ocidentais.

<sup>8</sup> O K-pop dispõe de um vocabulário próprio, que contém expressões que serão escritas ao longo do texto, com uma breve tradução/explicação entre parênteses, com base em KANG, W. **O Dicionário Kpop**: 500 palavras e frases essenciais do Kpop, dramas coreanos, filmes e tv shows. 31 dez. 2016. 112 p. Woosung Kang Ed. e 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: Gutenberg Editora, 2018. 160 p.

<sup>9</sup> Vídeos em que as/os *idols* apresentam a coreografia completa de um trabalho/MV.

<sup>10</sup> IFPI site: <<https://www.ifpi.org>>.

<sup>11</sup> *Ae-gyo* (애교) Substantivo. “Agindo de forma encantadora”. Palavra formada por dois caracteres chineses, onde “ae” significa “amor” e “gyo” significa “belo”. Demonstração de afeto através de diversas expressões, como fazer gestos bonitos ou falar como em um diálogo de bebês. Ainda que sejam fortemente associados aos traços femininos, os ídolos masculinos do K-pop também apresentam essas afeições sem serem desaprovados. (KANG, 2016).

<sup>12</sup> *Korean idol* (ídolo do K-pop)

Contudo (e felizmente) nesse vasto universo de artistas, há alguns que desafiam estereótipos sociais e de gênero mantidos pelo país conservador que é, ainda, a Coréia do Sul. Esses movimentos de “transgressão” a regras impostas, repercutem no olhar de fãs que projetam possibilidades de fazerem o mesmo em seus territórios. Um desses artistas é Lee Taemin, muito conhecido pelo público consumidor de *K-pop* desde seu *debut* como *makne*<sup>13</sup> do grupo *SHINee* em 2008 e que quebrou a barreira do gênero com *Move*<sup>14</sup>, em 2017, ao realizar uma performatividade com fluidez de gênero sugestiva, nos elementos de cenário, figurino e, principal e intencionalmente, na Dança, o que era (e ainda é) raro nessa indústria. Em uma das passagens do MV, Taemin aparece junto a um muro em que estão afixados cartazes com a frase do dadaísta Marcel Duchamp (1887-1968): “*The great artist of tomorrow will go underground*”<sup>15</sup>. Taemin aprecia história da arte e isso se reflete em seus trabalhos, através dos quais envia recados com referências de obras de arte, alegorias, metáforas e frases de figuras notórias (como Duchamp). Supõe-se que, através de *Move*, ele deu pistas sobre sua própria identidade de gênero e por isso, foi considerado tão representativo entre fãs não cisgênero<sup>16</sup>. Esse é o motivo da escolha dessa obra como ponto de partida para as tessituras deste trabalho: *Move* representou um ponto de virada para fãs e isso se deu especialmente pela Dança.

A peça<sup>17</sup> *Move* contém três produtos audiovisuais largamente consumidos pelo público do *K-pop* e ficou consagrada tanto pela expressão andrógina do artista quanto pelos movimentos fluidos de Dança presentes na coreografia assinada pela dançarina e coreógrafa japonesa Koharu Sugawara. O MV, na data de escrita deste trabalho<sup>18</sup>, registrava 58.297.936 de visualizações. Em outras produções dele como

<sup>13</sup> *Mak-nae* (막내) Substantivo. “O membro mais jovem de um grupo”, Entre alguns papéis que desempenha, cuida de pequenos favores e tarefas para o grupo. (KANG, 2016).

<sup>14</sup> LEE, T [태민]. *Move*. [#1 MV]. 16 out. 2017. (3m53s). Disponível em: <<https://youtu.be/rcEyUNeZqmY>>. Acesso em: 18 jun 2021.

<sup>15</sup> Simpósio no *Philadelphia Museum College of Art*, março de 1961.

<sup>16</sup> Adotaremos 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 se identifica, em todos os aspectos, com o gênero atribuído ao nascer. Fonte: REIS, T. (org.). **Manual de Comunicação LGBTI+**. 2ª edição. Curitiba: Aliança Nacional LGBTI+/GayLatino, 2018.

<sup>17</sup> No mundo do K-pop, os vídeos de divulgação do trabalho de um grupo ou artista solo podem ser em formato de MV, *Dance Performance Video* e *Dance Practice Video*.

<sup>18</sup> 09 de julho de 2021

Want<sup>19</sup> (2019), Idea<sup>20</sup> (2020) e Advice<sup>21</sup> (2021 - último trabalho antes de seguir para o exército sul coreano), também é possível identificar aspectos de fluidez de gênero na dança e em outros elementos que compõem a cena. Trago essa Dança como uma proposta temática por compreender a Dança como prática social e ação cognitiva do corpo em fluxo com suas relações, comunicações e sistemas, para salientar aspectos políticos e biopolíticos sobre essas movimentações de corpo defendidas como agênero. Proponho uma discussão no sentido de sinalizar esse corpo oriental andrógino como possibilidade de representatividade para jovens, que é exibido no nível comunicacional midiático de grande força que é a *social media*, mas, que comunica outras masculinidades possíveis ao seu público pela Dança.

### 3 Corpo Biopolítico e Indústria Cultural no K-pop

Em entrevista à *Billboard* (LEE, 2017), Taemin assumiu sua expressão de gênero como andrógina e à revista *Allure* (LEE, 2019), ele declarou “Para mim, não existe um padrão absoluto de masculinidade”. Lembro que a Coreia do Sul é um país conservador em seus costumes e uma performatividade fluida de um artista ainda é vista com certo estranhamento. Essa assunção pode indicar um ato de resistência desse corpo biopolítico, que converge com o pensamento de Foucault (2008) que, embora considere o corpo capturado e produzido pelo biopoder como disciplinar e biopolítico, também o percebe como o corpo que resiste às investidas do poder, pois, para ele, onde há poder, há resistência. Contudo, esse corpo dançante ainda se coloca a serviço da indústria cultural (trataremos em breve), o que implica dizer que ele opera como um corpo dócil foucaultiano (FOUCAULT, 1987), posto que é um corpo sobre o qual o poder disciplinar atua incessantemente para que ele seja submetido, utilizado, produtivo e aperfeiçoado para o usufruto da utilidade econômica e da obediência (“docilidade”) política. É um corpo que pode ser dobrado como um origami até obter a forma que mais convenha a esse poder. Apesar disso, acredito que a dança inscrita no corpo de Taemin já transmite

<sup>19</sup> TAEMIN 태민 'WANT' MV. 11 fev. de 2019. (3m25s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-OfOkivFmhM>>.

<sup>20</sup> TAEMIN 태민 '이데아 (IDEA:理想)' MV. 09 nov. 2020. (3m27s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KUvOQlKLNhE>>.

<sup>21</sup> TAEMIN 태민 'Advice' MV. 18 mai. de 2021 (3m24s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sQg4VCB3bYw>>.

mensagens de indisciplinas e rupturas com o biopoder do seu contexto social, ainda que tímidas para nosso olhar ocidental.

Os artistas do K-pop são vinculados a grandes agências<sup>22</sup> que formam grandes conglomerados e contam com o apoio do *Korean Culture and Information Service* (KOCIS<sup>23</sup>), o Serviço de Cultura e Informação da Coreia, uma ramificação do Ministério da Cultura, Esporte e Turismo do país e de órgãos governamentais vinculados a esse Ministério, que contribuem com a cultura coreana por meio da criação de incentivos, estímulos ao setor, participação na cocriação de conteúdos de divulgação e outras ações como promover eventos em outros países, conforme revela Basso (2020). A estadia dos artistas nessas agências se inicia com vários anos como *trainees*<sup>24</sup> e outros tantos na fase do *pós-debut* (pós-estreia), da carreira artística propriamente dita. Eles ficam afastados por muito tempo de suas famílias e amigos e suas rotinas contêm muitas horas de treino, estudos de outros idiomas como o inglês e o japonês, dietas alimentares rigorosas, compromissos com apresentações em programas de TV, shows, além de outros que ocupam boa parte de seus dias. Podemos dizer, então, que dentro do escopo das instituições disciplinares, as agências podem atuar como um híbrido de escola e instituição militar<sup>25</sup>.

Esse cenário inevitavelmente remete ao conceito de 'Indústria cultural', cunhado e desenvolvido por Adorno e Horkheimer (1944), cuja característica fundamental, de acordo com esses pensadores da Escola de Frankfurt, é a alienação de pessoas e a produção massificada e massificante de bens culturais. Para eles, apesar de essa indústria facilitar o acesso a produtos culturais e artísticos, causa, em contrapartida, prejuízo da possibilidade cognitiva e emancipadora da técnica. Nessa perspectiva, a função da indústria cultural não seria exatamente a de possibilitar o acesso das pessoas à arte, mas, de produzir lucro com bens artísticos e culturais com a exploração de artistas. Verso sobre a indústria cultural como um olhar crítico sobre o *K-pop* para pensarmos sobre quais escolhas acerca da própria carreira fazem seus artistas e sobre como Taemin, que oferta uma

<sup>22</sup> Em 1995 surge a maior agência de entretenimento da Coreia do Sul, a SM Entertainment, seguida posteriormente pela JYP Entertainment, YG Entertainment, FNC e outras que lançaram *boygroups* e *girlgroups* de grande importância para a Hallyu (CRUZ, 2016).

<sup>23</sup> Em hangugeo: 해외문화홍보. Site: <<https://www.kocis.go.kr>>.

<sup>24</sup> Artistas de K-pop em formação que ficam sob a supervisão severa das agências.

<sup>25</sup> O K-pop contou, em seus primórdios, com o apoio dessas instituições, que cediam seu espaço físico para treinamentos de futuros artistas.



Dança recorrentemente citada como “diferente”, “não ortodoxa”, “empolgante”, “precisa” ou “especial”, por milhões de pessoas ao redor do mundo, escolhe caminhos imprevisíveis por sua cultura.

O corpo de Taemin, ao servir à indústria cultural e operar como um corpo dócil, revela, no somatório desses dois conceitos, que ainda se amolda às exigências do mundo capitalista, no entanto, quando esse corpo asiático e fluido confronta o que está posto normativamente (como o binarismo de gênero e/ou a heterossexualidade compulsória, que veremos mais adiante), faz um movimento no sentido de subverter e transgredir uma dada ordem, considerando suas limitações como artista contratado por uma agência dentro de um país tão nacionalista como a Coreia do Sul, em que toda e qualquer ação individual está totalmente atrelada ao coletivo que, em grande maioria, ainda guarda valores conservadores. Independentemente do quanto se discuta pautas identitárias nesse país, o fato é que o mundo consome mais produtos *Hallyu* quanto mais o país considera dialogar sobre questões dessa natureza, principalmente, através da grande visibilidade que possuem seus produtos culturais. Fãs de *K-pop* de todo o planeta têm reivindicado mudanças de mentalidades daquele país. E parece que alguma se anuncia nesse sentido, quando artistas como Taemin, ao discursar e performar movimentações de corpo que borram o modelo binário de gênero, ganham notoriedade e respeito por isso, inclusive, na própria Coreia.

#### 4 O corpo oriental de Taemin e sua Dança fluida

O corpo de Taemin é um corpo oriental com expressiva visibilidade, e, em vista disso, cabe dialogarmos sobre os conceitos de Orientalismo e de “Novo” Orientalismo, pois a ascensão do *K-pop* na cena musical global está convocando a novas formas de pensar o Oriente, novos modos de aproximação. Nunca se viu tão profusamente a busca por cursos de idiomas como o Mandarim (China), o Nihongo (Japão) e o Hangugeo (Coreia), a procura por destinos (de viagens) orientais e por conhecimento sobre culturas daquele lado da Terra, apesar de boa parte da população ocidental ainda estereotipar e discriminar o lado oriental do globo terrestre, por ignorância, conveniência político-ideológica ou outra razão qualquer.

Edward Said<sup>26</sup> (2007) já apontava, há mais de uma década, que o Oriente vem passando por um processo de “orientalização” dentro de moldes ocidentais. Ele afirma que as culturas eurocêntricas vêm sofrendo um processo batizado por ele como “Novo” Orientalismo, a partir da ocupação oriental, a partir da segunda década do século XXI, de espaços mercadológicos e midiáticos no Ocidente, o que gerou uma transposição de barreiras geográficas, tornando-os globais e configurou uma forma de desconstrução do estranhamento entre as culturas ocidentais e orientais (SAID, 2007). Complementando a perspectiva de Said, Campbell (1997) trata da introdução no Ocidente de valores e ideias do Oriente, que passa a ser percebido pelas novas gerações através de seus produtos culturais, com características ocidentais incorporadas alcançando o patamar de produtos de exportação. Ao adotar esse processo, países orientais se tornam alvo da atenção europeia, algo não se imaginava até pouco tempo. O *K-pop* incorpora características ocidentais sem deixar de realçar as suas próprias e exporta para além das fronteiras do seu país de origem. Esse fenômeno ratifica a visão dos dois autores.

Os conceitos de Corpo dócil, Indústria cultural, Orientalismo e “Novo” Orientalismo foram postos na roda do debate para contextualização de Taemin como corpo performativo em um cenário cercado de regras e atravessamento de culturas distintas. O cerne da questão aqui é sua Dança, fluida, agênero como ele próprio defende, registrada em um corpo que pertence a uma cultura conservadora em nível de costumes, disponível a uma indústria cultural e docilizado todo o tempo pelas demandas dessa última. Quando Taemin revela que quer romper com a ideia de restrições sobre o que os artistas masculinos devem mostrar e quais performances as meninas devem realizar (LEE, 2017), ele ambiciona uma promessa de mudança para a proposta do *K-pop* como o modelo que se conhece, especialmente sobre *boys groups*, com meninos perfeitamente cuidados, desde a pele, os figurinos, até a conduta com fãs, contudo, sempre mantendo uma perspectiva masculinista e binária.

Segundo Taemin, sua Dança busca contemplar movimentações de corpo e gestuais que transcendam o masculino e feminino (culturalmente construídos).

<sup>26</sup> Said foi um importante intelectual palestino, crítico literário ativista político e social das causas palestina no conflito Israel-Palestina e árabe, de modo geral. Cunhou o termo “Orientalismo”, que define o estudo do Oriente e aponta para a separação dessa cultura em relação ao Ocidente.

Sua marca registrada é um *popping*<sup>27</sup> temperado com movimentos corporais mais fluidos (“delicados”) de braços, mãos e quadris (região muito regulada pela heteronormatividade), que se propõem libertos das determinações de gênero, o que remete a uma declaração dele sobre sua dedicação por anos a uma aparência “ máscula”. A autopercepção de Taemin sobre o próprio corpo “longilíneo, flexível e ‘não muito masculino’”, é importante para o autorreconhecimento e declaração de sua androginia, o que, de certo modo, conjuga com a visão que se tem sobre ele ser um “*flower boy*”<sup>28</sup>. Esse confronto com uma heteronormatividade imposta indica algo relevante a ser discutido, pois convoca a outras percepções, inclusive, dentro da própria categorização LGBTQIAP+: em qual letra/categoria, caberia o corpo dançante de Taemin e como essa dança pode afetar a percepção de jovens?

Vale ressaltar que questões de gênero na Dança sempre estiverem presentes, ainda que nem sempre se problematizasse efusiva e amplamente como hoje. Assis e Saraiva (2013) abordam sobre o feminino e o masculino na Dança e mostram, ao longo da história (considerando o recorte temporal das origens do *ballet* até a contemporaneidade), pessoas que, na/pela Dança desobedeceram a papéis sexuais impostos (como Michel Fokine e Vaslav Nijinsky<sup>29</sup>). Embora o texto esteja circunscrito a uma lógica binária (feminino e masculino), não deve ter nisso um demérito, pois a proposta é exatamente a de revelar uma contraposição socialmente construída, uma divisão explícita entre significações simbólicas sobre o que seriam o feminino e o masculino, como se aquele fosse a negação desse. As autoras

<sup>27</sup> Estilo de dança urbana baseada na contração muscular rápida aliada a movimentos bem pausados. O *popping* (“estouro”) foi criado por Sam Solomon (*Boogaloo Sam*), do *Electric Boogaloo* (EB) em meados dos anos 1970. Fonte: <<https://memoria.ebc.com.br/cultura/2016/05/popping-conheca-historia-e-os-passos-desta-danca-urbana>>.

<sup>28</sup> De acordo com Oh (2015), além do virtuosismo no desempenho artístico, os *boy groups* de K-pop apresentam uma ampla gama de imagens de gênero, mas, há dois prevalentes: “*beast idols*” e “*flower boys*”, utilizados por fãs de K-pop para descrever protótipos masculinos. O termo “*beast idols*” (besta-ídolos) se refere a homens cujos corpos e personagens assumidos são masculinos e durões e “*flower boys*” (meninos-flores) refere-se a homens que têm traços faciais mais efeminados e formas corporais mais delgadas; são meninos graciosos e bonitos “como uma flor”. Os membros do grupo SHINee, do qual Taemin faz parte (no K-pop, pode-se ter carreira solo paralela a dos grupos que são mais rentáveis, a propósito), costumam ser chamadas de ‘*flower boys*’ por sua aparência bem cuidada, andrógina e polida. Em contraste, *boy groups* como 2PM e BEAST performam “*beast idols*”, expressam comportamento viril e corpos musculosos. Sua personalidade pública é promovida por meio de coreografias marcadas por movimentações de corpo mais “ másculas”. Apesar disso, também devem ter rostos excepcionalmente bonitos com uma pele bem cuidada. Taemin, é o “*flower boy*” mais expressivo não apenas de seu grupo, mas, de todo o *K-pop*, pela aparência e trânsito corporal fluido.

<sup>29</sup> Michel Fokine (1880-1942) coreografou movimentos similares para homens e mulheres, rompendo a tradição do Ballets Russes. Vaslav Nijinsky (1890-1950) foi um bailarino que se relacionava homoafetivamente com Diaghilev (1872-1929), coreógrafo de balés relacionados à homossexualidade e androginia.

demonstram como essa construção, na prática social e artística da dança, constituíram tipos de corpos específicos e diferenciados para pessoas dos gêneros masculino e feminino, movimentações corporais e ocupação de espaços nos palcos.

Pensar social, cultural e pedagogicamente sobre essas constituições é o objetivo de Andreoli (2010) em seu texto que articula Dança, gênero e sexualidade a partir de um olhar cultural e introduz Butler (2003) para nos atentar sobre esses processos de significação simbólicos e discursivos que associam ideias como força, vigor, potência, agressividade, firmeza, iniciativa, dinâmica, racionalidade etc. ao falo (pênis) e com significados relacionadas à masculinidade. Em contraponto, às fêmeas restariam características ditas “complementares” como fragilidade, passividade, delicadeza, sentimentalidade, emotividade e sensibilidade.

Tratar de significação é falar da identificação de sujeitos com um (a) gênero e de significá-lo em sua afetividade e em sua relação com o mundo, através do qual se define uma identidade. Essa significação é, também, uma reivindicação social do lugar que os indivíduos ocupam no mundo. Assim, compreender a fluidez de gênero como expressão estética e comportamental, serve para auxiliar a pensar as questões de gênero na Dança, seja a de Taemin ou a de qualquer outro corpo que faça escolhas que escapulam de padrões cis-heteronormativos. Todavia, há uma mentalidade prevalente, não apenas no país desse artista sul coreano, mas, em boa parte do mundo, que ainda cultua o que Butler (2003) cunhou como ‘Heterossexualidade compulsória’: um instrumento de poder do patriarcado, um regime político que pela patologização de sexualidades (ditas) desviantes, que institui a heterossexualidade como normativa e esperada, pautada em características inerentes ao sexo designado (biológico) e que utiliza isso como processo regulador na sociedade.

A filósofa afirma que o sexo masculino tem sido historicamente considerado único na medida em que o feminino tem sido considerado “o outro”, o que traz severas implicações como o veto ao lugar de fala do ser feminino o que deslegitimaria sua atuação como sujeito político. Outro aspecto da ‘heterossexualidade compulsória’ é o reconhecimento da feminilidade como ausência da masculinidade, definindo, nas entrelinhas, a mulher como ser passivo, pois se atribuiria a característica ativa ao homem. Essas construções sociais urgem de abandono para que se possa romper com normas e processos reguladores dos corpos e garantir a própria identidade, a existência e o trânsito no mundo. Quando



artistas atuam para não subjugar a Dança que realizam a uma lógica binária alicerçada na heteronormatividade compulsória, elas(es) perturbam as estruturas das construções sociais e culturais que constituem sujeitos e se isentam de problematizações, especialmente sobre o seu caráter social (percebido como) naturalizado como o corpo e o sexo.

Butler acertadamente defende que a separação entre o gênero e o sexo designado ao nascer não resulta de uma causalidade e não é algo fixo referente ao sexo: parte de uma construção cultural, pois o gênero é a assunção de significados culturais pelo corpo sexual e, assim, não se pode afirmar que ele provém de um sexo designado desse ou daquele modo (binário). Então, ao assumir o gênero como independente do sexo designado, assume-se novas possibilidades de trânsito, na qual homem e masculino, mulher e feminino podem incorporar tanto referências femininas quanto masculinas; o gênero pode ser compreendido como um corpo sexualmente diferenciado que assume significados específicos. Para Butler, o gênero é performativo e performatividade é o próprio ato de fazer acontecer o discurso, e assim, o antecede. É ela que torna uma mulher “feminina” ou um homem “masculino”. Felizmente, é possível uma performatividade de gênero subversiva (BUTLER, 2003).

Outro conceito importante nesse diálogo é o *camp*, desenvolvido por Sontag (1987), cuja essência é pautada no considerado inatural e que se utiliza do artifício, da ironia e do exagero. Para a filósofa e ativista, o sujeito andrógino, representado nas figuras lânguidas, esguias, sinuosas, os corpos delgados, fluidos, assexuados, são imagens muito presentes na sensibilidade *camp*,

*Camp* é também uma qualidade que pode ser encontrada nos objetos e no comportamento das pessoas. Há filmes, roupas, móveis, canções populares, romances, pessoas, edifícios campy... Essa distinção é importante. É verdade que o gosto *camp* tem o poder de transformar a experiência. Mas nem tudo pode ser visto como *camp*. Nem tudo está nos olhos de quem vê (SONTAG, 1987, p. 320).

Seguindo por essa via, a estética fluida de Taemin e a sua Dança agênero, trazem um elemento *camp* importante que é a androginia ou expressão de gênero fluido, vista como inatural no contexto social a que pertence esse corpo. Ela aponta para uma proposta de ruptura com padrões masculinistas coreanos e ocidentais e se desenha como possibilidade de outro corpo possível. Não que não haja outros corpos andróginos transitando, mas, dentro de um fenômeno de alta

circulação entre jovens do planeta aponto uma representatividade que tem a Dança como protagonista. Jovens do Brasil e do mundo, inclusive, com identidade de gênero não binária, relatam que o K-pop (especialmente por suas danças), contribuiu para resgatar autoestimas fragmentadas, o que afirma o papel da Dança como formadora de subjetividades e potencial fortalecedora de imunidades emocionais.

## 5 Outros fluxos e possíveis atravessamentos

O tema da fluidez de gênero na dança de um artista sul coreano contou com valiosas contribuições de pensadoras(es) que desenvolveram pensamentos e reflexões sobre Biopolítica, Indústria cultural, “Novo” Orientalismo, Heterossexualidade compulsória e o *Camp* para tratar da dança de um corpo (ainda) subjugado aos mecanismos disciplinares da biopolítica atrelado à indústria cultural; oriental, andrógino e com uma performatividade fluida.

Há mais olhares com atravessamentos possíveis de questões como masculinidades, mídia, ciberespaço e imagens como produtoras de sentido. Um olhar é o da pesquisadora Chuyun Oh (2015), que sinaliza o fenômeno da percepção de fãs sobre a aparência andrógina de artistas do gênero masculino como uma “nova masculinidade”, delicada, suave, prestativa. Seria uma releitura do imaginário do Ocidente sobre o “diferente”, o “exótico” do Oriente? Deixo uma provocação para discussões futuras que podem ampliar o debate sobre orientalismos nesse cenário de expansão da cultura pop sul coreana, cuja contextualização do fenômeno no Brasil pode contar com as contribuições de Cruz (2016), que apresenta uma análise cultural do *K-pop* no país e de Jung (2018), que analisa o aspecto sociocultural à luz de Adorno e Horkheimer. Esses trabalhos nos aproximam de um conhecimento mais essencial sobre essa cultura, importante para a compreensão do contexto no qual se inserem Taemin os consumidores de *K-pop*.

Falar de K-pop e de Taemin é falar de um mercado cultural cujos produtos são disponibilizados pelo acesso ao ciberespaço, com o protagonismo da Dança e no qual se insere o corpomídia: o corpo como enunciador de cultura e meio imprescindível para a propagação de informações; como estado de um processo em andamento de percepções, cognições e ações mediadas (KATZ; GREINER, 2011). Embora Katz, uma das autoras, seja uma crítica assertiva das danças midiáticas que

servem ao mercado da indústria cultural, que se pauta na reprodutibilidade e se isenta de processos de reflexão e autonomia crítica de quem as executam, sua presença e a de Greiner neste trabalho possuem relevância conceitual e reflexiva, pois a dança de Taemin, ainda que midiática, pode, pelo seu corpomídia, afetar a construção de identidades de jovens. Sobre a Dança no ciberespaço<sup>30</sup> Diniz (2013) a propõe como um conjunto organizado de informações conceituais e procedimentos que mediam a comunicação e como ato discursivo ou um produto desse ato. Essas contribuições são relevantes para refletirmos sobre um corpo tão midiático como o do artista sul coreano em questão.

E é no corpo que ocorre o trânsito de informações que geram sistemas culturais e de linguagens (BITTENCOURT; SETENTA, 2005). São informações as imagens da dança e do corpo que dança e Rehm (2015) busca compreender como elas se formam e constituem sentidos, sujeitos e corpos. A autora nos diz que a imagem não se produz sem linguagem, sem o Outro, pois o indivíduo reage corporalmente às experiências e às memórias sociais e culturais, às sensações e às impressões, às crenças e aos valores, às imagens corporais de outros, e, ainda, às intenções, aspirações e tendências. Do mesmo modo, Bittencourt (2018) assegura que a Dança é produtora de imagens e anuncia que ela “não pode se redimir à noção de representação descolada do corpo” (p. 113), justamente por gerar imagens no mundo em virtude de o corpo operar por imagens, que resultam de atravessamentos e experiências. A autora revela que não se pode pensar as representações da Dança de modo desvinculado de quem as produz, pois é ela quem possibilita a percepção de que o corpo é imagem em fluxo no tempo e que revela modos de pensar. A Dança produz imagens que atuam como formas de comunicar e, ao produzir imagens, também produz sentidos. É nessa perspectiva que proponho que as imagens produzidas pela dança agênero/fluida de Taemin trazem um discurso ligado à relação interna entre a fluidez do corpo e a de gênero e que pode produzir sentidos em corpos cujas representações das imagens dos próprios corpos também estejam em desacordo com uma normatividade compulsória, seja ela de gênero, de ethos ou de seus contextos social e cultural.

<sup>30</sup> Segundo Andreoli e Fernandes (2021), o K-pop possui um forte caráter simbólico agregador de identidades juvenis e o ciberespaço é o espaço privilegiado de difusão desse estilo e de formação de circuitos culturais pela tessitura de redes desses jovens. ANDREOLI, G. S.; FERNANDES, B. O aprendizado informal da dança K-pop: juventude, transculturalidade e performances de gênero. **Revista da Fundarte**, v. 45, p. 01-21. 1º jun. 2021. Disponível em: <[http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/download/814/pdf\\_173](http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/download/814/pdf_173)>.

Encerro com uma assertiva de Sousa (2017) sobre *Move* cumprir a função de manter *queer* o que é *queer*. Ela incentiva os leitores a indicar mais aspectos andróginos, não-binários e fluidos para reduzir os riscos de se “desqueerificar” essa obra. Para ela, “*Move* criou algo completamente novo e essencialmente não binário; não é masculino, não é feminino, seja lá o que esses estigmas queiram dizer. É Taemin. Ponto. É impossível e, ainda assim, existe”.

Ivana Carvalho Marins  
UFBA

marinsivana@gmail.com

Servidora Técnico-Administrativa da UFBA (desde 1994). Bacharela Interdisciplinar em Saúde (BI-Saúde/UFBA, 2013). Mestra em Estudos Interdisciplinares sobre a Universidade (PPGEISU/UFBA, 2019). Aluna do curso de Licenciatura em Dança (UFBA, ingresso em 2019.2). Pesquisadora de Danças e narrativas do K-pop.

## Referências

- ADORNO, T. L. W.; HORKHEIMER, M. [1944]. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ANDREOLI, G. S. Dança, Gênero e Sexualidade: um olhar cultural. **Conjectura**, v.15, n.1, jan./abr. 2010. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/download/186/177>>. Acesso em: 05 jun. 2021.
- ASSIS, M. D. P.; SARAIVA, M. C. O feminino e o masculino na dança: das origens do balé à contemporaneidade. **Movimento** (ESEFID/UFRGS), Porto Alegre, p. 303-323, jan. 2013. ISSN 1982-8918. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/29077>>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- BASSO, M. **De Parasita a K-Pop**: a bilionária ‘onda coreana’: como o investimento da Coreia do Sul no setor cultural de entretenimento alavancou a economia e a diplomacia do país. **E-Investidor**, 2020. Disponível em: <<https://einvestidor.estadao.com.br/comportamento/kpop-parasita-a-bilionaria-onda-coreana>>. Acesso em: 23 jun. 2021.
- BITTENCOURT, A.; SETENTA, J. O corpomídia que dança: processos enunciativos de significação. **Anais do I Enecult**. 2005. p. 1-6. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecul2005/AdrianaBittencourteJussaraSetenta.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2021.
- 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: 21 jun. 2021.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMPBELL, C. A orientalização do ocidente: reflexões sobre uma nova teodiceia para um novo milênio. **Religião e Sociedade**, v. 18, n. 1, 1997.



CARDOSO, S. **Queer k-pop: dança e fluidez de gênero nos clipes Move (#1, #2 e #3) de Taemin.** Medium, 2017. Disponível em: <<https://medium.com/musica-is-utopias-queer-no-audiovisual/queer-k-pop-dan%C3%A7a-e-fluidez-de-g%C3%AAnero-nos-clipes-move-1-2-e-3-de-taemin-53cb5177f888>>. Acesso em: 20 jun 2021.

CRUZ, C. A. **E precisa falar coreano?** uma análise cultural do K-Pop no Brasil. 104 p.f il. 2016. Monografia. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28593>>. Acesso em: 21 jun 2021.

DINIZ, I. C. V. C. A produção de sentidos da dança no ciberespaço: *le voile dansante*. **Anais do Encontro Virtual de Documentação em Software Livre e Congresso Internacional de Linguagem e Tecnologia Online**, v. 2, n. 1, jun. 2013. ISSN 2317-0239. Disponível em: <[http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/anais\\_linguagem\\_tecnologia/article/view/4886](http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/anais_linguagem_tecnologia/article/view/4886)>. Acesso em: 19 jun. 2021.

DWIDJAYA, G. Societal Norms within K-POP. 2020. **Sociology Student Work Collection**. 69. UW Tacoma Digital Commons 17 dez. 2020. Disponível em: <[https://digitalcommons.tacoma.uw.edu/gender\\_studies/69](https://digitalcommons.tacoma.uw.edu/gender_studies/69)>. Acesso em: 20 jun. 2021.

FOUCAULT, M. **Nascimento da biopolítica.** (1978-1979). São Paulo, Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão;** tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Ed. Vozes, 1987. 288p.

JIN, D. **Hallyu 2.0: the new Korean Wave in the creative industry.** Ann Arbor. MI: MPublishing, University of Michigan Library, 2012.

JUNG, D. **Análise sociocultural do K-pop.** 2018. 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/PF2018Djeneffer%20Jung.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

KATZ, H.; GREINER, C. Corpo, dança e biopolítica: pensando a imunidade com a Teoria Corpomídia. **Anais do 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA).** Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/anda/site/repositorio/anais/2011/2-2011-Helena-Katz-Christine-Greiner-Corpomidia.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

LEE, T [태민]. Entrevista com Taemin sobre o lançamento de Move [out. 2017]. **Billboard.com.** Entrevistadora: Tamar Herman. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/k-town/8014100/taemin-interview-move-gender-stereotypes-pushing-the-boundaries>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

LEE, T [태민]. Entrevista: Porque Taemin não mais se desculpará por sua androginia **Allure.** Entrevistadora: Devon Abelman. 21 mar. 2019. Disponível em: <<https://shineebrazilbr.wordpress.com/2019/03/21/allure-taemin/>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

OH, C. Queering spectatorship in K-pop: The androgynous male dancing body and western female fandom. **Journal of Fandom Studies**, v. 3, n. 1, pp. 59–78, 2015. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/273525685\\_Queering\\_Spectatorship\\_in\\_K-pop\\_The\\_Androgynous\\_Male\\_Dancing\\_Body\\_and\\_Western\\_Female\\_Fandom](https://www.researchgate.net/publication/273525685_Queering_Spectatorship_in_K-pop_The_Androgynous_Male_Dancing_Body_and_Western_Female_Fandom)>. Acesso em 19 jun. 2021.

REHM, A. **Corpos possíveis: corpo, dança e análise do discurso**. Porto Alegre, 2015. 163p. Dissertação de Mestrado (Estudos da Linguagem). Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/130778>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

SAID, E. W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2 ed. 2007.

SONTAG, S. Notas sobre o *Camp*. In: **Contra a interpretação**. Porto Alegre: LPM, 1987, p. 318-337.

## Atrake: insurgências na dança da Bahia

Jacson do Espírito Santo (PPGDANÇA/UFBA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Esta pesquisa visa refletir os fenômenos que contribuem, interferem e dificultam o desenvolvimento contínuo dos sujeitos da dança frente a consolidação de políticas estruturantes para o campo da cultura no estado da Bahia. Trata-se de uma pesquisa de doutorado vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA sob o título: Insurgências na Dança da Bahia. São objetos desta investigação os sujeitos da dança vinculados a grupos, companhias, associações, fóruns, coletivos, colegiados e conselhos de cultura. A investigação atua na perspectiva de analisar como a atuação desses sujeitos interferem nas políticas vigentes, e quais são as contribuições desses atores na formulação de políticas públicas. O estudo propõe o diálogo entre as dimensões e dinâmicas da Dança juntamente aos estudos culturais da contemporaneidade, possibilitando um entendimento sistêmico sobre os fenômenos de participação social, colaboração, dissenso e poder civil. A abordagem metodológica é qualitativa a partir do procedimento técnico de pesquisa descritiva, à luz dos aportes teóricos de Marila Vellozo, Albino Rubim, Jacques Rancière, Antonio Gramsci e Norberto Bobbio.

**Palavras-chave:** DANÇA. PODER CIVIL. INSURGÊNCIAS. POLÍTICAS PÚBLICAS. DISSENSO.

**Abstract:** This research aims to reflect the phenomena that contribute, interfere and hinder the continuous development of dance subjects facing the consolidation of structuring policies for the field of culture in the state of Bahia. This is a doctoral research linked to the Postgraduate Program in Dance at UFBA under the title: Insurgencies in the Dance of Bahia. The subjects of this investigation are dance subjects linked to groups, companies, associations, forums, collectives, collegiate and cultural councils. The investigation works from the perspective of analyzing how the performance of these subjects interfere in current policies, and what are the contributions of these actors in the formulation of public policies. The study proposes a dialogue between the dimensions and dynamics of Dance together with contemporary cultural studies, enabling a systemic understanding of the phenomena of social participation, collaboration, dissent and civil power. The methodological approach is qualitative based on the technical procedure of descriptive research, in light of the theoretical contributions of Marila Vellozo, Albino Rubim, Jacques Rancière, Antonio Gramsci and Noberto Bobbio.

**Keywords:** DANCE. CIVIL POWER. INSURGENCES. PUBLIC POLICY. DISSENSUS.

## 1. Introdução

Os sujeitos da Dança têm participado e contribuído de forma relevante na organização de políticas públicas para o setor. Entender as formas de atuação política, os fenômenos de articulação desses sujeitos, seus enunciados, pautas e perspectivas sociais compreendem um dos objetivos deste estudo. É de interesse dessa investigação problematizar os fenômenos que contribuem, interferem e dificultam o desenvolvimento contínuo desses sujeitos frente a consolidação de políticas estruturantes para o campo da dança no estado da Bahia.

O presente estudo configura-se como uma contribuição para o campo da Dança, em especial ao aperfeiçoamento da cidadania participativa, organização e mobilização cultural. Trata-se de uma pesquisa de doutorado vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA sob o título: Insurgências na Dança da Bahia, com orientação da Profa. Dra. Ludmila Pimentel.

A pesquisa visa contribuir com a análise de possíveis relações de colaboração da comunidade da dança na Bahia, que têm contribuído na construção e consolidação de políticas públicas no campo da cultura, refletindo o lugar de fala desses sujeitos, as formas de interação com o Poder Público e possíveis estratégias de resistência, frente aos movimentos neoliberais que subalternizam a cultura enquanto eixo estratégico do Estado.

Escrever sobre participação social no contexto atual tem uma significância sem precedentes, afinal, as pautas de colaboração, representatividade e democracia são observadas como temas urgentes no Brasil e no mundo. O cenário de retrocesso e descontinuidade das políticas culturais, apesar de preocupante, já faz parte da onda cíclica do campo da cultura. Torna-se estratégico para a comunidade cultural, a insistência nos diálogos entre os pares como forma de manter as bases alinhadas e conscientes sobre o papel sociopolítico dessas pautas.

A investigação contemplará os conceitos de Colaboração, Dissenso, Cidadania Participativa e Poder Civil, através de referências do campo da arte, sociologia, estudos culturais e filosofia política. O dissenso comum no âmbito artístico-cultural será uma das vias de estudo da investigação. Geralmente este elemento é encarado como um ponto negativo para as ações colaborativas e emancipatórias.



Segundo Rancière (2010), esse fenômeno “dissenso” apresenta-se como o grande elemento de fusão entre arte e política. Para o sociólogo, “se existe uma conexão entre arte e política, ela deve ser colocada em termos de dissenso – o âmago do regime estético”. Segundo Vellozo (2015), “participar politicamente passa pela percepção e pelo movimento de aproximar-se e/ou se afastar de ideias, estratégias, modos de negociar demandas.”

O caráter colaborativo, dissensual e insurgente do poder civil seria uma via eficaz para a reestruturação das políticas culturais no Brasil? Essa problemática norteará a formulação deste estudo, com vistas a observar os fatores socioculturais que moldam esses corpos, articulam os movimentos de representação e forjam as institucionalizações da cultura nos entes federativos.

A abordagem metodológica é qualitativa a partir do procedimento técnico de pesquisa descritiva, à luz dos aportes teóricos de Marila Vellozo, Albino Rubim, Jacques Rancière, Antonio Gramsci e Norberto Bobbio. O protocolo de investigação utilizado será o levantamento bibliográfico, levantamento documental e análise documental. Os procedimentos de coleta de dados serão periódicos, artigos científicos, dissertações, teses e livros. O recorte temporal contemplará o período entre 1988 e 2020, contexto de redemocratização do Brasil, a partir da promulgação da Constituição de 1988.

## 2. Das políticas culturais às políticas de extermínio

Na recente experiência de construção de políticas públicas para o campo da cultural, o país vivenciou a criação em 1985 do Ministério da Cultura (MINC) no âmbito do Governo de José Sarney (1985 a 1990), movimento impulsionado pelo processo de redemocratização do Brasil. Esse contexto de reposicionamento e construção de estruturas de gestão para operacionalização das políticas culturais, figurou como um farol, posicionando os novos rumos do pensamento e do fazer cultural para a sociedade brasileira.

O Ministério da Cultura (MinC) foi criado através do Decreto No 91.144, de 15 de março de 1985, no Governo de José Sarney, a partir do desmembramento do Ministério da Educação e Cultura. Uma das justificativas apontadas pelo decreto versa sobre os índices de crescimento econômico e demográfico do País, bem como sobre os avanços do Ministério da Educação (MEC) e sua expansão nas ações de ensino, ações essas que evidenciam as particularidades das funções entre as duas pastas

[Educação e Cultura] e justificam sua separação. (ESPÍRITO SANTO, 2018, p. 48).

Esse novo cenário foi alicerçado pela Carta Magna de 1988, a Constituição da República Federativa do Brasil, marco legal que serve de parâmetro para as legislações em vigência no país. O documento foi aprovado pela Assembleia Nacional Constituinte presidida pelo deputado Ulysses Guimarães e composta por 559 parlamentares, sendo promulgada no dia 5 de outubro de 1988, durante o governo do presidente José Sarney.

Nós, representantes do povo brasileiro, reunidos em Assembléia Nacional Constituinte para instituir um Estado democrático, destinado a assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e sem preconceitos, fundada na harmonia social e comprometida, na ordem interna e internacional, com a solução pacífica das controvérsias, promulgamos, sob a proteção de Deus, a seguinte Constituição da República Federativa do Brasil. (BRASIL, 2016, p.9).

A Constituição de 1988 é o fruto de um processo de transição entre o regime autoritário para um o regime democrático. O documento foi responsável por reestabelecer a inviolabilidade de direitos e liberdades básicas, instituindo um conjunto de preceitos progressista, tais como a igualdade de gênero, a criminalização do racismo, a proibição da tortura e direitos sociais, como educação, trabalho e saúde.

Sua existência estimula e regulamenta as iniciativas e pautas associadas à luta pelos direitos sociais (a educação, a saúde, o trabalho, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, entre outros) e a movimentos em prol de maiorias minorizadas<sup>1</sup> ou grupos historicamente preteridos pela sociedade brasileira.

Richard Santos (2020), reposiciona a terminologia “minoría”, historicamente difundida, pelo que conceitua por maiorias minorizadas:

[...] grupos social majoritariamente formado por pretos(as) e pardos(as) – negros(as), conforme categorização do IBGE que, conquanto conformem a maioria demográfica da população brasileira, é minoría em termos de acesso a direitos, serviços públicos, representação política, e, que racializados como seres inferiores, sofrem apagamento identitário, são desidentificados(as), tornando-se, portanto, “minorias” no acesso à cidadania, e “maiorias” em todos o processo de espoliação econômica,

<sup>1</sup> SANTOS, Richard. Maioria Minorizadas: um dispositivo de racialidade. Rio de Janeiro. Telha, 2020. 100 p.

social e cultural, por fim, as maiores vítimas de todas as formas de violência. (SANTOS, 2020, p.13-14).

Esse destaque se faz importante, uma vez que a Carta Magna ficou também conhecida como a Constituição Cidadã, uma vez que restabeleceu a democracia no Brasil após 21 anos de Ditadura Militar. É nesse contexto que é criado o Ministério da Cultura, amparado pelos princípios instituídos nos artigos 215 e 216 da Constituição, lugar onde enuncia-se o conceito de diversidade e liberdade de opinião.

Título VIII – Da Ordem Social - Capítulo III – Da Educação, da Cultura e do Desporto - Título VIII - Da Ordem Social, Capítulo III, Da Educação, da Cultura e do Desporto, Seção II, Da Cultura. Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. § 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional. § 2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais. (BRASIL, 2016, p.126).

Com a sua implantação, o MINC passou a operar um conjunto de programas através de um modelo de gestão cultural centrado em um modelo liberal híbrido (renúncia + fundo), com forte centralidade nas políticas de incentivos fiscais, gerenciados prioritariamente por pessoas comuns, comunidades e pequenas empresas.

O MINC foi extinto anos depois na gestão do presidente Fernando Collor, deflagrando uma crise com o campo cultural. Em 1992, o presidente Fernando Collor sofreu *impeachment* após acusações de corrupção pelo seu próprio irmão, Pedro Collor de Mello. As instabilidades com a classe cultural foram atenuadas na gestão de Itamar Franco (1992) com a reabertura do ministério, cujo modelo de gestão (renúncia + fundo) segue como principais alicerces até a gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso.

Durante a gestão do Partidos dos Trabalhadores, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva promove um conjunto de reformulações na pasta, instaurando uma agenda progressista, com forte adesão popular através do modelo de gestão com foco na cidadania participativa.

Desde a sua criação no Governo de José Sarney, na década de 80, o Ministério da Cultura não contava com uma estrutura de pensamento e gestão participativa, como a que vivenciamos nos últimos anos. Essa nova concepção e atuação é fruto da política de descentralização e democratização dos bens culturais, instaurada e promovida pelo governo de

Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010), com a gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira, que teve continuidade durante o governo de Dilma Rousseff (2011), com a gestão de Ana de Hollanda e Marta Suplicy, ambos do Partido dos Trabalhadores - PT. (ESPÍRITO SANTO, 2018, p. 51).

A participação social para a formulação das políticas públicas foi uma tônica constante, sendo reforçada com a constituição de estruturas específicas para o seu debate, formulação, implantação e monitoramento, a exemplo do Conselho Nacional de Políticas Culturais, com as conferências nacionais, conselhos de cultura e colegiados setoriais. Tais iniciativas corroboraram para um entendimento mais ampliado sobre a complexidade e potencialidades do campo da Cultura, tanto nas dinâmicas simbólicas da produção artístico-cultural, quanto no potencial estratégico na pauta econômica do país.

No processo de construção da política cultural fez-se necessário uma compreensão sistêmica, com foco na atualização de arranjos institucionais que fossem amparados por legislações específicas. Esse contexto seria o responsável pela solidificação da tônica institucional em âmbito nacional, mesmo compreendendo os diferentes agrupamentos regionais, com cenários diversos e ampla dificuldade no diálogo entre os entes federativos, herança histórica da ausência de políticas culturais neste caráter governamental.

Nas últimas décadas, o governo tem utilizado de vários instrumentos para promover uma gestão mais democrática por parte do Estado. A realização de fóruns, plebiscitos, conferências, criação de câmaras, colegiados e conselhos, despontam como uma forma mais efetiva de participação da sociedade no poder decisório. Estruturas como as câmaras, colegiados e conselhos possuem um formato de caráter permanente fazendo com que prevaleçam, com uma certa constância, na atuação junto ao governo para a formulação de políticas públicas. A participação de colegiados junto ao Governo Federal, tem origem na década de 30, com a formação dos conselhos técnicos, em especial na área da política econômica. (ESPÍRITO SANTO, 2018, p. 55).

Na Bahia, em 2007, encerram-se 16 anos do governo carlista, com a eleição do candidato do Partido dos Trabalhadores (PT), Jaques Wagner (2007-2010). Durante o seu governo, Jaques Wagner promoveu a remodelação das políticas culturais estaduais, mudanças essas alinhadas com o governo federal. O primeiro ato do governo do estado no campo cultural foi a separação do Turismo da Secretaria de Cultura, fato ocorrido em 28 de dezembro de 2006, através da Lei No 10.549. Essa alteração foi determinante, pois influenciou diretamente a forma de pensar e gerir a cultura na Bahia. Neste período, a Secretaria de Cultura encontrou no Ministério da Cultura um terreno fértil para retroalimentar as propostas e



intencionalidades rumo à construção de uma política pública estruturante para todos os segmentos do campo artístico e cultural.

Em 2007, o Governo do Estado desenhou um novo cenário para a gestão da cultura na Bahia ao alinhar-se às concepções contemporâneas internacionais, em especial a da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), e à visão da política nacional que revolucionou a ação do Ministério da Cultura (MinC), a partir de 2005. A atuação do Governo passou a ser lastreada pelas ideias de que a produção cultural cabe à sociedade, que devem ser democráticos os meios de acesso e consumo desta produção e que é imperativo o diálogo e a observância aos marcos legais e institucionais, cujo aprimoramento é indispensável. Esse posicionamento exigiu ousadia para enfrentar o desafio colocado e serenidade para compreender que a mudança gera críticas, desconfiças e, em muitos casos, o descontentamento dos segmentos que estavam satisfeitos com as coisas como estavam antes, tornando-se reativos ao sentimento e à ideia de fazer as coisas de forma diferente. (SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA, 2007, p.12).

Esse desenho institucional focado na cidadania participativa segue até a gestão da presidenta Dilma Rousseff. O modelo de governança impresso pelo Partido dos Trabalhadores conseguiu avançar com a conquista de programas estruturantes em diversos setores da pasta da cultura, preservando o espírito crítico-criativo inerente aos atores envolvidos em ações artístico-culturais, estrutura que atuava em consonância com os princípios básicos constitucionais, trabalhando pelo reposicionamento da cultura em nível nacional, numa perspectiva dialógica, de descentralização e democratização de acesso.

Essa perspectiva democrática foi vivenciada a partir do governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010), com os Ministros Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010), tendo continuidade no governo de Dilma Rousseff (2011 e 2016), com a Ministra Ana de Hollanda (2011-2016), Marta Suplicy (2012-2014), a interina Ana Cristina Wanzeler (2014) e Juca Ferreira (2015-2016). O Governo do Partido dos Trabalhadores (PT) foi marcado pela formulação e aprovação do Plano Nacional de Cultura (PNC), do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e a consolidação dos espaços de participação social para formulação das políticas e diretrizes do campo cultural, através de uma perspectiva dialógica, contínua e sistematizada no âmbito do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC). (ESPÍRITO SANTO, 2018, p. 67).

Nesse cenário de solidez das políticas, o campo da dança consegue vivenciar um processo de articulação nacional que corroborou para a organização da classe em diversos setores do país, mais fortemente no campo da cultura e educação. A atuação estratégica da Câmara Setorial da Dança no MINC foi responsável pela conquista da autonomia com a implantação de uma Câmara própria e específica, e não como uma sub-câmara de artes cênicas; constituição de

um amplo leque de diagnósticos, problemáticas e caminhos para o desenvolvimento da dança e, especificamente, de uma política cultural voltada à área; criação de graduações e cursos técnicos de dança tanto em universidades públicas quanto privadas; influenciou na implantação de gerências, divisões e coordenadorias de dança em diversos estados e municípios; além de formular editais específicos para a dança nas áreas de pesquisa, criação, produção, circulação, manutenção e difusão.

Considerando que a Dança é uma linguagem artística autônoma no campo do conhecimento; Considerando que a importância da Dança como forma de expressão artística cultural no Brasil; Considerando que, segundo dados do IBGE, a Dança é a segunda atividade artística mais disseminada no território: 56% dos municípios brasileiros abrigam grupos de dança; Considerando que o Ensino da Dança tem suas próprias Diretrizes Curriculares organizadas pelo Ministério da Educação - MEC e pertence área de ARTES; e Considerando que a CAPES do MEC, define a Dança na área das Ciências Humanas e Sociais [...]”. (MINC, 2009, p.128).

Em 2009, o Colegiado Setorial de Dança apresenta e põe em consulta pública o Plano Setorial da Dança (PND). O documento reúne propostas e diretrizes a serem implementadas na área da dança pelo poder público, com vigência de 10 anos. Este plano foi um marco histórico para o setor, por se tratar de um instrumento governamental construído com a sociedade civil, permitindo ao setor exigir, das diferentes esferas do poder público, sua efetivação enquanto políticas para a dança. O Plano da Dança foi revisado em 2010, para se adequar ao Plano Nacional de Cultura e hoje está organizado a partir da constituição de cinco eixos: Eixo I - Do Estado, Eixo II – Da Diversidade, Eixo III – Do Acesso, Eixo IV – Do Desenvolvimento Sustentável e Eixo V – Da Participação Social.

A participação dos atores culturais no processo de formulação das políticas para as artes instaurou uma outra forma do Estado promover suas gestões. Essa interação ativa precisa ser regra e não exceção. Segundo Vellozo (2015), “participar politicamente passa pela percepção e pelo movimento de aproximar-se e/ou se afastar de ideias, estratégias, modos de negociar demandas etc.”

A participação ativa se faz necessária e inclui atuar sobre as necessidades específicas dos setores e, portanto, estar presente nos ambientes de diálogo e de construção da estrutura política para as demandas específicas. Essa participação codepende das organizações civis, contudo não cabem somente à elas a função e o desencadeamento político da cultura no país. É imprescindível um entendimento nacional, de distintos agentes políticos como gestores, membros da sociedade, artistas, produtores, estudantes, professores, pesquisadores, para assegurar o caminho a ser percorrido para a autonomia econômica da área das artes e da dança. (VELLOZO, 2015, p. 92-93).

Esse panorama de conquistas e estruturação cíclica foi sumariamente interrompido com o golpe parlamentar que destituiu a presidenta Dilma Rousseff do cargo de presidenta, em 2016. Com o golpe, Michel Temer assume o Palácio do Planalto e anuncia a fusão do Ministério da Cultura ao Ministério da Educação (MEC), no qual a cultura seria abrigada com o *status* de secretaria. Diante dessa manobra, a sociedade civil foi às ruas, mais especificamente, aos equipamentos culturais vinculados ao organograma do Ministério da Cultura, exigindo a sua recriação, movimento que ficou conhecido como Ocupa MinC. Ao todo foram ocupados mais de 12 prédios ligados ao Ministério da Cultura espalhados pelo país. A pauta principal da ocupação foi o posicionamento contra o governo provisório de Michel Temer, e a reivindicação do restabelecimento imediato da pasta da cultura, sob a forma de ministério. Esse movimento sociocultural foi determinante para pressionar o governo ilegítimo a recuar e recriar o ministério.

Nas eleições de 2018, Jair Bolsonaro venceu a disputa com o candidato do PT, Fernando Haddad, numa campanha marca pela ampla difusão de *fake news*<sup>2</sup>. Empossado presidente, o candidato da extrema direita, eliminou a pasta da estrutura governamental através da medida provisória 870/19, no primeiro dia de governo. O país passa a observar uma política intencional de extermínio das inúmeras políticas públicas conquistadas nas últimas décadas, ao mesmo tempo em que promove a fragilização das instituições públicas.

Essas ações têm como objetivo central fazer frente a pauta neoliberal reivindicada pelos agrupamentos da direita e elite brasileira, com o apoio do governo do presidente americano Donald Trump. O Governo Bolsonaro imprime em todo o país um discurso de ódio, marcado pelo cerceamento dos direitos sociais, censura, discurso antidemocrático, de violência declarada à classe cultural, movimentos LGBTQIAP+, sociais, trabalhistas, rurais, entre outras bases que reforçam o princípio da diversidade como elemento de integração de um Estado Democrático.

Esses movimentos contínuos nos ensinam pensar a constituição de corpos políticos contra-hegemônicos, numa perspectiva de aquilombamento para conjurar estratégias de contenção, salvaguardando o que ainda resta do Estado Democrático de Direito.

<sup>2</sup> *Fake news* é um termo em inglês que significa, literalmente, “notícia falsa”.

Refletir esse corpo político tem uma semântica muito valiosa na contemporaneidade, uma vez que as enunciações que são colocadas na sociedade atual, de formas bem complexas, acabam por elaborar um conjunto de pensamentos, programas e políticas com a mesma velocidade com que conseguem também extingui-los. Vale ressaltar que essas ações são observadas pelo discurso de agrupamentos políticos influenciados por uma classe elitista que não enxerga com bons olhos a possibilidade de ascensão de um conjunto de comunidades que historicamente teve os seus direitos básicos de existência negados. Comunidades cujos corpos foram e são atravessados por incansáveis períodos de oligarquias e autoritarismos. (ESPÍRITO SANTO, 2018, p.159).

## 2. Por um Poder Civil

Diante do panorama político atual, proponho a problematização do termo “Sociedade Civil” por “Poder Civil”, na perspectiva de atribuir efetivamente aos indivíduos, a real soberania popular sobre o Estado Democrático de Direito, reconhecendo-os enquanto potência máxima, e não apenas como um colaborador no processo de constituição de um governo que o regerá. Esse entendimento vem sendo amplamente difundido por mim, ao longo das minhas experiências profissionais e acadêmicas, justamente por transitar em espaços de participação social, e entender, a importância do protagonismo desses sujeitos no tencionamento das políticas públicas.

A pesquisa problematiza os conceitos de Sociedade Civil e Poder Público, com base nos escritos do filósofo político italiano Norberto Bobbio, cujos estudos estão envoltos no campo da filosofia do direito, filosofia política e ética. A aproximação com os escritos do intelectual se dá pela a sua relevante trajetória de ativismo e militância antifascista, durante o auge da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). O filósofo fez parte do movimento de resistência contra a ditadura do fascismo na Itália, através da sua participação em grupos liberais e socialistas.

Bobbio defendeu, tanto na sua atuação política, quanto nos seus escritos, a autonomia dos indivíduos diante do Estado, disseminando assim, um pensamento de soberania da liberdade das pessoas frente a autoridade do governo, pensamento que configura-se como uma insurgência nas atuais estruturas do Estado. A base dos estudos de Bobbio, no que tange o pensamento sobre o indivíduo na sociedade, parte dos estudos do jornalista, político italiano e filósofo marxista, Antonio Gramsci



(1891-1937)<sup>3</sup>. O filósofo ficou conhecido por defender o papel estruturante da cultura em influenciar mudanças substanciais na sociedade. Gramsci foi responsável pela fundação do primeiro partido comunista da Itália, motivo que colaborou com a sua eleição em 1924.

Os estudos de Gramsci através de Bobbio dialogam com esta investigação, por acreditar que as perspectivas progressistas e sociais vivenciadas por esses pensadores, coadunam com o caráter ativista e político desta pesquisa, principalmente quando reforçam o protagonismo do indivíduo em relação ao Estado, que, atualmente, se constitui enquanto lugar conservador e coercitivo<sup>4</sup>.

Segundo Bobbio (1982),

[...] Estado não é mais concebido como eliminação, mas sim como conservação, prolongamento e estabilização do estado de natureza: no estado, o reino da força não é suprimido, mas antes perpetuado, com a única diferença de que a guerra de todos contra todos foi substituída pela guerra de uma parte contra outra parte (a luta de classes, da qual o Estado é expressão e instrumento). [...] a sociedade da qual o Estado é supremo regulador não é uma sociedade natural, conforme à natureza eterna do homem, mas uma sociedade historicamente determinada, caracterizada por certas formas de produção e por certas relações sociais; e, portanto, o Estado – enquanto comitê da classe dominante –, em vez de ser a expressão de uma exigência universal e racional, é ao mesmo tempo a repetição e o fortalecimento de interesses particularistas. (BOBBIO, 1982, p. 21-22).

O olhar específico de valoração do indivíduo perante o Estado, defendido por Bobbio, possui aproximação e diálogo com os objetivos de reflexão sobre a importância da participação social nas estruturas do Estado. Outro ponto relevante dessa aproximação epistemológica, trata-se do tencionamento instaurado nesta investigação, a partir do momento em que proponho a atualização terminológica do conceito de Sociedade Civil, tanto na escrita, quanto no plano discursivo, com o objetivo de reconduzir o estado de potência para o sujeito (agente cultural) em relação às estruturas governamentais do Estado.

<sup>3</sup> Linguista de formação, Gramsci dedicou parte da obra “Cadernos do Cárcere” (constituída por mais de 20 cadernos, redigidos entre 1929 e 1932) para desenvolver um vocabulário sobre as áreas da política, economia e filosofia. O filósofo constituiu a sua atuação filosófica enquanto um léxico a serviço da luta contra a hegemonia cultural.

<sup>4</sup> A escolha de Gramsci nessa pesquisa se dá pelo teor didático, pedagógico e político de suas obras. Reflexões que mesmo “aprimoradas”, transpuseram os muros da ditadura, e atuaram como via de instrumentalização das classes menos favorecidas. Pensamentos esses que foram responsáveis pela construção de conhecimento e tomada de consciência, fazendo com que esses indivíduos atuassem enquanto sujeitos da sua emancipação.

Diante da necessidade de insurgência no campo do ativismo artístico-cultural, é importante, também, pensarmos as insurgências nos enunciados linguísticos comuns a nossa atuação cotidiana nessas instâncias de representação. A insurgência e o ativismo político podem ser vistos como uma via no qual os agentes culturais saem da categoria de enunciação / ação passiva, do estado cotidiano de "resistência", passando a ocupar um enunciado / ação ativa de rebelar-se, de contra-atacar, de superar qualquer tipo de força, ou onda contrária aos interesses de um indivíduo, movimento, ou uma nação.

Na mesma perspectiva, será problematizado a carga semântica do termo "resistir", que opera numa perspectiva de polarização de poderes, enquanto forma de conter uma ação ou poder hegemônico. Nesse contexto, tenho apresentado a substituição do termo "resistir" pelo termo "insurgência", na perspectiva de que não cabe mais à essas populações, "maioria minorizadas" e classes, que historicamente tiveram seus direitos cerceados, uma posição única e exclusiva de conter/barrar, através de resistência, os constantes avanços/ataques de setores que se construíram enquanto poderes hegemônicos. Esse posicionamento político/cultural, pode ser compreendido como uma tentativa estratégica de enfrentamento ao que Gramsci conceitua enquanto Hegemonia Cultural, no qual grupos da sociedade, de forma organizada, presentes em associações ou partidos, conseguem exercer influência sobre outros indivíduos/grupos, ao ponto de direcioná-los, através de uma ação coercitiva que opera na ordem moral e intelectual.

Vale ressaltar que a pesquisa não defende a extinção da noção de Estado enquanto configuração governamental, ela propõe a atualização e ressignificação dos espaços de atuação e de poder, que ao longo da história migraram da então sociedade civil para se perpetuar numa sociedade política. Sendo assim, inicio um movimento político no campo da dança, propondo a restauração do sentimento e estado de potência, através da terminologia "Poder Civil", configurando-se com um lugar agregador dos indivíduos de um determinado território, capazes de constituir estruturas de governo através de Sociedades Políticas (agrupamento de servidores de carreira, cargos comissionados ou funções eletivas da administração pública).

Num pensamento mais complexo sobre as vias de formulação de políticas, neste caso de políticas pedagógicas, a ação estética, poética e artística, também se faz potente para possibilitar a emancipação do público e da própria classe cultural. Para Agamben (2008), "a arte é inerentemente política, porque é

uma atividade que torna inativos, e contempla, os hábitos sensoriais e os hábitos gestuais dos seres humanos, e, ao fazê-lo, os abre para um novo uso potencial". A pesquisa problematiza essa abordagem entre Arte e Política, para buscar relações de potência nas ações artísticas que possam fortalecer, empoderar e qualificar o desenvolvimento dos sujeitos da Dança.

### 3. Considerações finais

A pesquisa figura como uma ode às conjurações, levantes, motins, insurreições, entre outras estratégias diaspóricas de reivindicação de direitos e livre expressão. Propõe-se versar sobre a importância da memória/registro/difusão desses corpos insurgentes da dança baiana, lidos como intelectuais orgânicos através da perspectiva gramsciana. A investigação dialoga com artistas, ativistas, produtores e gestores do campo da dança que destinam suas experiências profissionais para problematizar, mediar e difundir enunciações estéticas, críticas e políticas na perspectiva de promover, capacitar e difundir ações artístico-pedagógicas que reposicionem atores da dança, lidos como corpos de maiorias minorizadas (SANTOS, 2020), no cenário contemporâneo da Bahia.

Entendo que pesquisar esses fenômenos sociais, culturais e políticos, configura-se também como uma forma de contribuir para a ampliação desses debates, com o intuito de qualificar e identificar quais são as possíveis estratégias de manutenção que assegurem a retomada do diálogo entre o ente Público e Poder Civil, evitando assim o aumento das perdas simbólicas e políticas.

A partir da abordagem proposta, os resultados desta pesquisa serão importantes também para a comunidade em geral, especialmente a sociedade baiana, pois trataremos de um tema que faz parte da consolidação de diretrizes fundamentais para o desenvolvimento das políticas culturais do Estado.

Jacson do Espírito Santo  
PPGDANÇA/UFBA  
jksantus@gmail.com

Artista, Artivista, Educador, Gestor e Produtor Cultural. Doutorando em Dança (UFBA), Mestre em Dança (UFBA), Especialista em Gestão Cultural (UFBA/FUNDAJ/MINC), Licenciado em Dança e Bacharel Interdisciplinar em Artes - concentração em Arte e Tecnologia (UFBA). Assumiu em 2016, a Coordenação de Dança da FUNCEB, desde 2017, atua na direção do Centro de Formação em Artes - CFA, instituição responsável pela Escola de Dança da FUNCEB/SECULT-BA.

Profa. Dra. Ludmila Pimentel  
PPGDANÇA/UFBA

ludmilapimentel@hotmail.com

Professora Associada I da Universidade Federal da Bahia, Professora Permanente do Programa de Pós-graduação em Dança (UFBA) e Professora Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (UFBA), Coordenadora da área de Dança no Programa Institucional de incentivo à Docência (PIBID-UFBA). Membro do Conselho Editorial e Parecerista do Journal of Somatic and Dance Practices (Coventry University). Líder do Elétrico - Grupo de Pesquisa em Ciberdança (CNPq).

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Art, Inactivity, Politics**. In: BACKSTEIN, Joseph; BIRNBAUM, Daniel; WALLENSTEIN, Sven-Olov (Eds.). Thinking Worlds: The Moscow Conference on Philosophy, Politics, and Art. Berlin: Sternberg Press, 2008.

BOBBIO, Norberto. **O Conceito de sociedade civil**. Norberto Bobbio: tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil** : texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nos 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo no 186/2008. – Brasília : Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016. 496p.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **Câmara e Colegiado Setorial de Dança: Relatório de Atividades 2005-2010**. Brasília, 2010. Disponível em: <<http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2012/10/plano-setorial-de-danca-versao-impressa.pdf>> . Acesso em 03 de jul. 2021.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. **CNPC**. Moção n.o 17, de 17 de junho de 2009, Moção de apoio aos profissionais da dança e repúdio a legislar, regulamentar e fiscalizar artistas-professores de dança em cursos livres e no ensino formal. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 8 jul. 2009. p. 128.

ESPÍRITO SANTO, Jacson. **Instâncias de representação da dança em Salvador: espaços de colaboração e políticas públicas**. 224f il. 2018. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

FUNARTE. Coordenação de Dança. **Análise do Caderno de Diretrizes do Plano Nacional de Cultura (PNC)**. Janeiro de 2009. Disponível em: <<http://idanca.net/wp-content/uploads/2009/11/CSD-Análise-do-PNC-Jan2009.doc>> Acesso em: 03 jul. 2018.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**, volume 2 / Antonio Gramsci; edição e tradução, Carlos Nelson Coutinho; co-edição, Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. - 2a ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

QUIVY, R. & CAMPENHOUDT, L. **Manual de Investigação em Ciências Sociais**. Lisboa: Gradiva, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. **Dissensus: On Politics and Aesthetics**. London/ New York: Continuum, 2010.



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

SANTOS, Richard. **Maioria Minorizadas: um dispositivo de racialidade**. Rio de Janeiro. Telha, 2020.

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

## Comunidades intencionais: Interrelações entre a Arte da Dança e processos comunicacionais em Redes Digitais

Jaqueline Vasconcellos (UFBA/IAE)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Esse trabalho é resultado do estágio pós-doutoral desenvolvido na Universidade Federal da Bahia, em sua Escola de Dança, com supervisão da Profa. Dra. Lenira Peral Rengel, entre agosto de 2020 e janeiro de 2021. Propus analisar processos de difusão de materiais gerados por criadores da área da Dança, para ambientes digitais, no que venho nomeando por “Comunidades Intencionais”. Este conceito trata-se de uma acepção desenvolvida durante o doutorado, concluído na Universidade de São Paulo em 2019. A rede utilizada como suporte para esta investigação foi o *Instagram* e a experiência de dois artistas naquela rede, Thiago Santana e Diogo Granato, ambos artistas da Dança. Um dos fatores de investigação, em ambos os casos, foi o fato dos artistas realizarem seus experimentos durante o período de distanciamento social, provocado pela atual pandemia do novo Coronavírus. As atividades desenvolvidas durante o período de pós-doutoramento estruturaram o conceito de “Comunidades Intencionais” interrelacionando-o, por meio das experiências investigadas, as áreas da Dança em transversalidade com as novas tecnologias digitais, em especial as que contêm aprendizagem de máquina (*Learning Machine*) (BUSSON; FIGUEIREDO; SANTOS; DAMASCENO; COLCHER; MILIDIÚ, 2018), à área da Educação.

**Palavras-chave:** REDES SOCIAIS. DANÇA. INSTAGRAM. PANDEMIA. COMUNIDADES INTENCIONAIS.

**Abstract:** This work is the result of the post-doctoral internship developed at the Federal University of Bahia, in its Dance School, under the supervision of Prof. Dr. Lenira Peral Rengel, between August 2020 and January 2021. I proposed to analyze the processes of dissemination of materials generated by creators in the area of Dance, for digital environments, in what I have been calling “Intentional Communities”. This concept is a meaning developed during the doctorate, completed at the University of São Paulo in 2019. The network used as support for this investigation was Instagram and the experience of two artists in that network, Thiago Santana and Diogo Granato, both Dance artists. One of the investigative factors in both cases was the fact that the artists carried out their experiments during the period of social distancing, caused by the current pandemic of the new Coronavirus. The activities developed during the post-doctoral period structured the concept of “Intentional Communities”, interrelating it through the investigated experiences in the areas of Dance in transversality with new digital technologies, especially those that contain machine learning (*Learning Machine*) (BUSSON; FIGUEIREDO; SANTOS; DAMASCENO; COLCHER; MILIDIÚ, 2018), to the area of Education.

**Keywords:** SOCIAL NETWORKS. DANCE. INSTAGRAM. PANDEMICS. INTENTIONAL COMMUNITIES.

## 1. Corpo, política e redes sociais: poder das "Comunidades Intencionais" de Dança

Este trabalho se refere às implicações políticas no corpo e ao contexto social dos processos de difusão de materiais gerados por criadores da área da Dança, para ambientes digitais, no que venho nomeando por "Comunidades Intencionais". O conceito que apresento se trata de uma acepção desenvolvida durante o doutorado, concluído na Universidade de São Paulo em 2019, que identifica táticas provindas do subalterno para driblar forças hegemônicas atuantes em ferramentas comunicacionais presentes nas atuais redes sociais digitais.

Importante definir a diferença conceitual entre os termos tática e estratégia, pois no que se refere ao sujeito que se utiliza de cada um, segundo Certeau:

A tática é a arte do fraco [...] Quanto maior um poder, tanto menos pode permitir-se mobilizar uma parte de seus meios para produzir efeitos de astúcia: é com efeito perigoso usar efetivos consideráveis para aparências, enquanto esse gênero de "demonstrações" é geralmente inútil e "a seriedade da amarga necessidade torna a ação direta tão urgente que não deixa lugar a esse jogo". As forças são distribuídas, não se pode correr o risco de fingir com elas. O poder se acha amarrado à sua visibilidade. Ao contrário, a astúcia é possível ao fraco, e muitas vezes apenas ela, como "último recurso": "Quanto mais fracas às forças submetidas à direção estratégica, tanto mais esta estará sujeita à astúcia". Traduzindo: tanto mais se torna uma tática [...] A arte de "dar golpe" é o senso da ocasião. (CERTEAU, 1998, p. 101 *apud* VASCONCELLOS, 2019, p. 12)

Tática é um termo basilar para compreender a pesquisa empreendida em torno do conceito de Comunidades Intencionais, pois como amplamente discutido na tese apresentada à Escola de Artes e Comunicação da USP – no Programa de Meios e Processos Audiovisuais – um agrupamento de interatores em torno de uma causa configura uma tentativa, frustrada em muitos aspectos, de controle sobre a narrativa dada pela hegemonia.

Entenda-se o termo hegemonia como um aspecto do poder de dominação exercido pelos grandes centros mundiais entre os países colonizados, onde o conhecimento é validado, sob determinados parâmetros que o medem, de acordo com os aspectos culturais do colonizador. Ou seja, qualquer conhecimento epistemológico que se distinga do produzido em determinado eixo – que no geral abriga os centros colonizadores mundiais – por meio de características culturais locais, não é tido como inteligível ou intencional (SANTOS; MENESES, 2010).

1386

Em se tratando de grupos minoritários – termo utilizado nas Ciências Sociais para definir agrupamentos que estão fora da normatividade social – a tática é instrumento e fim nela mesma. O que proponho é que esses grupos, formados muitas vezes por indivíduos que estão alijados da sua condição de produtores de conhecimento válido, usam a tática, no sentido empreendido por Certeau (1998): enquanto ferramenta para atingir objetivos mais amplos.

Em se tratando das redes sociais digitais e suas ferramentas tecnológicas que são mediadas por este mesmo poder hegemônico, essas táticas apreendidas pelas "Comunidades Intencionais" permeiam a instrumentalização tecnológica desses agrupamentos, ou seja, para usá-las é necessário ao interator dominá-las. Longe de uma visão utópica sobre o bom uso das tecnologias digitais, a conceituação de "Comunidades Intencionais" vem ao encontro do desvelo de que as atuações de grupos focados em determinados objetivos claros, na internet, conseguem desestruturar, ainda que temporariamente, a dominação hegemônica em campos comunicacionais.

A rede utilizada como suporte para esta investigação foi o *Instagram*<sup>1</sup> e a experiência de dois artistas nesta mesma rede. Esses artistas realizaram projetos durante o período de distanciamento social, provocado pela atual pandemia do novo Coronavírus. A saber, Thiago Santana e Diogo Granato, ambos artistas da Dança.

As atividades desenvolvidas durante o período de investigação estruturaram o conceito de "Comunidades Intencionais" interrelacionando-o – por meio das experiências investigadas – as áreas da Dança em transversalidade com as novas tecnologias digitais (em especial as que contêm aprendizagem de máquina – *Learning Machine*) à área da Educação.

Em específico, observei os processos de adaptação das trocas realizadas por artistas e pesquisadores, em ambientes digitais, neste momento em que a presença está sendo mediada por este tipo de tecnologia.

Em se tratando do *Instagram*, a experiência mediada perpassa pela configuração da representação imagética. Tanto no caso das experiências

<sup>1</sup> *Instagram* é uma rede social online de compartilhamento de fotos e vídeos entre seus usuários, que permite aplicar filtros digitais e compartilhá-los em uma variedade de serviços de redes sociais, como *Facebook*, *Twitter*, *Tumblr* e *Flickr*. Originalmente, uma característica *distintiva* era a limitação das fotos para uma forma quadrada, semelhante ao *Kodak Instamatic* e de câmeras Polaroid, em contraste com a relação a proporção de tela de 16:9 tipicamente usada por câmeras de dispositivos móveis. O *Instagram* foi criado pelo americano Kevin Systrom e pelo paulistano Mike Krieger e lançado em outubro de 2010. O serviço foi adquirido pelo *Facebook* em abril de 2012.



observadas na página de Diogo Granato – que desenvolveu o projeto "Experimentos" em plena pandemia provocada pelo novo Coronavírus – quanto nas *lives* promovidas pelo pesquisador Thiago Santana, as imagens técnicas, ou seja, aquelas produzidas por máquinas semióticas (MACHADO, 1995) e sua forma de representação pictórica/imagética são mediadas pela plataforma.

As tecnologias de integração em redes sociais digitais que se utilizam do formato plataforma, dependem da interação do que Machado (2007) chama de interator, ou seja, o sujeito por trás da tela que constrói a narrativa junto ao programador e aos próprios algoritmos da programação.

Temos aqui então a convergência de dois agentes instauradores de situações narrativas: de um lado, o interator, esse sujeito de carne e osso (malgrado ele possa estar também representado na tela por um clone seu, o avatar), mas já "aparelhado", como dizia Couchot, e, de outro, algo assim como um *sujeito-aparelho*, ou mais exatamente ainda um *sujeito-robô*, de funcionamento inteiramente automático, encarnação definitiva da ideia couchotiana do sujeito-SE. (MACHADO, 2007, p. 144)

A observação sobre as possibilidades de interação da plataforma, no que se refere à disposição dos materiais naquele ambiente, foi ressaltada pelo pesquisador Thiago Santana (2021), em entrevista:

Quando eu propus fazer essa *live* foi no sentido de convidar estas pessoas para entenderem um pouquinho do que é a Dança, né [...], mas, no início [a *live*] não tinha como ficar salva. Só ficava salva por 24 horas e depois sumia. Depois que começou a ficar salva no IGTV, isso foi depois que o *Instagram* foi atualizando. (SANTANA, 2021)

Neste relato, apresenta-se a dicotomia entre tecnologia e o interator. A primeira *live*, a que se refere o pesquisador, foi uma iniciativa conjunta com outro pesquisador da área, Leonardo Santos. Os dois intencionavam fazer uma exposição pública das questões sobre gênero e Dança e escolheram o *Instagram* como sede da iniciativa. Porém, este material, que poderia ser utilizado como espaço de construção de conhecimento específico para a área, por uma limitação da plataforma, não está disponível à análise de viralização. Traça-se aí um aspecto muito importante da experiência, pois ao ser feita em um momento não repetível ou reproduzível por meio da imagem técnica (a gravação), ela torna-se um advento, tal qual uma apresentação de Dança em seu momento presentificado.

Ainda em entrevista, o coreógrafo e pesquisador ressaltava que suas motivações em criar o programa de *lives* no *Instagram*, para compartilhamento de conceitos acerca da Dança, perpassou sua intenção em discutir publicamente

assuntos do seu fazer. No entanto, ele pontua que foi impulsionado, em sua decisão final de criar este programa, pela quantidade de ações análogas surgidas na pandemia, naquela rede social. Antes desse advento, provocado pelo distanciamento social, em sua avaliação, o pesquisador Thiago Santana cultivava um receio em se expor, ou ainda à sua sexualidade – e esclareceu em entrevista que o fato de ser homossexual declarado poderia interferir em sua exposição pública como artista da Dança.

Perceba-se que este programa criado por Thiago Santana tem alicerces fincados em sua rede de afetividades. Quando perguntado sobre as *lives* que mais o marcou, naquele período, são mencionadas duas *lives* que, por motivos distintos, configuraram para este criador o compartilhamento sobre Dança mas também um ato de sociabilização das suas inquietações enquanto sujeito-criador.

Ambas as *lives* mencionadas têm a ver com o desvelamento da alteridade do pesquisador, pois a primeira mencionada é justamente a que trata sobre gênero e Dança. A segunda leva o título de "Dança – Educação e Machismo", realizada ao lado da pesquisadora e artista Edna Nascimento, professora do departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe. Porém ele ressalta que, para além da pertinência do assunto deste encontro, o ponto marcante foi a presença de sua avó, que se uniu aos pesquisadores, ao final da *live*, ouvindo o trecho de um livro feminista descrito pela convidada.

Ressalto que, em se tratando de redes sociais digitais e comportamentos de interatores, existe uma falsa sensação de anonimato ou, na contramão, uma sensação de superexposição hiperdimensionada. O que gostaria de pôr em evidência é que a capilarização de materiais digitais ultrapassa o controle inicial dos interatores ou criadores de conteúdo. Em especial nesta iniciativa, o material foi focado para seu entorno, ou seja, a rede de afetividades do pesquisador:



**Figura 1:** Imagem de tráfego da live "Dança – Educação e Machismo" – 06/03/2021.

Nesta imagem podemos entender que, ainda que o número seja pouco expressivo para àquela rede social, no que diz respeito aos parâmetros da plataforma, ter 43 visualizações, no universo da Dança, em uma situação atípica social (pandemia e confinamento) é expressivo para um artista que, até então, não transitava sua imagem em exposições públicas.

Este subdimensionamento de capilarização entre artistas da Dança, para esta investigação, configura um ponto de atenção ao inferir que talvez, lhes falte domínio da ferramenta enquanto tática. Em se tratando da evolução do estado da Arte, a não percepção das ações como potenciais de mudanças nas assertivas sobre o assunto central, para aquela comunidade, tende a fazer a iniciativa arrefecer e tornar-se endógena, ou seja, apontada a um público específico, formado por afetividades.

Hoje, com as atuais tecnologias digitais em funcionamento nas redes sociais, não é possível vislumbrar, sem um acompanhamento minucioso, onde chegam nossos discursos. Por isso, a ação de compartilhamento público por meio de *lives* é um ato, uma tática que poderá – em um futuro próximo – criar outras mundividências sobre o fazer da Dança. Isto é ato político.

Sobre os "Experimentos" do coreógrafo Diogo Granato é importante ressaltar que, diferente de materiais de videodança, uma dança disposta em ambientes de redes sociais digitais ganha outra dimensão no âmbito do simbólico e na sua mediação com quem a acessa. Em 1 de abril de 2020, após o primeiro mês da "fase vermelha" – que define a etapa mais restritiva de funcionamento de bens e serviços no estado de São Paulo, usada como medida de quarentena contra o novo Coronavírus e sua expansão – Diogo Granato posta o vídeo *Kitchen Dance*, uma realização autoral sua do ano de 2010, com a seguinte legenda, em seu *Instagram*: "Kitchen Dance. Esse vídeo tem 10 anos, e é uma dança na cozinha, parece que serve bem para o momento #danca #dance #instadance #quarentena". Foram vinte e cinco comentários acerca desta postagem e, em específico, muitas concordando que: o objeto de criação disposto estava condizente com o momento político-social vivido.

A ambientação doméstica, a partir desta primeira publicação, começa a ser mote para uma série visual, pois em muitos momentos o artista se vale de fotografias, onde o chão da Dança é perpassado, como proposto por Lepecki (2010), por planos de composição:

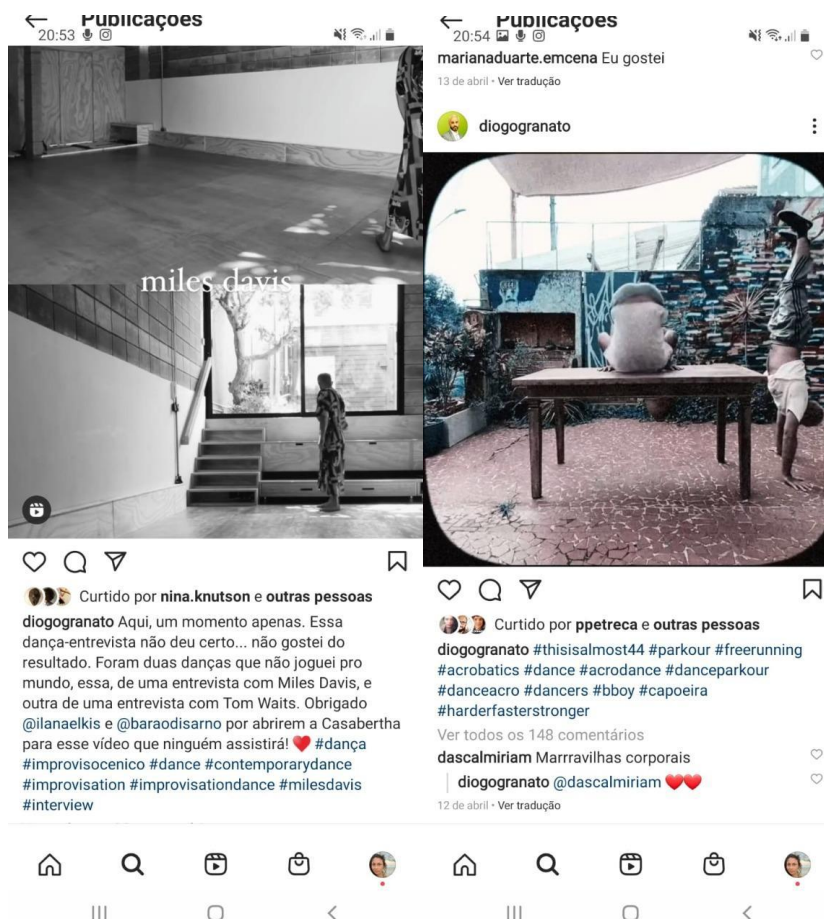
Um plano de composição é uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma "unidade". Todo objeto estético envolve em sua construção a ativação de mais de um plano de composição. Alguns dos planos de composição que distinguem a dança teatral como modo de fazer arte são: chão, papel, traço, corpo, movimento, espectro, repetição, diferença, energia, gravidade, gozo e conceito. Cada um desses planos não deixa de ser também um elemento de outros planos. Planos entrecruzam-se, sobrepõem-se, misturam-se, entram em composição uns com os outros, atravessam-se. Por vezes, mesmo, se repelem e se autonomizam. Isso não os impede, contudo, de permanecerem inter-relacionados no metacampo de expressão que os agencia – por exemplo, um metacampo chamado "dança", construído, definido e desmanchado a cada novo e singular obrar, a cada nova peça que se dança. (LEPECKI, 2010, p. 14)

Considerarei para fins desta investigação, que Diogo Granato se utiliza da casa, enquanto local, mas há outros planos de composição que reescrevem esta dança disposta aos iteradores, dentre os principais, o fato de que acontece em uma

1391



rede social digital. Aqui, a questão política, ou como nomeia Lepecki (2010), o "Plano Fantasma" é evidenciada pelo estado de pandemia do "fora" da casa. Este fora, na dança proposta por Granato, está "dentro" ao deslocar o chão da dança para um ambiente em que, caso não estivesse marcado pela condição social atual, talvez fosse subjacente e entendido enquanto escolha estética, limitando nosso olhar a uma possível poética elencada pelo criador.



**Figuras 2 e 3:** Prints de algumas danças dos “Experimentos” – 11/07/2021.

Nos materiais de videodança, por exemplo, realizados por este coreógrafo, nos anos anteriores à pandemia, as eleições cenográficas poderiam ser lidas apenas por meio de uma análise poética – ressalto que não há juízo de valor sobre uma crítica de dança pautada em questões estéticas, porém sublinho a importância do momento político para as escolhas deste artista, localizado neste momento do agora (2021). Escolher ambientes domésticos, por vezes com corporalidades que ali não caberiam, traz a situação político-social do país para o aqui/agora da dança nos meios digitais.



**Figuras 4 e 5:** Prints de algumas danças dos “Experimentos” – 11/07/2021.

Ressalto aqui as estratégias do criador em utilizar as *hashtags* como ferramentas que nos indicam para onde olhar. Não se tratam de danças em casa e sim, modos de sobrevivência para criações na área, em um período em que a criação em arte, em especial na Dança, parece sucumbir diante do cenário aterrador das “matérias fantasmas”, das 534 mil mortes no momento (julho de 2021), provocadas pela arbitrariedade de determinada facção política.

Lepecki (2010) nos elucida sobre estas “matérias fantasmas” que agem nas danças, enquanto plano de composição subjacente e, que aqui argumento, pode nos servir de lente ao olhar o que Granato vem fazendo no *Instagram*, deste o começo do confinamento:

A socióloga norte-americana Avery Gordon faz uma proposta radical para recompor o plano epistemológico da sociologia contemporânea [...] O que é uma matéria fantasma para Gordon? “Todos aqueles fins que ainda não

terminaram". Esses fins ainda sem término (o fim da escravidão que não terminou com o escravagismo; o fim da colônia que não terminou com o colonialismo; a morte de um ente querido que não apaga sua presença; o fim de uma guerra que não deixou de ser ainda perpetrada) prolongam a matéria da história para uma concretude espectral (a virtualidade concreta do fantasma) que faz o passado reverberar e atuar como contemporâneo do presente. Para Gordon, "matéria fantasmas" são também todos aqueles "corpos impropriamente enterrados da história" [...] Difícil dançar nesses terrenos que, apesar de lisos e lustrosos, volta e meia expulsam uma matéria fantasma (o fato de por vezes não a vermos não quer dizer que não exista e aja), fazendo-nos escorregar para além da intencionalidade coreográfica. Uma dança aberta para uma política do chão é uma dança aberta para aceitar e experimentar com os efeitos cinéticos das matérias fantasmas que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço e a do nosso movimento nele". Pergunta ético-política para o plano de composição da dança contemporânea: que chão é este em que danço? Em que chão quero dançar? (LEPECKI, 2010, p. 16)

Quando entrevistado sobre esta série, o criador Diogo Granato nos elucida questões basilares para esta investigação:

Jaqueline Vasconcellos (JV): Você é um dos criadores de dança que mais se interessou em investigar o corpo em meios audiovisuais. Assim que aconteceu o isolamento social, por causa da pandemia provocada pelo novo Coronavírus, você começou a publicar em seu Instagram uma série de vídeos de danças domésticas. Isto foi intencional, percebendo aquele espaço como um ambiente possível para a dança nesta nova fase?

Diogo Granato (DG): Bom, houve uma intensificação do conteúdo audiovisual, porém eu já percebia minha casa como um ambiente possível para a dança. Já tinha feito o Kitchen Dance, onde danço na cozinha havia anos, e em 2018 fiz alguns vídeos para um desafio auto imposto de postar uma dança por dia, que foram em casa. Com a pandemia isso se intensificou bastante, mesmo porque tanto minha pesquisa individual, quando com o grupo *Silenciosas e a Mais Companhia*, e inclusive a *Cia Nova Dança 4*, todos pesquisaram audiovisual em casa.

JV: Como se deu a criação dos vídeos que você intitulou de "Experimentos"?

DG: Especificamente, os "Experimentos", foram da pesquisa sobre a senescência na dança, e eram parte da pesquisa que eu estava criando para a *Cia Nova Dança 4*. Os experimentos eram criados, dirigidos, gravados, editados e performados por mim, e a direção da pesquisa como um todo era da Quito.

JV: Há parkour entre seus vídeos, com móveis. Isto foi uma intenção de dar outro "chão" a este esporte/arte?



DG: Novamente, já havia praticado e criado vídeos de parkour em casa antes da pandemia, mas o tamanho do trabalho, seja na produção, seja no desenvolvimento e criação definitivamente subiram de patamar ao ficar em preso em casa.

JV: Como você vislumbra um futuro para Dança em redes sociais, enquanto criador?

DG: A dança já existe nas redes sociais, é inevitável, e o movimento é gigante, ignorá-lo me parece arrogante. Hoje em dia estudo o *TikTok*<sup>2</sup> como linguagem além do *YouTube*<sup>3</sup> e *Instagram*.

Pontuo o "Plano Fantasma" como filtro que amplia as possibilidades de escolhas realizadas por Granato: #ambientedoméstico, #pandemia, #redessociais, #534milmortos. O corpo tropeça na agora, nas condições adversas para a arte da dança e permanece.

## 2. Conclusões transitórias: redes sociais, utopias e o futuro que não chegou

Ainda não é possível analisar as reverberações futuras dessas ações, no que se refere ao estado da arte da Dança, uma vez que não é dado um futuro exato ou um "pós" pandemia. Entenda-se aqui a palavra *pós* como um depois, como se pudéssemos, hoje, em 2021, mensurar quando haverá um fim para tal situação sanitária e de saúde, bem como suas consequências na Arte e Cultura brasileiras.

Porém, em se tratando de poética, estética e ensino, ambas as ações nos apontam pistas para uma investigação sobre os processos de adaptabilidade da área da Dança, diante das limitações que fogem ao controle social.

O que é relevante a esta pesquisa, em conclusão ao estágio pós-doutoral realizado, é dizer que tais ações reverberam e sustentam uma rede de interatores

<sup>2</sup> *TikTok*, também conhecido como Douyin na China, é um aplicativo de mídia para criar e compartilhar vídeos curtos. De propriedade da companhia de tecnologia chinesa ByteDance, o aplicativo de mídia foi lançado como Douyin na China em setembro de 2016, e introduzido no mercado internacional como Musical.ly um ano depois, porém em novembro de 2017 o *TikTok* comprou o Musical.ly. É uma plataforma de vídeos curtos líder na Ásia, nos Estados Unidos e em outras partes do mundo. O aplicativo ganhou popularidade e se tornou o aplicativo mais baixado nos Estados Unidos em outubro de 2018.

<sup>3</sup> Fundada em 2005 por Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim, também criadores do PayPal, é uma plataforma virtual *on demand* que oferece materiais audiovisuais de diversas procedências e funciona sem hierarquização de conteúdos. Porém, é necessário pontuar que por meio dos seus algoritmos, o *YouTube* gerencia a visibilidade dos materiais de acordo com os acessos de público. Foi incorporada a *Google* em 2006, um ano após sua fundação.



interessados no assunto Dança e que, por sua vez, replicam e fomentam discussões na área, ultrapassando as limitações dos algoritmos criados para aquela rede social.

Jaqueline Vasconcellos  
UFBA

E-mail: [jaqueline.vasconcellos@gmail.com](mailto:jaqueline.vasconcellos@gmail.com)

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA (USP - 2019). Trabalha como coordenadora de projetos no Instituto Arte na Escola. Trabalhou como gestora cultural na Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Hoje coordena o projeto "Ofó Nkonson", uma empresa de consultoria, cujo produto principal são lives educativas no *YouTube*.

Supervisora do estágio pós-doutoral: Lenira Peral Rengel  
UFBA

E-mail: [lenirarengel@ufba.br](mailto:lenirarengel@ufba.br)

Professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Bolsista Produtividade CNPq 2. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança - Mestrado e Doutorado (primeiro Doutorado com especificidade em Dança do Brasil, público e gratuito do mundo). Dançarina (com variadas técnicas e práticas), modelo vivo, performer, preparadora corporal, pesquisadora.

## Referências

- CERTEAU, Michel. **A invenção do Cotidiano**. São Paulo: Vozes, 1998.
- LEPECKI, André. Planos de Composição. In: GREINER, Christine; ESPÍRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sônia. **Cartografia Rumos Itaú Cultural, Dança 2009-2010**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**: Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.
- \_\_\_\_\_. **A arte do vídeo**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. Introdução. In: SANTOS, SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. pp. 15-27.
- BUSSON, Antônio; FIGUEIREDO, Lucas; SANTOS, Gabriel; DAMASCENO, André; COLCHER, Sérgio; MILIDIÚ, Ruy. Desenvolvendo Modelos de Deep Learning para Aplicações Multimídia no Tensorflow. In: **Anais do XXIV Simpósio Brasileiro de Sistemas Multimídia e Web**: Minicursos. pp. 67-116. São Paulo: Editora SBC, 2018.
- VASCONCELLOS, Jaqueline Reis. **Jaqueline Vasconcellos em entrevista a Thiago Santana**, em março de 2021. Salvador. Áudio. Salvador/Bahia.
- \_\_\_\_\_. **Jaqueline Vasconcellos em entrevista a Diogo Granato**, em Junho de 2021. Salvador. Escrita. Salvador/Bahia.

## Corpos-danças-brasis: a resiliência como questão política

Jéssica Alana Lopes Mendes (UFBA)  
Joubert de Albuquerque Arrais (UFCA / UFBA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Corpos-Danças-Brasis propõe discutir a resiliência como questão política e compreendê-la em suas presenças corporais a partir da dança, ao friccionar o significado da palavra resiliência com os corpos inscritos por uma memória ancestral afro e indígena, onde o movimento surge de uma espiral de possibilidade de sobrevivência, e não a mera ideia de superação das opressões que perpassam os discursos em torno dos ditos corpos brasileiros. Nesse sentido, dizer-se “danças brasileiras” coloca-nos um desafio político caleidoscópico: como se constitui uma ideia de corpo resiliente ou em resiliência para práticas corpo-situadas no Brasil? Que memórias se atualizam criticamente como “Corpos-Danças-Brasis”, quando já evidenciam o mover de uma resiliência dançante como corpo em crise e não como corpo de superação? Vale-se também do conceito de *dançagrafia*, ou seja, a escrita resiliente que se faz pela dança em corpos escritos por memórias, vivências e experiências.

**Palavras-chave:** DANÇA E RESILIÊNCIA. DANÇAS BRASILEIRAS. CORPOS-DANÇAS-BRASIL. CORPO E ANCESTRALIDADE. DANÇA E CONTEMPORANEIDADE

**Abstract:** The Corpos-Danças-Brasis proposes to discuss the resilience as a political issue and understand it in its bodily presences in the so-called contemporary Brazilian dances, by rubbing the meaning of the word resilience with the bodies inscribed by an Afro and indigenous ancestral memory, where the movement arises from a spiral of possibility of survival and not the mere idea of overcoming the oppressions that pervade the discourses around the so-called Brazilian bodies. In this sense, saying "Brazilian dances" poses a kaleidoscopic political challenge: how is an idea of a resilient body or in resilience constituted for body-located practices in Brazil? Which memories are critically updated as "Corpos-Danças-Brasis" when they already show the movement of a dancing resilience as a body in crisis and not as a body of overcoming? It also makes use of the concept of *dançagrafia*, that is, the resilient writing that is done through dance in bodies written by memories and life experiences.

**Keywords:** DANCE AND RESILIENCE. BRAZILIAN DANCES. CORPOS-DANÇAS-BRASIL. BODY AND ANCESTRY. DANCE AND CONTEMPORARY

### Apresentação

Este artigo busca tensionar a palavra resiliência na relação política do corpo entre contemporaneidade e ancestralidade com as “danças e performances

1397

brasileiras” (MUNDIM, 2014; LIGIÈRO, 2011) e busca compreender a dança enquanto mobilizadora de outras formas de existência e resistência.

Em termos performativos do corpo que dança (SETENTA, 2007), *fazer-dizer-se* “danças brasileiras” coloca-nos um desafio político caleidoscópico: como se constitui uma ideia de corpo resiliente (ou em resiliência) para práticas e escritas corpo-situadas no Brasil? Que memórias atualizam-se criticamente como “corpos-danças-brasis”, quando já evidenciam o mover de uma resiliência dançante como corpo em crise de desestabilização e não como corpo de superação?

É difícil aqui falar em identidade e corpos ditos brasileiros ao pensar em um país como o Brasil, tão miscigenado como resultado de violentos processos colonizantes, quando suas dimensões continentais o constitui de tantas fronteiras e territorialidades. Munanga (2020) discute sobre essa “*difficuldade de definir a identidade com base no único critério racial*” (MUNANGA, 2020, p.14), já que a questão identitária e dos processos identitários englobam questões históricas, políticas, culturais, psicológicas, raciais, entre outros.

Diante dessa realidade, procuramos traçar certo histórico de “corpos-danças-brasis” que vem de luta pela sobrevivência para discutir essa dimensão resiliente do corpo que se move e se organiza como dança no que chamamos de “corpos de resiliência”.

## O performativo-resiliente

Para tanto, compreendemos o fazer-se resiliente no sentido contrário do que prega o pensamento *coaching* neoliberal. Nele a resiliência é tida como um lugar de superação, o que nos mobiliza a ressignificá-la como um possível auto-ajustamento cognitivo do corpo para a sobrevivência, pensando-a como ação de corpos em crise (GREINER, 2010) no e com seu fazer-dizer performativo do corpo que dança e da dança como comunicação performativa (SETENTA, 2007).

A palavra “resiliência”, que vem da área da física, também demarca usos e significados controversos nos campos da psicologia. Segundo Brandão et al (2011), sua origem vem das Ciências Exatas e explica que é um fenômeno de um material elástico voltar a seu estado original após ser tensionado. Porém, a partir da década de 90, outro significado fez-se presente, com um sentido comunitário, com foco na dimensão social em suas adversidades.

Assim, ser/estar corpo resiliente é que permite uma ação de *profanação*, segundo Agamben (2007), para redimensionar o uso psicologizante do que vem a ser um corpo em resiliência. “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas fazer delas um uso novo, a brincar com elas” (AGAMBEN, 2007, p. 75). De acordo com este autor, ao profanar, as coisas são trazidas de volta à possibilidade de um uso lúdico, o que nos possibilita desestabilizar o mantra neoliberal de um corpo dito resiliente quando naturalizado com mero discurso de uma narrativa de superação diante de uma vivência de opressão ou exclusão.

Contatamos que a realidade da maioria das pessoas brasileiras é de situações de exploração com ações de resistência, que *afetam* o corpo na sua potência de vida e de movimento para expandi-lo (ROLNIK, 1993). Na dimensão dos direitos humanos, se pensarmos certas exclusões (até a mais radicais), o tensionamento do corpo cotidiano como resiliência permite-nos criar configurações em dança que afetem o campo sensível, de forma que se entende o corpo como combativo e afetivo, quando propõe diálogos com as dissidências.

Atentemos para corpos que foram, e ainda são, invadidos. O Brasil é um país colonizado com sangue de gente preta, indígena, pobre, LGBTQI+, dissidentes. Vivemos desde 1500 em um sistema compulsório, em termos biopolíticos, que dita “quem pode viver, e quem deve morrer” (MBEMBE, 2018, p.5). Historicamente, o poder está nas mãos de uma classe dominante com muito *vermelho como a brasa*<sup>1</sup>, derramada em seu solo verde. Para a cosmologia Guarani, o *mbaraka*<sup>2</sup> é um instrumento de poder muito forte e de resistência. É pelo *mbaraka* que o universo foi criado, e é através do *mbaraka* que a sua tradição resiste. O *mbaraka* é associado também a dança para este povo, sendo a dança um meio de existência presente nos corpos dos povos nativos.

## Resiliente como corpo história

Cabe-se aqui refletir a resiliência desdobrando a questão política para os corpos sistematicamente subalternizados, onde “o território corporal é o primeiro lugar de ataque do colonialismo” (RUFINO, 2016, p.71), corpos estes que estão em um “espaço-entre”, em uma espiral de movimento que não segue a linha reta do

1 Vermelho como brasa é o significado “aportuguesado” da palavra Brasil, que vem de pau-brasil, árvore ao qual os portugueses extraíam sua madeira para tingir tecidos.

2 Instrumento indígena parecido com um chocalho popularmente conhecido como maraca.



pensamento eurocentrado. Partindo dessa relação, resiliência passa a ser compreendida como viver em espiral, uma ação que é movimento contínuo.

No que chamamos de “corpos-danças-brasis”, podemos correlacionar essa junção de palavras como uma proposta de metáfora corporal das árvores do cerrado. Existe um fenômeno chamado *Escleromorfismo Oligotrófico*<sup>3</sup>, que é o que dá as formas tortuosas e o nanismo a esse bioma. Por conta da toxicidade por alumínio no solo causado pelas queimadas (atualmente criminosas em sua maioria) as árvores vão retorcendo-se para encontrar outros meios de sobrevivência, espiral. Por exemplo, muitas áreas de cerrado estão sendo devastadas, virando soja e lucro pro mercado de agronegócio; e mesmo assim, as árvores permanecem, criando outras formas de vida, resistindo a tal toxicidade do lucro que vale mais que a vida, seguindo as lógicas neoliberais de precarização e extermínio.

Ao pensar na relação da espécie humana, o ambiente e os acontecimentos influenciam diretamente na sua relação cognitiva. Ligiéro (2016) fala sobre um “corpo história”, que é fruto de vivências, das relações e interações com o mundo, e esse “corpo história” transforma-se em movimento. Nesse sentido, “corpos-danças-brasis” pode ser compreendido como o movimento de *corpos histórias* que precisa, muitas vezes, encontrar outros modos e meios de movência para ultrapassar a política de morte que se vive no Brasil desde sua invasão. Para o historiador brasileiro Darcy Ribeiro (1995), nunca houve, de fato, um povo livre nessa pátria chamada Brasil; mas, sim, uma massa de pessoas trabalhadoras exploradas. Como, então, podemos pensar tais corpos-brasis, tão diversos, considerando a dança e o dançar, que acontecem no corpo e não fora dele, como resistência?

Reflete-se nessa escrita sobre corpos-brasis que carregam em sua história uma memória afro e/ou indígena provinda da ancestralidade. Corpos-danças-brasis são essas corporeidades ditas brasileiras que procuramos compreender o que são e podem ser, diante das corporalidades negras, indígenas e mestiças. Aliás, vale ressaltar, a mestiçagem não é aqui romantizada; e sim, tratada como uma política de apagamento de um povo que perpetua uma política racista de embranquecimento. Lembremos, as nossas memórias são da pele, do sangue e do

3 Escleromorfismo oligotrófico é uma hipótese defendida por alguns botânicos, sobre a caracterização das árvores do Cerrado em suas formas tortas (tortuosas, retorcidas). De acordo com Pelos estudos, esta característica decorre pela falta de nutrientes e uma elevada toxicidade do solo.

movimento, logo, há uma resiliência que tem permitido os corpos permanecerem, mas até quando?

Ao pensar na ancestralidade brasileira, Ligiéro (2011) traça esse histórico no Brasil, onde as tradições afro e indígenas se encontram. Nessas duas tradições, segundo o autor, nascem as diversas manifestações culturais existentes no país, como o *cantar-dançar-batucar*, que surge como um pulso de vida nos corpos ditos brasileiros.

*Dizer-se brasileiro* é, em certa medida, um *fazer-se corpo* em estado “quase” sempre provisório de acordos e ajustes identitários. Quase porque há forças que insistem numa certa conformação identitária de extrativismo mercadológico e/ou turístico, por isso que, para a dança, a resiliência nos é tanto um parâmetro analítico como também uma atitude politizante.

## Dançagrafia

Dançagrafia encontra-se aqui como o movimento gerado por corpos brasileiros em crise. Corpos escritos por memórias, vivências, experiências marcadas em sua pele. Resiliência para não sucumbir. Grafia = escrita; *dançagrafia* = escrita da dança, ou escrita do corpo. Não por acaso que vale-se do conceito de *corpografia*, discutido por Cabral (2017), que possibilita pensarmos a escrita do corpo que vem das experiências, afetos, ancestralidade.

Compreender o corpo como uma escrita resiliente, uma corpografia, pode ser relevante para pensarmos o corpo político em danças brasileiras contemporâneas. “O corpo grafa experiência ao identificar sugestões na organização corporal para o olhar do outro. (...) São compartilhamentos das experiências de si (afetos e desafetos) corporais vivenciados pelo pesquisador no trabalho de campo-vida. (CABRAL, 2017, p.20)

Diante disso, interessa identificar e reconhecer em quais entre-lugares a dança e o corpo que dança podem surgir como ações e estados resilientes cuja a memória dos corpos se faz de situações históricas e cotidianas de vulnerabilidades? Greiner (2010) e Katz (2001) discorrem sobre a historicidade do corpo e ambiente e refletem que não são separados, já que ambos se afetam, pensando que o corpo compõe o ambiente, e o ambiente afeta o corpo. Ou seja, corpografia é a escrita do corpo. Dançagrafia é a escrita em forma de dança, que vem das experiências,

afetos, ancestralidade - ou seja, sua relação com o ambiente. Toda historicidade está gravada nesses corpos que transbordam a partir da movência.

Para Setenta (2008, p.17) “a organização da dança em um corpo pode ser tratada como sendo uma espécie de fala desse corpo”. Ou seja, uma própria fala do corpo “*que inventa o modo de dizer-se*”. Para a autora, essa linguagem do corpo não é apenas reprodutiva, mas como *produtora de questões* do que perpassa em seu meio. Um *fazer-dizer* das performatividades construídas.

Dançagrafia pode ser também esse transbordamento de uma sociedade cansada, como uma “cebola sendo descascada”, corpos descascados pelo sistema, derretendo, caindo as camadas. Mas, como propõe Mundim (2016), a dança permanece viva, basta perceber o movimento que a respiração gera no corpo, saber que o movimento do sangue não para enquanto está viva, perceber as espirais do corpo, das cadeias musculares, um processo de movimento que não se encerra.

Vermelho como brasa também é chão. Lembrando que “vermelho como brasa” vem de pau-brasil, Brasil. Nome dado aos portugueses para essa terra. Ironia ao pensar em uma terra que é marcada pelo vermelho: sangue jogado em suas terras pelo ato genocida contra povos nativos, negros, periféricos.

Em junho de 2021 ocorreu o *Acampamento Levante pela Terra*, onde havia mais de 1000 indígenas de diversos povos lutando pelos seus direitos, pela demarcação de suas terras, pelo veto do Projeto de Lei PL 490, que prevê uma abertura para o garimpo nas terras indígenas, além de dificultar a demarcação. A luta desses povos também se faz no corpo. Em frente à FUNAI e ao Congresso Nacional, uma das formas de manifestação é a dança. Dançar para viver, dançar para lutar. Experiência cognitiva desse chão Brasil - ou *Pindó Retá*, nome tupi-guarani dado a essas terras antes da sua invasão.





Fig.1 - Acampamento Levante pela Terra em Brasília, junho de 2021. Na foto, estão os indígenas do povo Guarani Mbya com suas danças reivindicando seus direitos pela vida, contra a PL490 que dificulta o processo de demarcação de terras. Foto (crédito) Alana Mendes.

Tais inquietações sobre a resiliência colaboram para uma reflexão política sobre o movimento que se organiza como dança com o movimento ativista de corpos dançantes, estes que coexistem em suas memórias ancestrais afros e indígenas e suas atualizações críticas de pertencimento na contemporaneidade.

Terra vermelha, que rasga, rasga a pele também. Vermelho como o coração que pulsa no ritmo da terra. As manifestações artísticas providas dos povos afro e indígenas “podem e devem se articular como uma pedagogia de libertação, pois valorizam a autoestima de quem as pratica, trabalhando com sua identidade cultural [...]” (LIGIÉRO, 2016, p.256).

Há uma relação das danças brasileiras contemporâneas (MUNDIM, 2016) com a conexão dessa terra, basta perceber o ritmo e movimento dos pés em suas danças. Ancestralidade vermelha, terra, que para Kaká Werá<sup>4</sup> “a ancestralidade é nossa potência”, é na ancestralidade que está a força do mundo, pois nela está as memórias corporais. Corpo memória, registros de experiências, de nossas mães, avós, bisavós, tataravós, e tantas outras.

Ao pensar no Brasil 2021, há corpos cansados, que acordam/comem/dorme/acordam/comem/dorme. Comem? Talvez não. Segundo Dolzan (2021), 60% das famílias brasileiras sofrem insegurança alimentar, referenciando-se em estudo de pesquisadores da Universidade Livre de Berlim, na Alemanha, realizado em parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais

4 Fala online feita pelo escritor Kaká Werá no Bate Papo Online *O Poder da Ancestralidade*, realizada no dia 20/05/2021, de modo remoto, síncrono pelo *streaming* zoom da Biblioteca Parque Villa-Lobos de São Paulo-SP. Link não disponível (palestra online).



(UFMG) e com a Universidade de Brasília (UnB). Na matéria, de dez (10) lares brasileiros, seis (06) estão, atualmente, em situação de vulnerabilidade social no Governo Bolsonaro (DOLZAN, 2021). A fome tem o vermelho como sua cor.

*Vermelho como brasa* hoje passa o número de 532.000<sup>5</sup> mortes por covid 19. MEIO MILHÃO de pessoas brasileiras. Esses são apenas os números do covid, mas há muitas outras mortes e essas têm principalmente um recorte social, cores. Corpos em crise, em fome, exploração, que se move para viver, ao menos, mais um dia. Porém, é importante lembrar que nem toda crise é significância de algo ruim. Muitas vezes a crise é necessária para outros modos perceptivos da vida. Corpos transformam-se todos os dias, a relação corpo e ambiente modifica-se o tempo todo, seja com o espaço físico, seja com os acontecimentos sociopolíticos, culturais e pessoais.

Rolnik (1993) ao falar de corpo vibrátil, traz a noção desse corpo que está em crise, que a partir do momento que sai do anestesiamiento que o sistema engendra nas pessoas, encontra outros meios e potências de vida. Já Krenak (2020) diz que: “Todo poder é natural, e nós participamos dele” (KRENAK, 2020, p.31). Que a potência e o poder seja do corpo, da dança e que permaneça encontrando em sua espiral outras possibilidades de afeto para manter-se em pé, *despeda(n)çando-se*.

## Corpos-Danças-Brasis

Por andanças pelo Brasil, do sul ao norte, é possível perceber similaridades nos corpos-danças-brasis. Corpos negros, mestiços, indígenas, dissidentes. Corpos que estão no “entre”, nas “frestas”, onde se faz necessário o movimento resiliente, encontrando outros meios de (im)permanência, assim como as árvores do cerrado. “Somos terras regadas pelo sangue daqueles que durante séculos são marcados pelo desvio existencial, pelo insistente investimento em suas desumanizações.” (RUFINO, 2016, p.65)

O interesse de aprofundar nesse tema parte da rua, do cotidiano - e também da cognição. Não tem como pensar dança, sem pensar em cognição. *Corpomente* não é separado. Corpo é afeto, cultura. A cultura é um meio de linguagem, e segundo o neurocientista indiano Vilayanur S. Ramachandran (2014), a

5 Contagem de números de morte na data 10/06/2021

linguagem tem um “valor de sobrevivência: ela nos permite comunicar nossos pensamentos e intenções” (RAMACHANDRAN, 2014, p.160).

Se linguagem é sobrevivência, corpo é sobrevivência. Como mencionado acima, no *Acampamento Levante pela Terra* havia mais de 1000 indígenas que ocuparam a Praça da Cidadania em Brasília por *nenhuma gota indígena a mais*.

Diversos povos do Brasil e um dos seus lemas é dançar para manter-se em pé. Os pés batem firmes no chão pelo direito de suas terras.

Esse é um dos exemplos dessa linguagem-corpo-dança que é a resiliência que está presente para estar vivas. Além das manifestações indígenas há diversas outras, nas periferias, nos “quintais” do Brasil.

Mundim (2014, p.59) reflete que o povo brasileiro foi um povo *inventado*, ou seja, a partir das culturas indígenas e negras, houve uma tentativa de extermínio de suas culturas, com um processo de colonização a partir da força, o que formou-se um *povo novo* de origens afro e indígenas, porém, que não se reconhece em lugar algum, por isso o apreço as culturas europeias e americanas e um certo desprezo a cultura brasileira.

Porém, não forma-se um *povo novo*, mas sim mescla-se duas culturas a partir de um processo invasivo, genocida, com a tentativa de dominação de corpos. Quanto à hipervalorização a culturas vindas de outros países do continente europeu, ou americano é apenas um reflexo da colonização violenta ao qual o Brasil passa. Kaká Werá (2021) em uma palestra para a Biblioteca Villa Lobos em São Paulo menciona sobre a autoestima baixa do povo brasileiro que se dá por não conhecer sua história e ancestralidade.

Um povo que teve seu histórico apagado muitas vezes não consegue perceber a riqueza cultural que há em seus corpos. “Corpos-danças-brasis” faz parte de uma política de morte e apagamento. Vem da força brutal do colonizador e dos poderes presentes.

Greiner (2010) fala que “em algumas culturas como as latino-americanas , o silêncio e a incomunicação tornaram-se heranças culturais”. Para a autora, a história traz modos de “conectar corpo-ambiente” que passam pelo campo afetivo e sensível, perpassando as barreiras que ocorrem entre as fronteiras territoriais, sendo a arte capaz de “organizar um território”, que é impermanente e faz parte da relação entre a comunicação do corpo com o mundo.

Rufino traz o conceito de ginga, que é um modo de existência, que “reinscrevem rotas de fuga” (RUFINO, 2016, p.67). O autor fala sobre a resiliência de corpos brasileiros, porém por um viés da diáspora africana, onde “a partir das sabedorias do corpo está a se transgredir esses regimes e a inventar de forma resiliente outros caminhos possíveis.” (RUFINO, 2016, p.62).

O Brasil tem uma sabedoria que vem da ginga, da resistência de corpos que são marcados pela tentativa de uma hegemonia colonial. Ginga-se nesse país para manter-se em pé. As diversas manifestações culturais brasileiras partem deste gingado, uma relação dos pés com a terra, calcâneo e quadril. Pode-se perceber o gingado na rua, por exemplo, nos folguedos.

### O que será o amanhã?

O amanhã parece uma grande névoa que permeia nossos corpos. O que iremos comer no dia seguinte? Existirá subsídio para pagar um teto? Terá o dia seguinte? Ailton Krenak em seu livro *A Vida não é Útil* (2020), discorre sobre precisarmos parar de tentar vender o amanhã (p.47). É necessário viver o momento presente, já que talvez o amanhã nem exista.

Mas às vezes focar no agora é difícil, existe o medo da vulnerabilidade social ao pensar uma crise sanitária em um país mal governado. Existirá o amanhã para nós? A única certeza é que nada voltará a ser como antes, como já discorre Krenak (2020). Os dias não serão iguais, os abraços não serão iguais, as conversas não serão iguais, o corpo nunca é igual ao que foi antes, nem ao que era cinco minutos atrás.

Machado também discute:

[...] o corpo se propõe continuamente como corpo sempre um pouquinho diferente do corpo anterior: sinais do corpo se encontram implicados em ações de observação e percepção, codificação e decodificação, e denotam o estado processual em que o corpo se encontra (MACHADO, 2012, p.27).

Espera-se que, de fato, as coisas não voltem a ser iguais. Vive-se uma guerra todos os dias, o mundo está se despedaçando aos poucos, a humanidade se devora (KRENAK, 2020, p.48). E a dança está aí, o movimento está aí, mantendo-nos em pé. Lau Santos em seu artigo *Êmí, Ofò, Asé: a Elinga e a dança das Mulheres do Àse* (2019) cita o seguinte provérbio africano “Quando não souberes para onde ir, olha para trás e saiba pelo menos de onde veio” (p.15).

1406

Brasil é ginga. A dança nos mantém vivas. Brasil, vermelho como brasa, está doente desde sua invasão. Doente pelo branco e atualmente doente pelo governo que está no poder.

## Considerações Finais

É necessário um sistema imunológico forte para a sobrevivência. Greiner fala sobre “o paradigma da imunização como estratégia de resistência política” (GREINER, 2010, p.107) e dizemos mais, de vida. A autora fala sobre o sistema imunológico ser uma *rede autônoma e inteligente*, e sim, o governo tem o poder sobre um povo quando diz respeito ao seu sistema imunológico. Como exemplo, temos o atual Brasil.

Antes de formado o sistema imunológico numa criança, a glândula timo executa o processo do sistema imunológico, e a glândula timo é considerada em algumas filosofias holísticas a glândula da felicidade. O biopoder está o tempo todo tentando controlar os *entre-lugares* que a imunização pode-se fazer presente, no campo físico e psicológico.

A dança, como sabe-se, libera hormônios de bem-estar. Serotonina muitas vezes é o que pode dar forças para continuar resistindo e existindo. Um sistema imunológico forte é pulsante, corpos vibrantes. Se não fosse a dança o Brasil já havia sucumbido.

Ainda está a ser descoberta o que pode vir a ser essas potencialidades *corpos-danças-brasis*. Algo certo são os pés conectados com a terra, quadris que mexem gingando para viver, com uma “postura corporal desafiadora e que produz fricções com a ideia de colonialidade” (SANTOS, 2019, p.99).

Dizer-se corpo resiliente, enquanto corpo político ancestral, de um reconhecer-se pessoa brasileira, é ser/estar corpo em crise para desestabilizar e (quase sempre) para não sucumbir, tendo a resiliência como estratégia sensível para encontrar ou descobrir outros meios de sobrevivência no movimento desses potentes Corpos-Danças-Brasis em seus processos corpo-político-ancestrais.

A ginga é terra. Conexão com o ritmo interno, pés que batem no solo, calejados de tanta luta nessa terra *pátria amada Brasil*. Terra rasgada e vermelha.



Jéssica Alana Lopes Mendes  
UFBA

e-mail: j.alanalm@gmail.com

Mestranda em Dança (PPGDanca/UFBA). Graduada em Artes Cênicas (FAP/Unespar). Atualmente cursa Especialização em Neurociência aplicada à Educação (UAM/EAD).

Joubert de Albuquerque Arrais  
UFCA / UFBA

e-mail: joubert.arrais@ufca.edu.br

Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Mestre em Dança (UFBA). Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo (UFC). Formação artística interdisciplinar e estágios de criação pelo centro em movimento – c.e.m (Lisboa/Portugal). Professor Adjunto da Universidade Federal do Cariri (IISCA/UFCA - campus Juazeiro do Norte). Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDanca/UFBA). Escreve no <enquantodancas.net>.

## Referências Bibliográficas:

CABRAL, Rafael Ribeiro. **Teia de Pykatôti**: um estudo da corpografia mēbêngôkré do Rio Fresco na Amazônia Brasileira. Ano 2017. Dissertação - Mestrado em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará. Belém do Pará, 2017.

DOLZAN, Márcio. Seis em cada dez casas brasileiras vivem insegurança alimentar; falta comida em 15% dos lares. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo. 13.abril.2021. Editoria Brasil. Disponível em <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,seis-em-cada-dez-casas-brasileiras-vivem-inseguranca-alimentar-falta-comida-em-15,70003679339>. Acesso em 25/07/2021.

FERRI, M. G. Os cerrados, um grupo de formas de vegetação semelhantes às savanas. **Revista do Serviço Público**, [S. l.], v. 40, n. 4, p. 57-62, 2017. Disponível em: <https://revista.enap.gov.br/index.php/RSP/article/view/2145> . Acesso em: 25 jul. 2021.

GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MACHADO, Adriana Bittencourt. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. EDUFBA: 2012.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Traduzido por Renata Santini, São Paulo: n-1 edições, 2018.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. **Danças Brasileiras Contemporâneas** - um calendoscópio. São Paulo: Annablume, 2004.

RAMACHANDRAN, V. S. O que o **cérebro tem para contar**: desvendando os mistérios da natureza humana. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

1408

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A formação e o sentido de Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, Corpo e Devir: uma perspectiva ético/ estético/ política no trabalho acadêmico**. Cadernos de Subjetividade PUC-SP. São Paulo, vol.1, nº 2, 241-251, 1993.

RUFINO, Luis. Performances Afro-diásporica e Decolonialidade: O saber Corporal a partir de Exu e suas Encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, n. 40, Niterói, p.54-80, 1. sem. 2016. PDF.

SANTOS, Laudemir Pereira dos. A filosofia do malandro: estéticas de um corpo encantado pela desobediência. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros - ABPN**, v. 12, n. 31, dez. 2019 – fev. 2020, p. 95-112.

SANTOS, Laudemir Pereira dos. Èmí, Ofò, Asé: A Elinga e a Dança das “Mulheres do Àse. p.1 a p.26. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 3, 2020.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

WERÁ, Kaká. **Bate-Papo Online O Poder da Ancestralidade**. Biblioteca Villa Lobos, São Paulo, 20.junho.2021. Internet. <Link não disponível>.

## **Objetos dançantes: a perspectiva da análise de movimento em busca de reviravoltas epistemológicas**

Julia Coelho Franca de Mamari (UFRJ/DAC-EEFD)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Lançando um olhar sobre as relações históricas e sociais do ser humano junto aos conceitos de técnica e arte, e as distintas formas de utilização de objetos em seu cotidiano, pretende-se analisar possíveis subversões destas relações corpo-objeto sobre o prisma das corporeidades circenses. Através da perspectiva do Sistema Laban/Bartenieff e de alguns conceitos trazidos por Michel Bernard sobre o corpo como corporeidade e como um sistema vivo em constante mudança, pretende-se realizar um pequeno recorte de uma análise em processo. Ao considerar uma dramaturgia que se faz no corpo daquele que se move junto ao objeto, num processo de encorpção e de apropriação de um só movimento em relação sistêmica entre corpo-objeto e espaço, cogita-se uma reviravolta epistêmica possível. Reviravolta que se dá a partir de um saber que se faz no movimento. A abertura sensorial, desse modo, guiada pela escuta do objeto, pode apontar para um campo de tensões vivas, onde pequenas subversões dos sentidos são capazes de propiciar uma outra realidade possível. Reafirmando, assim, uma dramaturgia das corporeidades circenses sob um prisma dançante, onde pensamento e movimento se fazem potencialmente revolucionários.

**Palavras-chave:** CORPO. OBJETO. SISTEMA LABAN/BARTENIEFF. CIRCO. SUBVERSÃO.

**Abstract:** Looking into the human historical and social relations alongside the concepts of technique and arts, and the distinct forms of using objects in daily practices, this paper aims to consider possible subversions of these relationships within body-object through the prism of circus corporealities. Through the Laban/Bartenieff Movement Analysis' perspective and some of Michel Bernard's concepts about body as corporeality seen as a continually shifting and living system, a small frame of an analysis in process shall be shared. Therefore, considering a dramaturgy that is made of the performing body alongside with the object, through an embodied process in appropriation of one single movement within a systemic relationship between body and object, an epistemic turnaround is conceivable. A turnaround that takes place from a kind of embodied knowledge. Thus, the sensorial openness, guided by the listening of the object, can rise into a field full of enlivened tensions, where slight sensorial subversions may be able to provide other possible realities. In this way, a circus embodied dramaturgy can be analysed by a dancing prism, where thought and movement are made potentially revolutionary.

**Keywords:** BODY. OBJECT. LABAN/BARTENIEFF MOVEMENT ANALYSIS. CIRCUS. SUBVERSION.

### **1. A objetificação das relações entre corpo e espaço**

1410

É inegável o quanto a perspectiva proveniente das pesquisas e práticas em dança influenciam as outras linguagens artísticas e abordagens sobre o corpo pós-moderno e contemporâneo. Ao longo das últimas décadas, diversos campos do conhecimento buscaram aprofundar-se no modo como a dança vem pensando e vivendo as quase infinitas possibilidades e qualidades de movimento, e as formas de interação com o ambiente, e questionando, assim, algumas das heranças greco-ocidentais que rodeiam as temáticas entre corpo e espaço. A partir dessa afirmação, pretende-se trazer, primeiramente, algumas observações sobre o tão arraigado modo objetivo de operar as relações entre corpo e espaço e, em seguida, compartilhar percepções e análises de movimento propostas pela perspectiva da dança a fim de desvelar um saber corporal provenientes das artes circenses para com as relações entre corpo, espaço e objeto.

Desse modo, o primeiro ponto de análise, como não poderia deixar de ser, parte da metafísica da equivalência de Platão. Esta concepção vai identificar o conhecimento (*episteme*) com as virtudes, criando uma nova concepção histórica de alma (*psyché*) como parcialmente ligada ao corpo, que passa a dominar a tradição ocidental. A alma, como sede da consciência e da moral, manifesta no cotidiano por ações e palavras, deve ser objeto de preocupação primordial do homem, diferentemente do corpo, passageiro e sem valor.

A palavra arte vem do latim *ars* e corresponde ao termo grego *techne*, técnica, significando: o que é ordenado ou toda espécie de atividade humana submetida a regras. Em sentido lato, significa habilidade, destreza, agilidade. Em sentido estrito, instrumento, ofício, ciência. Seu campo semântico se define por oposição ao acaso, ao espontâneo e ao natural. Por isso, em seu sentido mais geral, arte é um conjunto de regras para dirigir uma atividade humana qualquer. (CHAUÍ, 2004, 405)

Como aponta Marilena Chauí, Platão não distinguia as artes das ciências nem da filosofia, existindo, assim, a arte médica, a arte política, a bélica, retórica, lógica, etc. Será, sobretudo, a separação entre práxis e poiésis, posterior à tradição platônica, que perdurará na cultura ocidental e irá separar as atividades humanas que teriam um fim em si mesmas, como a contemplação do belo, o pensamento e a teorização do mundo, daquelas atividades ligadas a objetos, a um “fazer com” coisas, que se encerrariam na produção de alguma coisa. Os rituais e as práticas extra-sensoriais, deste modo, proporcionariam uma continuidade (social, cultural, e econômica) a estes objetos. Nasceria daí uma distinção quase perpétua, que trata a política e a ética como ciências da ação – pois se encerrariam em si mesmas –,

1411



enquanto as técnicas e as artes, atividades de fabricação – pois se voltariam para um objetivo.

Ao longo do tempo, as separações foram apoiando-se numa perspectiva que desvincula a técnica da arte, onde a primeira seria finalmente “útil”, enquanto a segunda trataria do “belo”. As “artes da utilidade” e as “artes da beleza”, na verdade, deram suporte à lógica de trabalho que se ergue juntamente com o sistema capitalista, dando um seguimento para a desapropriação de um corpo que passa a depender cada dia mais das máquinas: “as palavras *mecânica* e *máquina* vêm do grego e significam estratagema engenhoso para resolver uma dificuldade corporal”. (CHAUÍ, 2004, 406)

Hoje estas estratagemas engenhosas direcionam a lógica de produção e reprodução de vida do corpo e de suas relações, em todas as áreas das atividades humanas, do político, educacional, ao social e comunicativo. A dependência destes objetos que “resolvem” as dificuldades corporais com determinados fins, objetivos - como a própria etimologia da palavra objeto já traz consigo -, afirmam o ato de direcionar-se para um objeto para poder conhecer algo que está “fora do corpo”.

O curioso é perceber que essa relação de afastamento necessário para a compreensão do mundo não existe de modo metafórico. A quantidade de objetos, aparelhos e máquinas, cuidadosamente criadas para objetivos específicos, que aparentemente são “passivas” as nossas ações, parecem cada dia nos moldar mais. Nós, humanos, que paramos de querer senti-las. Deixamos de querer escutar suas formas, de nos deixarmos ser moldados pelos objetos ao nosso redor. Fechamos nossos sentidos, junto ao aprimoramento tecnológico que se complexificou cada dia mais. É como se os objetos e suas formas estivessem tão complexos que já não sabemos por onde começar uma possível escuta, uma possível abertura de sentidos. Estamos alienados das formas das coisas que nos rodeiam, do que são feitas e como chegaram a estar como estão.

Ora, as coisas são em si mesmas na medida em que o corpo as ignora, mas, ao ignorá-las, o corpo ignora a si mesmo. Assim que ele se preocupa com as coisas, assumindo uma intencionalidade corporal, essas coisas imediatamente assumem um rosto familiar ou hostil; não se constituem como objetos, mas nos introduzem em uma esfera onde nos é dada a oportunidade de encontrar o sagrado e o profano, o totem e o tabu, o tangível e o intangível, o nomeável e o inominável. É da transcendência dos corpos, de seu ser originariamente fora de si nascem os deuses e os demônios, a fisionomia dos homens e das coisas. (GALIMBERTI, 1998, 85)

Mas a disjunção entre o corpo e as coisas, segue o mesmo rumo tomado pela ruptura dos sujeitos com seus corpos, tornando-os objetos. A “desconfiança do corpo” de que fala David Le Breton (2003) é também uma desconfiança de si, que invoca uma ideia de objetificação do corpo e das coisas como indiferentes a seus próprios contextos. A relação entre cura e doença, por exemplo, passa a ser vista como alheia, externa ao corpo e à sua vida como processo singular. Tantos modos de objetificar tais relações puderam finalmente criar uma série de “coisas” que tentam suprir a falta do que nós mesmos tiramos do nosso corpo: próteses para melhorar, máquinas para mover mais rápido, ou para comunicar, remédios para dormir, para acordar, para “sentir menos”, etc.

Neste sentido, quando Michel Bernard (2001) apresenta o termo “corporeidade”, ele propõe captar um significado aberto aos entrelaçamentos múltiplos das sensações heterogêneas que atravessam o corpo. Visto sob uma concepção rizomática e fenomenológica, o corpo pode finalmente estar aberto aos encontros, e ao espaço que o rodeia, de modo subjacente a seus processos cognitivos. Essa perspectiva apresenta o entrelaçamento que faz emergir possibilidades de escuta das coisas que nos rodeiam, ou seja, de uma outra relação com o mundo a nossa volta e, portanto, de uma outra realidade, que considera os objetos e as coisas aparentemente imóveis como também operantes e em movimento, influenciando e sendo influenciadas pela imparável instabilidade aleatória que é o corpo humano.

Sobretudo, a palavra corpo não necessariamente concerne a determinado conjunto de matéria vivo, animado. É importante lembrar que mesmo quando morto, para a concepção ocidental, um corpo segue sendo compreendido como sendo um corpo, apenas pelo espaço que ocupa, mas não pelo espaço que transforma.

Sendo assim, a palavra corporeidade pode finalmente dar vida a uma ideia inóspita e aparentemente definitiva de corpo. Pois, mesmo considerando um corpo morto, este não está definitivamente preso a uma só forma sequer. Ao contrário, o corpo de um ser vivo, quando morto, é comido, queimado, deteriorado, e o corpo vivo cresce, envelhece, cria outro corpo. O corpo de um objeto, quebra, perde um pedaço, amassa, encharca, rasga, vira outro objeto, se transmuta. Tudo isso apenas reafirma a mutabilidade das coisas, vivas e mortas, e compõe a ideia de que a forma de um corpo nunca é definitiva, mas ela se transmuta, se transforma, em função de seu meio, do espaço que ela ocupa e que a envolve - o que não é

1413

nenhuma novidade, mas que, no entanto, parece ser constantemente esquecida por nós, seres humanos.

É imprescindível considerar que esta ideia de espaço ocupado é justamente o que designa a perspectiva que se tenta atribuir à palavra corpo. No entanto, quando se junta o corpo a seu tempo, dá-se uma certa encarnação a esta matéria, tão idealizada no espaço. Ela deixa de ser algo imaginativo e simbólico para ser algo tangível, situado, unindo o espaço e a forma da matéria a seu tempo. O espaço externo, que antes parecia implicar apenas em volume ocupado, passa a ser espaço transformado pela existência e pela localidade, dos traços, raízes e marcas deste conjunto de matérias em constante transformação.

Portanto, a perspectiva da corporeidade abre uma fenda possível para que se encontre uma epistemologia que se dá pela vivência, pela singularidade encorpada e localizada, dando espaço para o que na dança pode ser visto como uma dramaturgia no corpo (BRAGA, 2019). Ou seja, um dizer que é também um sentir que só acontece pelo movimento do intérprete em relação, e que passa pela experiência do fazer, do ver, do tocar e se deixar tocar pelo mundo, no caso, no momento da cena. Mas então, como essa abertura dos sentidos se dá junto às corporeidades circenses? Será que existe algo de comum nos modos como operam os corpos circenses em suas inúmeras práticas e modos de estar na cena?

## 2. Objetos-aparelhos circenses: jogo, ritual e abertura dos sentidos

Tomando como referência o movimento, basicamente todas as disciplinas do circo lidam com movimentos desenvolvidos a partir da mobilização/manipulação de objetos ou pela utilização de objetos específicos para poder realizar os movimentos de determinada técnica. Tanto que é só lembrar um artista circense caminhando na rua ou um grupo circenses viajando. Mesmo quando não viaja com uma lona de circo, está sempre cheio de aparatos, objetos estranhos e toda uma parafernália característica de quem necessita de tudo aquilo para trabalhar. (FRANCA, 2012,12)

Na dissertação realizada para a pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff (Faculdade Angel Vianna) comecei a estabelecer uma correlação real entre os modos de fazer circo e as distintas relações entre corpo, objeto e espaço, desenvolvidas e vivenciadas ao longo do tempo. Nas artes circenses, a relação junto aos mais diversos tipos de objetos é tão visceral que normalmente é o próprio objeto/aparelho que dá o nome da disciplina circense.

O malabarismo, por exemplo, se utiliza de diversos tipos de objetos – bolas de jogo, de rebote, de *spinning*, argolas, claves, facas, bastões etc. – que manipulados de maneiras inusitadas constituem o número. Todos os tipos de equilibrismo também se caracterizam por equilibrarem algum objeto, ou por estarem equilibrando o corpo acima de outro corpo ou objeto. (FRANCA, 2012,12)

Nestes casos, mesmo que se utilize uma nomenclatura generalizada, “malabarismo”, quando se diz o que será feito, ou o que determinado circense faz, costuma-se dizer: “Ele faz um número de “chapéu”, ou faz “foca” (quando faz malabarismo utilizando um bocal, que entra em contato com a bola), ou faz “faca”, e assim por diante.

Outras disciplinas possuem objetos maiores, intitulados aparelhos circenses, que também costumam originar o nome da disciplina. Esse é o caso do monociclo, da perna-de-pau, ou da cama-elástica, e das acrobacias aéreas.

No de trapézio de voos, os artistas saltam de um trapézio para outro. No trapézio balanço, o(s) artista(s) realiza(m) movimentos em um trapézio que balança de uma extremidade a outra. No trapézio fixo, o aparelho está fixo. Assim sucessivamente, com o tecido, com a lira, com o mastro, com o bambu. Inclusive, quando um aparelho é utilizado por duas pessoas, isso fica especificado através da palavra *duo* ou *double*, como *double corda*, *double trapézio* etc. Em sua totalidade, as técnicas da acrobacia aérea levam o nome do aparelho utilizado para realizá-las.” (FRANCA, 2012,12)

Esse modo de tratar o objeto com igual ou maior importância do que o próprio corpo com que se relaciona segue nas mais variadas disciplinas circenses, e nos mais distintos objetos: arame, corda bamba, báscula<sup>1</sup>, tranca<sup>2</sup>, patins acrobático, rola-rola<sup>3</sup>. Em muitos casos, as próprias pessoas também são “manipuladas como objetos”, como no caso das duplas e trios acrobáticos, da canastilha e acrobacias

<sup>1</sup> A báscula é um aparelho circense que tem a forma de uma gangorra, com tábuas grandes, geralmente de madeira, onde um acrobata salta em uma das extremidades, impulsionando outro(a) acrobata, posicionado na outra extremidade, a saltar novamente, e assim por diante. É muito comum observar performances e números circenses coletivos dessa modalidade, de modo a buscar figuras com duplas e triplas alturas (duas ou três pessoas, uma em cima da outra).

<sup>2</sup> A tranca é uma modalidade circense realizada com a estabilização do tronco do(a) praticante, de modo que a performance é dada a partir da mobilidade da parte inferior do corpo, principalmente pernas e pés, que manipulam um objeto. Geralmente, estes objetos são bolas, cilindros, ou até pessoas, o que é considerado uma outra modalidade circense, intitulada icários, como observado no texto.

<sup>3</sup> O rola-rola é uma modalidade de equilíbrio, onde o(a) praticante reorganiza seu corpo constantemente, equilibrando-se em cima de uma tábua (geralmente de madeira), que está acima de um rolo. Esta tábua pode também estar acima de outra tábua, com outro rolo, compondo uma estrutura de 2, 3, ou mais rolos, intercalados por tábuas. Normalmente, o(a) praticante, quando em equilíbrio, realiza movimentos junto a outros objetos, fazendo malabarismos, contorcionismos, paradas-de-mão, de cabeça, etc.



em grupo no geral, e do “icários” (onde a banquilha é a mesma da tranca, mas os pés e pernas do circense manipulam pessoas ao invés de objetos), e de outros.

Pode-se vir a questionar como as acrobacias se relacionam com a questão dos objetos. De fato, para que um corpo realize movimentos acrobáticos em geral ele não necessita nenhum objeto ou aparelho. No entanto, dependem dos mais variados objetos para que possam ser aprofundadas e treinadas e, ainda que não sejam objetos especificamente, serão transpostas para uma mudança de superfície (como a areia e a utilização de outras pessoas para darem “segurança” nos movimentos, no caso da falta de materiais e equipamentos). É muito comum observar a utilização de objetos que auxiliam o treinamento da acrobacia, como “lonjas” (cintos de segurança), colchões de inúmeras densidades, tamanhos e formas, assim como camas-elásticas, mini-trumps (uma cama-elástica em miniatura), tumble-tracks (uma cama-elástica comprida como uma passarela), e outros. Ou seja, as disciplinas circenses lidam com movimentos desenvolvidos a partir da relação com objetos/aparelhos, pela utilização dos mesmos para que a disciplina em si possa ser executada, ou por formas de utilização que auxiliem o aprendizado ou treinamento de determinada técnica.

Outro aspecto relevante é o caráter sagrado das artes circenses trazido pelo que Luís Guilherme Veiga de Almeida, em seu livro “Ritual, Risco, e Artes Circenses”, que trata o significado religioso do jogo, tido em sua maioria, também como um ritual público (ALMEIDA, 2008,143). Nestes casos, o êxito do jogo, mesmo quando obtido por um indivíduo, passa automaticamente para o grupo – o que, na sociedade contemporânea, foi reduzido a noção de time, ou de nação, no caso dos jogos olímpicos, por exemplo.

Quase todas as modalidades circenses são treinadas em grupo e o próprio aspecto coletivizador é um marco nessa arte – uma vez que dificilmente alguém aprende um salto *mortal* sozinho e até mesmo a própria lona de circo não se arma sozinha.

Eduardo Viveiro de Castro relembra sobre o que os Yanomami consideram como um *plenum* anímico, que envolve a tecnologia e o fazer incorporado, ao invés de distanciá-los um do outro. “...porque uma verdadeira cultura e uma tecnologia eficaz consistem no estabelecimento de uma relação atenta e cuidadosa com a “natureza mítica das coisas”. (CASTRO, 2015,14)

São os objetos do mundo que revelam ao corpo as suas potencialidades, é a sua fisionomia que o afasta ou aproxima, é o seu mistério que o atrai. O significado das minhas mãos não está em sua estrutura óssea, muscular ou nervosa, mas nos objetos que posso agarrar ou que me escapam; o poder ambular de minhas pernas não está em sua estrutura anatômica, mas nas coisas que quero alcançar ou de que quero fugir; as possibilidades do meu olhar não me são dadas pelas leis da ótica, mas pela proximidade ou distância das coisas, por sua beleza ou feiura. (GALIMBERTI, 1998, 87)

Outra característica seria a relação entre as divindades e o esportismo passar essencialmente pelo corpo e pelo físico. Almeida cita uma passagem da Ilíada, onde Odisseu pede que Atenas o auxilie em uma corrida, emprestando-lhe ligeireza a seus pés, e relembra o leitor o quanto, quando expostos ao extremo e ao risco, o ser humano costuma pedir às suas divindades auxílio e proteção, para conseguir alcançar, agarrar, escapar, ou fugir. Posteriormente, é lembrado como o processo da constituição de um exército, visto como máquina de guerra, vai se voltar mais para uma ideia de eficácia de conquista do que propriamente num espaço ritual para busca de virtudes. Contudo, a relação entre o ritual e o risco ficam sublinhadas como aspectos do que o autor chama de experiência sensorial extra-cotidiana.

O autor identifica a tradição do Zucana, no Irã, e como a antiga luta de bastões tornou-se uma forma lúdica de malabarismo. O próprio Maculelê, no caso brasileiro, também é praticado até hoje como unindo o manuseio de um artefato de forma extra-cotidiana, envolvendo risco físico e jogo, onde os corpos desenvolvem movimentos de grande destreza, e muitas vezes acrobáticos. O Maculelê é praticado também em rodas de capoeira, já como uma apropriação dupla, que incorporou uma tradição em um processo de manutenção de outra tradição.

Assim, é fácil conceber como os rituais e as performances incorporadas auxiliam no processo de sociabilidade e adaptabilidade a situações extraordinárias. Será a partir de atividades que se utilizem do que o autor denominou “redoma sensorial extraordinária”, que o indivíduo poderá retomar seus usos cotidianos, de seu corpo, dos corpos a sua volta e dos objetos que utiliza, sob uma outra perspectiva. Os processos rituais e suas performances auxiliam o indivíduo a incorporar, aceitar e se apropriar de determinada prática, coletiva ou individual.

Mas, acima de tudo, a relação entre guerra e acrobacia se estabelece pela necessidade do uso extra-cotidiano do corpo pelo manuseio de artefatos também extra-cotidianos. Pode-se pensar que a luta de espadas é um tipo específico de malabarismo, assim como a luta corpo-a-corpo é um tipo específico de contorcionismo. (ALMEIDA, 2008, 196)

Outro ponto comentado pelo autor é o aspecto repetitivo do treinamento como elemento ligado ao ritual. Em entrevistas realizadas na Escola Nacional de Circo – ENC, alunos afirmaram identificar uma relação com a disciplina e concentração necessária às práticas das artes circenses. “A relação entre esforço físico e proximidade com o divino surge aqui de modo bastante claro: o esforço físico é um sacrifício ritual.” (ALMEIDA, 2008, 178).

As artes circenses, sob esta perspectiva, não somente produzem uma manutenção de uma tradição incorporada em processo de resistência, mas também se utilizam da relação entre técnica, prática cotidiana, risco e experiência extra-cotidiana (ainda mais quando apresentadas em cena).

É aí onde reside uma grande contribuição da perspectiva circense para as outras artes e para o caminhar de uma arte que é política em sua própria prática e engajamento com o que o rodeia. Pois este significado ritualizado do treino circense possui, acima de tudo, um jogo, que é o acontecimento dado na relação, entre indivíduo e coletivo, entre cotidiano e extracotidiano, entre corpo, espaço e objeto.

No início do texto foi tratado de forma muito resumida o pensamento embrionário que separou as práticas políticas das práticas artísticas. No entanto, este exercício extremamente performático de criar uma técnica que fala primordialmente da escuta e do encantamento entre o espaço, o corpo e o objeto, pode ser reveladora para o exercício político – que alguma vez já possuiu uma relação mais profunda entre a cidade (o espaço da *pólis* grega), e seus habitantes.

Sob o referencial de um movimento aterrado e encarnado com exercício político, pode-se pensar no que José Gil considera um terceiro elemento no acontecimento da dança. A partir da técnica de dança desenvolvida pelo coreógrafo e bailarino Steve Paxton, conhecida como Contato-Improvisação (*Contact Improvisation*), o movimento não acontece pelos corpos envolvidos diretamente naquele movimento, mas por um terceiro elemento, uma outra dança, que seria dada pelo encontro daqueles corpos, proveniente do que ele denominou de “comunicação inconsciente”:

É a consciência do corpo que abre o corpo do bailarino ao do seu par; e é a comunicação inconsciente do movimento (por osmose) que permite a criação de um fluxo único que atravessa os dois corpos ligando-os tão estreitamente que agem com a espontaneidade, a fluência, a lógica rigorosa

dos gestos de um só corpo (quando cada um deles improvisa)." (GIL, 2004, 116)

Talvez essa "comunicação inconsciente" seja o que falta para o exercício da alteridade encontrar o espaço de interseção entre observador e o observado em uma só vivência, onde a efetivação da ação se dá de maneira mútua.

No entanto, é fácil esquecer que as práticas corporais não existem separadamente das práticas do pensamento, e que, um indivíduo, ou grupo de indivíduos que desenvolve o hábito de praticar performances que envolvam o sujeito e seu(s) objeto(s) em um só movimento, possivelmente encontrarão em outras práticas de convivência modos de operação que possam fazer emergir novas "comunicações inconscientes" junto aos objetos de análises, teóricas e práticas. Como Versiani mesmo coloca, a construção da subjetividade deve ser dada menos por modelos dicotômicos e mais por processos relacionais, intersubjetivos e dinâmicos, como produção de valor da ação política.

Mas para que isso ocorra, é preciso mudar os pressupostos que constroem nossas elaborações teóricas, substituindo os modelos dicotômicos por modelos sistêmicos, sincrônicos e diacrônicos, prontos a lidar com a mobilidade e a complexidade, empenhados em elaborar conceitos promotores de articulação entre opostos. (VERSIANE, 2002, 71)

Vale ressaltar que, sob uma análise fisiológica metafórica, o polegar opositor representa o distanciamento considerado necessário pela cognição humana. A possibilidade de segurar algo sem o envolvimento do centro do corpo, propicia a inferência de análises e discursos sobre o que pode ser observado à distância. O corpo que segura algo pode observar sem pressa, sem precisar modificar sua postura e configuração no espaço. O malabarismo, por exemplo, poderia ser comparado a um desprendimento deste "segurar" do objeto de forma estável e distante. A manipulação do objeto, em um só fluxo, junto ao corpo, trabalha num campo de afetamento e transformação da forma e dos movimentos desses corpos. Simbolicamente, o ato de segurar um objeto e observá-lo não foi realizado para deixar o objeto trans-formá-lo, mas para inferir discursos sobre o mesmo. Assim, muitas práticas circenses teriam como próprio fim o processo de incorporação do outro relacionadas a determinado objeto-aparelho-pessoa(s). Elas unem a técnica e a repetição cotidiana, a possíveis extravazamentos, desperdícios, onde pode emergir o improvável, em pequenos improvisos de escuta sensorial imersos no fluxo do acontecimento, cênico ou não. Processo este que devolve um

1419



certo encantamento do objeto, retomando a busca por uma “natureza mítica das coisas”.

### 3. Reviravoltas epistêmicas

Sob a perspectiva da análise de movimento Laban/Bartenieff (LMA- Laban Bartenieff Movement Analysis)<sup>4</sup>, o termo “revoluções corporais” (GUEST, 2011, 417- 429) foi curiosamente percebido como tratando de movimentos onde o corpo realiza uma volta sobre si. Movimentos básicos da linguagem acrobática e circense, como por exemplo uma cambalhota, uma pantana ou uma pirueta, são giros do corpo sobre si mesmo, orientados por revoluções a partir de um eixo espacial - uma cambalhota, girando através do plano sagital, sob um eixo horizontal; uma pantana, vulgarmente conhecida como “estrela”, girando através do plano vertical, sob um eixo sagital; e uma pirueta, girando através do plano horizontal, sob um eixo vertical. Quase todos os movimentos básicos das acrobacias, de solo e aérea, possuem esta característica “revolucionária”, de propiciar ao corpo voltas sobre si mesmo, estando este flexionado, estendido, movendo partes ou girando como um todo, ou utilizando o atravessamento de um ou mais eixos para “revolucionar-se”.

Desse modo, pode-se dizer que em basicamente todas as artes circenses existe uma relação entre giros de si ou do outro, sobre si ou sobre o outro e sobre as coisas em volta de si e do outro. Ou seja, a dramaturgia que se constrói no corpo circense requer uma prática constante sob inversões e reviravoltas de seu corpo, de outros corpos e das coisas à sua volta.

Na organização sensório motora do corpo circense, não apenas existe uma relação de subversão entre corpo e objeto. Agora, fica explícito como essa relação de subversividade se dá através de uma efetiva busca por revirar-se, de infinitos modos, entre corpo-espaco-objeto. Contudo, o acontecimento de dar voltas sobre si e sobre o outro não se passa necessariamente sob as mesmas relações de

<sup>4</sup> Considerado um sistema complexo de observação, análise, experimentação e escrita do corpo e do movimento, foi inicialmente elaborado por Rudolf Laban (1879-1958) a partir de lentes sobre o estudo do movimento em relação aos espaços, internos e externos ao corpo – primeiro denominado Chorêutica e posteriormente denominado de Harmonias Espaciais (Spatial Harmony); e sobre o estudo da expressividade do movimento, inicialmente conhecido como Eukinética e posteriormente denominado por ele de estudo dos Esforços (Effort). Muitos de seus discípulos, incluindo Irmgard Bartenieff (1900-1981), Warren Lamb (1923-2014), J. Kestenberg (1910-1999), Bonnie Bainbridge Cohen e diversos outros.

suporte e apoio do corpo. Pois serão justamente os diversos modos de alterar os suportes do corpo - que se transformam em trapézios, banquilha, arames e diversos outros objetos-aparelhos, com inúmeras, formas, tamanhos e adaptações sensório motoras extremamente complexas -, que irão proporcionar a mágica da adaptabilidade contínua como modo sensorial de abertura para sentir reviravoltas entre distintas possibilidades de acontecimento entre o corpo e o mundo.

Numa pequena análise, no caso do malabarismo, estas revoluções são “transferidas” para o objeto. Nas disciplinas que envolvem mais de uma pessoa, existem outras formas de transferência, para revolucionar um outro corpo. Ainda, as revoluções acontecem com ênfases em certas tensões espaciais (como nos equilibrismos), ou com outras formas de deslocamentos para realizar giros que possuam eixos que não necessariamente correspondem ao centro do corpo (como na contorção). Até mesmo o palhaço é o único que pode revirar a pessoa sobre si mesma de modo simbólico, comentando ou se referindo ao seu lado mais sórdido, mais ridículo ou mais bizarro, e fazendo-a rir de si, abrindo-a para novas perspectivas ainda não percebidas de si mesma.

Alice Viveiro de Castro em seu livro “O Elogio da Bobagem” conta que Yu Sze, o bufão do Imperador Shih Huang-Ti, promoveu uma reforma completa na Grande Muralha no ano de 300 a. C., com um trabalho tão intenso que milhares de trabalhadores morreram de fome e frio. “Não sabemos que cena exatamente ele fez, mas graças a sua representação de como ficaria a China com a morte de mais trabalhadores, o Imperador suspendeu a pintura da muralha e o palhaço Yu Sze virou um herói nacional.” (CASTRO, 2005, 21)

Existe algo sobre o revirar-se para virar o outro. Um outro que convoca um ridículo, a exclusão ou exibição. Esses saberes também remontam uma aproximação ao bestial, aos lugares entre mundos, entre sagrado e profano, entre o provido pela alma e pelo corpo. Se, por um lado, as artes circenses se tardaram a serem instituídas a partir de memórias e saberes arquiváveis (TAYLOR, 2013), não hesitaram em propor seus saberes incorporados insistentemente, em uma pluralidade de técnicas e culturas. Pois, questionam no ato, no acontecimento do movimento, as noções que ainda são encontradas, de que quem tem “muito corpo” tem pouca “mente”, ou de um corpo que é estranho e, logo, sobrenatural, sem alma, ou que o circo seja uma arte “rudimentar”, uma arte “não humana”, “selvagem”, e assim por diante. As dramaturgias encontradas nos modos de praticar as artes

circenses, mesmo que involuntariamente, acabam trazendo à tona uma série de questionamentos e podem ser aclarados a partir de uma “perspectiva dançante” sob o corpo.

Como as artes circenses são extremamente heterogêneas é sempre complexo fazer afirmações generalizadas, mas, ainda assim, parece que as pequenas revoluções conseguem de alguma maneira manter-se como modo de resistência, através do tempo, tanto no sentido dos corpos e suas práticas, como no sentido do próprio circo, que parece se recriar a cada dia. As artes circenses e seus saberes empíricos, unem a imitação, arte passada de pai para filho, com a imaginação de cada corpo-espaco em relação (objetos, pessoas, técnicas, públicos, etc.). Elas sobrevivem deixando seus próprios rastros, em pequenos gestos. Gestos que permanecem, que resistem, e que permutam corpos, e são assumidos por outras culturas e contextos, que criam vestígios e seguem em um corpo que se faz corpo, e que é também o corpo do outro. O que essas corporeidades circenses, esses gestos, podem ensinar para a sociedade atual, tão carente de seu próprio corpo?

Sobre o caráter relacional do movimento, os conceitos de kinesiologia e kinestesia<sup>5</sup> como apresentado por G. Bolens podem exemplificar as potencialidades perceptivas e sensoriais do movimento. A primeira estaria relacionada à percepção motora do movimento, em outro corpo ou em si, a partir de parâmetros viso-motores e relacionada com elementos comunicáveis do movimento em geral, como amplitude, velocidades, extensão, forças variáveis, partes do corpo, e etc. A kinestesia, por outro lado, é a *sensação* motora do movimento, e, não sendo da ordem da comunicação, diz respeito apenas àquele que tem a sensação.

Quando alguém, um observador (ou espectador) aprecia uma obra, ele utiliza seu conhecimento kinésico e sua memória kinestésica de forma projetiva. Dessa forma, mesmo que o próprio movimento não esteja sendo realizado pelo observador, e mesmo que o movimento daquele corpo nunca tenha sido feito pelo corpo observador, existe um repertório de sensações que podem ser reativados em atos cognitivos dinâmicos, e que se situam no mesmo exercício revolucionário, circular e resistente, comentado acima. A reversão, a revolução que traz um corpo circense deve, mais do que nunca, ser sentida, ser percebida, ser vivida. Deve tocar

<sup>5</sup> Para mais, ver BOLENS, 2008.

e ser tocada. Um espaço articular que se desdobra, se revira, que empurra continuamente, equilibra-se num salto contínuo de fé, atirando-se para um impossível conquistado diariamente, insistentemente, deve mais do que nunca ser ouvido, sentido por um mundo que clama uma reviravolta.

Fazer confluir os sentidos, carregando outros de mim e me in-vertendo, me re-vertendo, para me expandir num movimento que acredita, por uma insistência em revolucionar, me revirar sob o mundo, para revirar o mundo. Carregar e ser carregado por ele, e fazer, quem sabe, o fardo ficar mais leve, e a gravidade subir, por uma fenda, um suspiro, uma vida ou uma história.

Para que o corpo se mova, ele geralmente deve ter algum tipo de superfície e à sua disposição os apoios técnicos necessários para seu movimento. Portanto, a calçada e a rua já devem ser entendidas como requisitos do corpo, para que ele possa exercer seus direitos de mobilidade. Ninguém se move sem um ambiente de suporte e conjunto de tecnologias. E quando esses ambientes começam a desmoronar ou não garantem nenhum suporte, somos levados a, de alguma maneira, «desmoronar», e nossa própria capacidade de exercer os direitos mais básicos está ameaçada. (BUTLER, 2016,3)

A imagem de suporte necessário ao próprio exercício de expressão trazido por Butler aponta claramente para as aproximações entre os modos de fazer do corpo circense - revirando-se e buscando adaptações constantes de suporte - como proposição política. O corpo que sabe se apoiar consegue resistir.

Mas esses corpos, ao mostrarem essa precariedade, também estão resistindo a esses mesmos poderes; eles promovem uma forma de resistência que pressupõe vulnerabilidade de um tipo específico e se opõe à precariedade. Qual é a concepção do corpo aqui e como entendemos essa forma de resistência? (BUTLER, 2016,4)

A vulnerabilidade apresentada por Butler se relaciona, desse modo, intimamente com a adaptabilidade sensório motora que nos ensina o corpo circense e seus gestos na resistência diária de seu treinamento. No entanto, nem todos os praticantes e profissionais circenses necessariamente têm consciência da potência que a dramaturgia em seus corpos pode gerar num sentido político.

Ainda assim, como uma reviravolta no próprio texto, retoma-se a necessidade de construção de saberes plurais, de negociação, escuta e sensibilidade entre diferentes perspectivas. Volta-se, sobretudo, a apontar mais uma vez a importância dos saberes de uma arte que conseguiu unir saltimbancos e ex-militares. Num cenário político de desesperança e de radicalismos, prefiro sonhar e desejar que malabarismos políticos possam acontecer e que novas epistemes



acrobáticas possam apontar para micro-revoluções e reviravoltas, tão necessárias para este mundo.

Julia Coelho Franca de Mamari  
UFRJ/DAC-EEFD  
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).

## Referências:

- ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. **Ritual, Risco e Arte Circense: O homem em situações-limite**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BERNARD, Michel. **De la corporéité comme "anticorps" ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de "corps"**. In BERNARD, Michel. *De la création choréographique*. Patin: Centre national de la danse, 2001a, p 17-24.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. **Colonização, quilombos: modos e significações**. Brasília: UnB, 2015.
- BOLENS, Guillemette. **Le style des gestes - corporéité et kinésie dans le récit littéraire**. Lausanne: Éditions BHMS, 2008.
- BRAGA, Paola Secchin (2019). **Dramaturgia no corpo**. Revista Poiésis, Niterói, v.19, n. 32, p. 121-134, jul/dez 2018.
- BUTLER, Judith. **Rethinking Vulnerability and Resistance**. BUTLER, ZEYNED & SABSAY (ed.) *Vulnerability in Resistance*. Durham/London, Duke University Press, 2016.
- CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ed. Átila, 2000.
- GIL, José. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GUEST, Ann Hutchinson. **Labanotation: the system of analyzing and recording movement. Fourth Edition**. New York: Routledge, 2011.
- FRANCA, Julia Coelho. **O Corpo Tetraédrico: um processo de criação labaniano entre dança e circo**. Niterói, 2017. 213f. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes). Instituto de Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.
- GALIMBERTI, Umberto. Fenomenologia do corpo: a ingenuidade. In: GALIMBERTI, Umberto. **Les Raisons du corps**. Paris: Grasset-Molat, 1998.
- GIL, José. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- KOPENAWA, ALBERT. Davi, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2015.
- LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Campinas: Papirus, 2003.

MUNIZ, Marcelo. <sup>[1]</sup><sup>[2]</sup><sup>[3]</sup><sup>[4]</sup><sup>[5]</sup><sup>[6]</sup><sup>[7]</sup><sup>[8]</sup><sup>[9]</sup><sup>[10]</sup><sup>[11]</sup><sup>[12]</sup><sup>[13]</sup><sup>[14]</sup><sup>[15]</sup><sup>[16]</sup><sup>[17]</sup><sup>[18]</sup><sup>[19]</sup><sup>[20]</sup><sup>[21]</sup><sup>[22]</sup><sup>[23]</sup><sup>[24]</sup><sup>[25]</sup><sup>[26]</sup><sup>[27]</sup><sup>[28]</sup><sup>[29]</sup><sup>[30]</sup><sup>[31]</sup><sup>[32]</sup><sup>[33]</sup><sup>[34]</sup><sup>[35]</sup><sup>[36]</sup><sup>[37]</sup><sup>[38]</sup><sup>[39]</sup><sup>[40]</sup><sup>[41]</sup><sup>[42]</sup><sup>[43]</sup><sup>[44]</sup><sup>[45]</sup><sup>[46]</sup><sup>[47]</sup><sup>[48]</sup><sup>[49]</sup><sup>[50]</sup><sup>[51]</sup><sup>[52]</sup><sup>[53]</sup><sup>[54]</sup><sup>[55]</sup><sup>[56]</sup><sup>[57]</sup><sup>[58]</sup><sup>[59]</sup><sup>[60]</sup><sup>[61]</sup><sup>[62]</sup><sup>[63]</sup><sup>[64]</sup><sup>[65]</sup><sup>[66]</sup><sup>[67]</sup><sup>[68]</sup><sup>[69]</sup><sup>[70]</sup><sup>[71]</sup><sup>[72]</sup><sup>[73]</sup><sup>[74]</sup><sup>[75]</sup><sup>[76]</sup><sup>[77]</sup><sup>[78]</sup><sup>[79]</sup><sup>[80]</sup><sup>[81]</sup><sup>[82]</sup><sup>[83]</sup><sup>[84]</sup><sup>[85]</sup><sup>[86]</sup><sup>[87]</sup><sup>[88]</sup><sup>[89]</sup><sup>[90]</sup><sup>[91]</sup><sup>[92]</sup><sup>[93]</sup><sup>[94]</sup><sup>[95]</sup><sup>[96]</sup><sup>[97]</sup><sup>[98]</sup><sup>[99]</sup><sup>[100]</sup><sup>[101]</sup><sup>[102]</sup><sup>[103]</sup><sup>[104]</sup><sup>[105]</sup><sup>[106]</sup><sup>[107]</sup><sup>[108]</sup><sup>[109]</sup><sup>[110]</sup><sup>[111]</sup><sup>[112]</sup><sup>[113]</sup><sup>[114]</sup><sup>[115]</sup><sup>[116]</sup><sup>[117]</sup><sup>[118]</sup><sup>[119]</sup><sup>[120]</sup><sup>[121]</sup><sup>[122]</sup><sup>[123]</sup><sup>[124]</sup><sup>[125]</sup><sup>[126]</sup><sup>[127]</sup><sup>[128]</sup><sup>[129]</sup><sup>[130]</sup><sup>[131]</sup><sup>[132]</sup><sup>[133]</sup><sup>[134]</sup><sup>[135]</sup><sup>[136]</sup><sup>[137]</sup><sup>[138]</sup><sup>[139]</sup><sup>[140]</sup><sup>[141]</sup><sup>[142]</sup><sup>[143]</sup><sup>[144]</sup><sup>[145]</sup><sup>[146]</sup><sup>[147]</sup><sup>[148]</sup><sup>[149]</sup><sup>[150]</sup><sup>[151]</sup><sup>[152]</sup><sup>[153]</sup><sup>[154]</sup><sup>[155]</sup><sup>[156]</sup><sup>[157]</sup><sup>[158]</sup><sup>[159]</sup><sup>[160]</sup><sup>[161]</sup><sup>[162]</sup><sup>[163]</sup><sup>[164]</sup><sup>[165]</sup><sup>[166]</sup><sup>[167]</sup><sup>[168]</sup><sup>[169]</sup><sup>[170]</sup><sup>[171]</sup><sup>[172]</sup><sup>[173]</sup><sup>[174]</sup><sup>[175]</sup><sup>[176]</sup><sup>[177]</sup><sup>[178]</sup><sup>[179]</sup><sup>[180]</sup><sup>[181]</sup><sup>[182]</sup><sup>[183]</sup><sup>[184]</sup><sup>[185]</sup><sup>[186]</sup><sup>[187]</sup><sup>[188]</sup><sup>[189]</sup><sup>[190]</sup><sup>[191]</sup><sup>[192]</sup><sup>[193]</sup><sup>[194]</sup><sup>[195]</sup><sup>[196]</sup><sup>[197]</sup><sup>[198]</sup><sup>[199]</sup><sup>[200]</sup><sup>[201]</sup><sup>[202]</sup><sup>[203]</sup><sup>[204]</sup><sup>[205]</sup><sup>[206]</sup><sup>[207]</sup><sup>[208]</sup><sup>[209]</sup><sup>[210]</sup><sup>[211]</sup><sup>[212]</sup><sup>[213]</sup><sup>[214]</sup><sup>[215]</sup><sup>[216]</sup><sup>[217]</sup><sup>[218]</sup><sup>[219]</sup><sup>[220]</sup><sup>[221]</sup><sup>[222]</sup><sup>[223]</sup><sup>[224]</sup><sup>[225]</sup><sup>[226]</sup><sup>[227]</sup><sup>[228]</sup><sup>[229]</sup><sup>[230]</sup><sup>[231]</sup><sup>[232]</sup><sup>[233]</sup><sup>[234]</sup><sup>[235]</sup><sup>[236]</sup><sup>[237]</sup><sup>[238]</sup><sup>[239]</sup><sup>[240]</sup><sup>[241]</sup><sup>[242]</sup><sup>[243]</sup><sup>[244]</sup><sup>[245]</sup><sup>[246]</sup><sup>[247]</sup><sup>[248]</sup><sup>[249]</sup><sup>[250]</sup><sup>[251]</sup><sup>[252]</sup><sup>[253]</sup><sup>[254]</sup><sup>[255]</sup><sup>[256]</sup><sup>[257]</sup><sup>[258]</sup><sup>[259]</sup><sup>[260]</sup><sup>[261]</sup><sup>[262]</sup><sup>[263]</sup><sup>[264]</sup><sup>[265]</sup><sup>[266]</sup><sup>[267]</sup><sup>[268]</sup><sup>[269]</sup><sup>[270]</sup><sup>[271]</sup><sup>[272]</sup><sup>[273]</sup><sup>[274]</sup><sup>[275]</sup><sup>[276]</sup><sup>[277]</sup><sup>[278]</sup><sup>[279]</sup><sup>[280]</sup><sup>[281]</sup><sup>[282]</sup><sup>[283]</sup><sup>[284]</sup><sup>[285]</sup><sup>[286]</sup><sup>[287]</sup><sup>[288]</sup><sup>[289]</sup><sup>[290]</sup><sup>[291]</sup><sup>[292]</sup><sup>[293]</sup><sup>[294]</sup><sup>[295]</sup><sup>[296]</sup><sup>[297]</sup><sup>[298]</sup><sup>[299]</sup><sup>[300]</sup><sup>[301]</sup><sup>[302]</sup><sup>[303]</sup><sup>[304]</sup><sup>[305]</sup><sup>[306]</sup><sup>[307]</sup><sup>[308]</sup><sup>[309]</sup><sup>[310]</sup><sup>[311]</sup><sup>[312]</sup><sup>[313]</sup><sup>[314]</sup><sup>[315]</sup><sup>[316]</sup><sup>[317]</sup><sup>[318]</sup><sup>[319]</sup><sup>[320]</sup><sup>[321]</sup><sup>[322]</sup><sup>[323]</sup><sup>[324]</sup><sup>[325]</sup><sup>[326]</sup><sup>[327]</sup><sup>[328]</sup><sup>[329]</sup><sup>[330]</sup><sup>[331]</sup><sup>[332]</sup><sup>[333]</sup><sup>[334]</sup><sup>[335]</sup><sup>[336]</sup><sup>[337]</sup><sup>[338]</sup><sup>[339]</sup><sup>[340]</sup><sup>[341]</sup><sup>[342]</sup><sup>[343]</sup><sup>[344]</sup><sup>[345]</sup><sup>[346]</sup><sup>[347]</sup><sup>[348]</sup><sup>[349]</sup><sup>[350]</sup><sup>[351]</sup><sup>[352]</sup><sup>[353]</sup><sup>[354]</sup><sup>[355]</sup><sup>[356]</sup><sup>[357]</sup><sup>[358]</sup><sup>[359]</sup><sup>[360]</sup><sup>[361]</sup><sup>[362]</sup><sup>[363]</sup><sup>[364]</sup><sup>[365]</sup><sup>[366]</sup><sup>[367]</sup><sup>[368]</sup><sup>[369]</sup><sup>[370]</sup><sup>[371]</sup><sup>[372]</sup><sup>[373]</sup><sup>[374]</sup><sup>[375]</sup><sup>[376]</sup><sup>[377]</sup><sup>[378]</sup><sup>[379]</sup><sup>[380]</sup><sup>[381]</sup><sup>[382]</sup><sup>[383]</sup><sup>[384]</sup><sup>[385]</sup><sup>[386]</sup><sup>[387]</sup><sup>[388]</sup><sup>[389]</sup><sup>[390]</sup><sup>[391]</sup><sup>[392]</sup><sup>[393]</sup><sup>[394]</sup><sup>[395]</sup><sup>[396]</sup><sup>[397]</sup><sup>[398]</sup><sup>[399]</sup><sup>[400]</sup><sup>[401]</sup><sup>[402]</sup><sup>[403]</sup><sup>[404]</sup><sup>[405]</sup><sup>[406]</sup><sup>[407]</sup><sup>[408]</sup><sup>[409]</sup><sup>[410]</sup><sup>[411]</sup><sup>[412]</sup><sup>[413]</sup><sup>[414]</sup><sup>[415]</sup><sup>[416]</sup><sup>[417]</sup><sup>[418]</sup><sup>[419]</sup><sup>[420]</sup><sup>[421]</sup><sup>[422]</sup><sup>[423]</sup><sup>[424]</sup><sup>[425]</sup><sup>[426]</sup><sup>[427]</sup><sup>[428]</sup><sup>[429]</sup><sup>[430]</sup><sup>[431]</sup><sup>[432]</sup><sup>[433]</sup><sup>[434]</sup><sup>[435]</sup><sup>[436]</sup><sup>[437]</sup><sup>[438]</sup><sup>[439]</sup><sup>[440]</sup><sup>[441]</sup><sup>[442]</sup><sup>[443]</sup><sup>[444]</sup><sup>[445]</sup><sup>[446]</sup><sup>[447]</sup><sup>[448]</sup><sup>[449]</sup><sup>[450]</sup><sup>[451]</sup><sup>[452]</sup><sup>[453]</sup><sup>[454]</sup><sup>[455]</sup><sup>[456]</sup><sup>[457]</sup><sup>[458]</sup><sup>[459]</sup><sup>[460]</sup><sup>[461]</sup><sup>[462]</sup><sup>[463]</sup><sup>[464]</sup><sup>[465]</sup><sup>[466]</sup><sup>[467]</sup><sup>[468]</sup><sup>[469]</sup><sup>[470]</sup><sup>[471]</sup><sup>[472]</sup><sup>[473]</sup><sup>[474]</sup><sup>[475]</sup><sup>[476]</sup><sup>[477]</sup><sup>[478]</sup><sup>[479]</sup><sup>[480]</sup><sup>[481]</sup><sup>[482]</sup><sup>[483]</sup><sup>[484]</sup><sup>[485]</sup><sup>[486]</sup><sup>[487]</sup><sup>[488]</sup><sup>[489]</sup><sup>[490]</sup><sup>[491]</sup><sup>[492]</sup><sup>[493]</sup><sup>[494]</sup><sup>[495]</sup><sup>[496]</sup><sup>[497]</sup><sup>[498]</sup><sup>[499]</sup><sup>[500]</sup><sup>[501]</sup><sup>[502]</sup><sup>[503]</sup><sup>[504]</sup><sup>[505]</sup><sup>[506]</sup><sup>[507]</sup><sup>[508]</sup><sup>[509]</sup><sup>[510]</sup><sup>[511]</sup><sup>[512]</sup><sup>[513]</sup><sup>[514]</sup><sup>[515]</sup><sup>[516]</sup><sup>[517]</sup><sup>[518]</sup><sup>[519]</sup><sup>[520]</sup><sup>[521]</sup><sup>[522]</sup><sup>[523]</sup><sup>[524]</sup><sup>[525]</sup><sup>[526]</sup><sup>[527]</sup><sup>[528]</sup><sup>[529]</sup><sup>[530]</sup><sup>[531]</sup><sup>[532]</sup><sup>[533]</sup><sup>[534]</sup><sup>[535]</sup><sup>[536]</sup><sup>[537]</sup><sup>[538]</sup><sup>[539]</sup><sup>[540]</sup><sup>[541]</sup><sup>[542]</sup><sup>[543]</sup><sup>[544]</sup><sup>[545]</sup><sup>[546]</sup><sup>[547]</sup><sup>[548]</sup><sup>[549]</sup><sup>[550]</sup><sup>[551]</sup><sup>[552]</sup><sup>[553]</sup><sup>[554]</sup><sup>[555]</sup><sup>[556]</sup><sup>[557]</sup><sup>[558]</sup><sup>[559]</sup><sup>[560]</sup><sup>[561]</sup><sup>[562]</sup><sup>[563]</sup><sup>[564]</sup><sup>[565]</sup><sup>[566]</sup><sup>[567]</sup><sup>[568]</sup><sup>[569]</sup><sup>[570]</sup><sup>[571]</sup><sup>[572]</sup><sup>[573]</sup><sup>[574]</sup><sup>[575]</sup><sup>[576]</sup><sup>[577]</sup><sup>[578]</sup><sup>[579]</sup><sup>[580]</sup><sup>[581]</sup><sup>[582]</sup><sup>[583]</sup><sup>[584]</sup><sup>[585]</sup><sup>[586]</sup><sup>[587]</sup><sup>[588]</sup><sup>[589]</sup><sup>[590]</sup><sup>[591]</sup><sup>[592]</sup><sup>[593]</sup><sup>[594]</sup><sup>[595]</sup><sup>[596]</sup><sup>[597]</sup><sup>[598]</sup><sup>[599]</sup><sup>[600]</sup><sup>[601]</sup><sup>[602]</sup><sup>[603]</sup><sup>[604]</sup><sup>[605]</sup><sup>[606]</sup><sup>[607]</sup><sup>[608]</sup><sup>[609]</sup><sup>[610]</sup><sup>[611]</sup><sup>[612]</sup><sup>[613]</sup><sup>[614]</sup><sup>[615]</sup><sup>[616]</sup><sup>[617]</sup><sup>[618]</sup><sup>[619]</sup><sup>[620]</sup><sup>[621]</sup><sup>[622]</sup><sup>[623]</sup><sup>[624]</sup><sup>[625]</sup><sup>[626]</sup><sup>[627]</sup><sup>[628]</sup><sup>[629]</sup><sup>[630]</sup><sup>[631]</sup><sup>[632]</sup><sup>[633]</sup><sup>[634]</sup><sup>[635]</sup><sup>[636]</sup><sup>[637]</sup><sup>[638]</sup><sup>[639]</sup><sup>[640]</sup><sup>[641]</sup><sup>[642]</sup><sup>[643]</sup><sup>[644]</sup><sup>[645]</sup><sup>[646]</sup><sup>[647]</sup><sup>[648]</sup><sup>[649]</sup><sup>[650]</sup><sup>[651]</sup><sup>[652]</sup><sup>[653]</sup><sup>[654]</sup><sup>[655]</sup><sup>[656]</sup><sup>[657]</sup><sup>[658]</sup><sup>[659]</sup><sup>[660]</sup><sup>[661]</sup><sup>[662]</sup><sup>[663]</sup><sup>[664]</sup><sup>[665]</sup><sup>[666]</sup><sup>[667]</sup><sup>[668]</sup><sup>[669]</sup><sup>[670]</sup><sup>[671]</sup><sup>[672]</sup><sup>[673]</sup><sup>[674]</sup><sup>[675]</sup><sup>[676]</sup><sup>[677]</sup><sup>[678]</sup><sup>[679]</sup><sup>[680]</sup><sup>[681]</sup><sup>[682]</sup><sup>[683]</sup><sup>[684]</sup><sup>[685]</sup><sup>[686]</sup><sup>[687]</sup><sup>[688]</sup><sup>[689]</sup><sup>[690]</sup><sup>[691]</sup><sup>[692]</sup><sup>[693]</sup><sup>[694]</sup><sup>[695]</sup><sup>[696]</sup><sup>[697]</sup><sup>[698]</sup><sup>[699]</sup><sup>[700]</sup><sup>[701]</sup><sup>[702]</sup><sup>[703]</sup><sup>[704]</sup><sup>[705]</sup><sup>[706]</sup><sup>[707]</sup><sup>[708]</sup><sup>[709]</sup><sup>[710]</sup><sup>[711]</sup><sup>[712]</sup><sup>[713]</sup><sup>[714]</sup><sup>[715]</sup><sup>[716]</sup><sup>[717]</sup><sup>[718]</sup><sup>[719]</sup><sup>[720]</sup><sup>[721]</sup><sup>[722]</sup><sup>[723]</sup><sup>[724]</sup><sup>[725]</sup><sup>[726]</sup><sup>[727]</sup><sup>[728]</sup><sup>[729]</sup><sup>[730]</sup><sup>[731]</sup><sup>[732]</sup><sup>[733]</sup><sup>[734]</sup><sup>[735]</sup><sup>[736]</sup><sup>[737]</sup><sup>[738]</sup><sup>[739]</sup><sup>[740]</sup><sup>[741]</sup><sup>[742]</sup><sup>[743]</sup><sup>[744]</sup><sup>[745]</sup><sup>[746]</sup><sup>[747]</sup><sup>[748]</sup><sup>[749]</sup><sup>[750]</sup><sup>[751]</sup><sup>[752]</sup><sup>[753]</sup><sup>[754]</sup><sup>[755]</sup><sup>[756]</sup><sup>[757]</sup><sup>[758]</sup><sup>[759]</sup><sup>[760]</sup><sup>[761]</sup><sup>[762]</sup><sup>[763]</sup><sup>[764]</sup><sup>[765]</sup><sup>[766]</sup><sup>[767]</sup><sup>[768]</sup><sup>[769]</sup><sup>[770]</sup><sup>[771]</sup><sup>[772]</sup><sup>[773]</sup><sup>[774]</sup><sup>[775]</sup><sup>[776]</sup><sup>[777]</sup><sup>[778]</sup><sup>[779]</sup><sup>[780]</sup><sup>[781]</sup><sup>[782]</sup><sup>[783]</sup><sup>[784]</sup><sup>[785]</sup><sup>[786]</sup><sup>[787]</sup><sup>[788]</sup><sup>[789]</sup><sup>[790]</sup><sup>[791]</sup><sup>[792]</sup><sup>[793]</sup><sup>[794]</sup><sup>[795]</sup><sup>[796]</sup><sup>[797]</sup><sup>[798]</sup><sup>[799]</sup><sup>[800]</sup><sup>[801]</sup><sup>[802]</sup><sup>[803]</sup><sup>[804]</sup><sup>[805]</sup><sup>[806]</sup><sup>[807]</sup><sup>[808]</sup><sup>[809]</sup><sup>[810]</sup><sup>[811]</sup><sup>[812]</sup><sup>[813]</sup><sup>[814]</sup><sup>[815]</sup><sup>[816]</sup><sup>[817]</sup><sup>[818]</sup><sup>[819]</sup><sup>[820]</sup><sup>[821]</sup><sup>[822]</sup><sup>[823]</sup><sup>[824]</sup><sup>[825]</sup><sup>[826]</sup><sup>[827]</sup><sup>[828]</sup><sup>[829]</sup><sup>[830]</sup><sup>[831]</sup><sup>[832]</sup><sup>[833]</sup><sup>[834]</sup><sup>[835]</sup><sup>[836]</sup><sup>[837]</sup><sup>[838]</sup><sup>[839]</sup><sup>[840]</sup><sup>[841]</sup><sup>[842]</sup><sup>[843]</sup><sup>[844]</sup><sup>[845]</sup><sup>[846]</sup><sup>[847]</sup><sup>[848]</sup><sup>[849]</sup><sup>[850]</sup><sup>[851]</sup><sup>[852]</sup><sup>[853]</sup><sup>[854]</sup><sup>[855]</sup><sup>[856]</sup><sup>[857]</sup><sup>[858]</sup><sup>[859]</sup><sup>[860]</sup><sup>[861]</sup><sup>[862]</sup><sup>[863]</sup><sup>[864]</sup><sup>[865]</sup><sup>[866]</sup><sup>[867]</sup><sup>[868]</sup><sup>[869]</sup><sup>[870]</sup><sup>[871]</sup><sup>[872]</sup><sup>[873]</sup><sup>[874]</sup><sup>[875]</sup><sup>[876]</sup><sup>[877]</sup><sup>[878]</sup><sup>[879]</sup><sup>[880]</sup><sup>[881]</sup><sup>[882]</sup><sup>[883]</sup><sup>[884]</sup><sup>[885]</sup><sup>[886]</sup><sup>[887]</sup><sup>[888]</sup><sup>[889]</sup><sup>[890]</sup><sup>[891]</sup><sup>[892]</sup><sup>[893]</sup><sup>[894]</sup><sup>[895]</sup><sup>[896]</sup><sup>[897]</sup><sup>[898]</sup><sup>[899]</sup><sup>[900]</sup><sup>[901]</sup><sup>[902]</sup><sup>[903]</sup><sup>[904]</sup><sup>[905]</sup><sup>[906]</sup><sup>[907]</sup><sup>[908]</sup><sup>[909]</sup><sup>[910]</sup><sup>[911]</sup><sup>[912]</sup><sup>[913]</sup><sup>[914]</sup><sup>[915]</sup><sup>[916]</sup><sup>[917]</sup><sup>[918]</sup><sup>[919]</sup><sup>[920]</sup><sup>[921]</sup><sup>[922]</sup><sup>[923]</sup><sup>[924]</sup><sup>[925]</sup><sup>[926]</sup><sup>[927]</sup><sup>[928]</sup><sup>[929]</sup><sup>[930]</sup><sup>[931]</sup><sup>[932]</sup><sup>[933]</sup><sup>[934]</sup><sup>[935]</sup><sup>[936]</sup><sup>[937]</sup><sup>[938]</sup><sup>[939]</sup><sup>[940]</sup><sup>[941]</sup><sup>[942]</sup><sup>[943]</sup><sup>[944]</sup><sup>[945]</sup><sup>[946]</sup><sup>[947]</sup><sup>[948]</sup><sup>[949]</sup><sup>[950]</sup><sup>[951]</sup><sup>[952]</sup><sup>[953]</sup><sup>[954]</sup><sup>[955]</sup><sup>[956]</sup><sup>[957]</sup><sup>[958]</sup><sup>[959]</sup><sup>[960]</sup><sup>[961]</sup><sup>[962]</sup><sup>[963]</sup><sup>[964]</sup><sup>[965]</sup><sup>[966]</sup><sup>[967]</sup><sup>[968]</sup><sup>[969]</sup><sup>[970]</sup><sup>[971]</sup><sup>[972]</sup><sup>[973]</sup><sup>[974]</sup><sup>[975]</sup><sup>[976]</sup><sup>[977]</sup><sup>[978]</sup><sup>[979]</sup><sup>[980]</sup><sup>[981]</sup><sup>[982]</sup><sup>[983]</sup><sup>[984]</sup><sup>[985]</sup><sup>[986]</sup><sup>[987]</sup><sup>[988]</sup><sup>[989]</sup><sup>[990]</sup><sup>[991]</sup><sup>[992]</sup><sup>[993]</sup><sup>[994]</sup><sup>[995]</sup><sup>[996]</sup><sup>[997]</sup><sup>[998]</sup><sup>[999]</sup><sup>[1000]</sup><sup>[1001]</sup><sup>[1002]</sup><sup>[1003]</sup><sup>[1004]</sup><sup>[1005]</sup><sup>[1006]</sup><sup>[1007]</sup><sup>[1008]</sup><sup>[1009]</sup><sup>[1010]</sup><sup>[1011]</sup><sup>[1012]</sup><sup>[1013]</sup><sup>[1014]</sup><sup>[1015]</sup><sup>[1016]</sup><sup>[1017]</sup><sup>[1018]</sup><sup>[1019]</sup><sup>[1020]</sup><sup>[1021]</sup><sup>[1022]</sup><sup>[1023]</sup><sup>[1024]</sup><sup>[1025]</sup><sup>[1026]</sup><sup>[1027]</sup><sup>[1028]</sup><sup>[1029]</sup><sup>[1030]</sup><sup>[1031]</sup><sup>[1032]</sup><sup>[1033]</sup><sup>[1034]</sup><sup>[1035]</sup><sup>[1036]</sup><sup>[1037]</sup><sup>[1038]</sup><sup>[1039]</sup><sup>[1040]</sup><sup>[1041]</sup><sup>[1042]</sup><sup>[1043]</sup><sup>[1044]</sup><sup>[1045]</sup><sup>[1046]</sup><sup>[1047]</sup><sup>[1048]</sup><sup>[1049]</sup><sup>[1050]</sup><sup>[1051]</sup><sup>[1052]</sup><sup>[1053]</sup><sup>[1054]</sup><sup>[1055]</sup><sup>[1056]</sup><sup>[1057]</sup><sup>[1058]</sup><sup>[1059]</sup><sup>[1060]</sup><sup>[1061]</sup><sup>[1062]</sup><sup>[1063]</sup><sup>[1064]</sup><sup>[1065]</sup><sup>[1066]</sup><sup>[1067]</sup><sup>[1068]</sup><sup>[1069]</sup><sup>[1070]</sup><sup>[1071]</sup><sup>[1072]</sup><sup>[1073]</sup><sup>[1074]</sup><sup>[1075]</sup><sup>[1076]</sup><sup>[1077]</sup><sup>[1078]</sup><sup>[1079]</sup><sup>[1080]</sup><sup>[1081]</sup><sup>[1082]</sup><sup>[1083]</sup><sup>[1084]</sup><sup>[1085]</sup><sup>[1086]</sup><sup>[1087]</sup><sup>[1088]</sup><sup>[1089]</sup><sup>[1090]</sup><sup>[1091]</sup><sup>[1092]</sup><sup>[1093]</sup><sup>[1094]</sup><sup>[1095]</sup><sup>[1096]</sup><sup>[1097]</sup><sup>[1098]</sup><sup>[1099]</sup><sup>[1100]</sup><sup>[1101]</sup><sup>[1102]</sup><sup>[1103]</sup><sup>[1104]</sup><sup>[1105]</sup><sup>[1106]</sup><sup>[1107]</sup><sup>[1108]</sup><sup>[1109]</sup><sup>[1110]</sup><sup>[1111]</sup><sup>[1112]</sup><sup>[1113]</sup><sup>[1114]</sup><sup>[1115]</sup><sup>[1116]</sup><sup>[1117]</sup><sup>[1118]</sup><sup>[1119]</sup><sup>[1120]</sup><sup>[1121]</sup><sup>[1122]</sup><sup>[1123]</sup><sup>[1124]</sup><sup>[1125]</sup><sup>[1126]</sup><sup>[1127]</sup><sup>[1128]</sup><sup>[1129]</sup><sup>[1130]</sup><sup>[1131]</sup><sup>[1132]</sup><sup>[1133]</sup><sup>[1134]</sup><sup>[1135]</sup><sup>[1136]</sup><sup>[1137]</sup><sup>[1138]</sup><sup>[1139]</sup><sup>[1140]</sup><sup>[1141]</sup><sup>[1142]</sup><sup>[1143]</sup><sup>[1144]</sup><sup>[1145]</sup><sup>[1146]</sup><sup>[1147]</sup><sup>[1148]</sup><sup>[1149]</sup><sup>[1150]</sup><sup>[1151]</sup><sup>[1152]</sup><sup>[1153]</sup><sup>[1154]</sup><sup>[1155]</sup><sup>[1156]</sup><sup>[1157]</sup><sup>[1158]</sup><sup>[1159]</sup><sup>[1160]</sup><sup>[1161]</sup><sup>[1162]</sup><sup>[1163]</sup><sup>[1164]</sup><sup>[1165]</sup><sup>[1166]</sup><sup>[1167]</sup><sup>[1168]</sup><sup>[1169]</sup><sup>[1170]</sup><sup>[1171]</sup><sup>[1172]</sup><sup>[1173]</sup><sup>[1174]</sup><sup>[1175]</sup><sup>[1176]</sup><sup>[1177]</sup><sup>[1178]</sup><sup>[1179]</sup><sup>[1180]</sup><sup>[1181]</sup><sup>[1182]</sup><sup>[1183]</sup><sup>[1184]</sup><sup>[1185]</sup><sup>[1186]</sup><sup>[1187]</sup><sup>[1188]</sup><sup>[1189]</sup><sup>[1190]</sup><sup>[1191]</sup><sup>[1192]</sup><sup>[1193]</sup><sup>[1194]</sup><sup>[1195]</sup><sup>[1196]</sup><sup>[1197]</sup><sup>[1198]</sup><sup>[1199]</sup><sup>[1200]</sup><sup>[1201]</sup><sup>[1202]</sup><sup>[1203]</sup><sup>[1204]</sup><sup>[1205]</sup><sup>[1206]</sup><sup>[1207]</sup><sup>[1208]</sup><sup>[1209]</sup><sup>[1210]</sup><sup>[1211]</sup><sup>[1212]</sup><sup>[1213]</sup><sup>[1214]</sup><sup>[1215]</sup><sup>[1216]</sup><sup>[1217]</sup><sup>[1218]</sup><sup>[1219]</sup><sup>[1220]</sup><sup>[1221]</sup><sup>[1222]</sup><sup>[1223]</sup><sup>[1224]</sup><sup>[1225]</sup><sup>[1226]</sup><sup>[1227]</sup><sup>[1228]</sup><sup>[1229]</sup><sup>[1230]</sup><sup>[1231]</sup><sup>[1232]</sup><sup>[1233]</sup><sup>[1234]</sup><sup>[1235]</sup><sup>[1236]</sup><sup>[1237]</sup><sup>[1238]</sup><sup>[1239]</sup><sup>[1240]</sup><sup>[1241]</sup><sup>[1242]</sup><sup>[1243]</sup><sup>[1244]</sup><sup>[1245]</sup><sup>[1246]</sup><sup>[1247]</sup><sup>[1248]</sup><sup>[1249]</sup><sup>[1250]</sup><sup>[1251]</sup><sup>[1252]</sup><sup>[1253]</sup><sup>[1254]</sup><sup>[1255]</sup><sup>[1256]</sup><sup>[1257]</sup><sup>[1258]</sup><sup>[1259]</sup><sup>[1260]</sup><sup>[1261]</sup><sup>[1262]</sup><sup>[1263]</sup><sup>[1264]</sup><sup>[1265]</sup><sup>[1266]</sup><sup>[1267]</sup><sup>[1268]</sup><sup>[1269]</sup><sup>[1270]</sup><sup>[1271]</sup><sup>[1272]</sup><sup>[1273]</sup><sup>[1274]</sup><sup>[1275]</sup><sup>[1276]</sup><sup>[1277]</sup><sup>[1278]</sup><sup>[1279]</sup><sup>[1280]</sup><sup>[1281]</sup><sup>[1282]</sup><sup>[1283]</sup><sup>[1284]</sup><sup>[1285]</sup><sup>[1286]</sup><sup>[1287]</sup><sup>[1288]</sup><sup>[1289]</sup><sup>[1290]</sup><sup>[1291]</sup><sup>[1292]</sup><sup>[1293]</sup><sup>[1294]</sup><sup>[1295]</sup><sup>[1296]</sup><sup>[1297]</sup><sup>[1298]</sup><sup>[1299]</sup><sup>[1300]</sup><sup>[1301]</sup><sup>[1302]</sup><sup>[1303]</sup><sup>[1304]</sup><sup>[1305]</sup><sup>[1306]</sup><sup>[1307]</sup><sup>[1308]</sup><sup>[1309]</sup><sup>[1310]</sup><sup>[1311]</sup><sup>[1312]</sup><sup>[1313]</sup><sup>[1314]</sup><sup>[1315]</sup><sup>[1316]</sup><sup>[1317]</sup><sup>[1318]</sup><sup>[1319]</sup><sup>[1320]</sup><sup>[1321]</sup><sup>[1322]</sup><sup>[1323]</sup><sup>[1324]</sup><sup>[1325]</sup><sup>[1326]</sup><sup>[1327]</sup><sup>[1328]</sup><sup>[1329]</sup><sup>[1330]</sup><sup>[1331]</sup><sup>[1332]</sup><sup>[1333]</sup><sup>[1334]</sup><sup>[1335]</sup><sup>[1336]</sup><sup>[1337]</sup><sup>[1338]</sup><sup>[1339]</sup><sup>[1340]</sup><sup>[1341]</sup><sup>[1342]</sup><sup>[1343]</sup><sup>[1344]</sup><sup>[1345]</sup><sup>[1346]</sup><sup>[1347]</sup><sup>[1348]</sup><sup>[1349]</sup><sup>[1350]</sup><sup>[1351]</sup><sup>[1352]</sup><sup>[1353]</sup><sup>[1354]</sup><sup>[1355]</sup><sup>[1356]</sup><sup>[1357]</sup><sup>[1358]</sup><sup>[1359]</sup><sup>[1360]</sup><sup>[1361]</sup><sup>[1362]</sup><sup>[1363]</sup><sup>[1364]</sup><sup>[1365]</sup><sup>[1366]</sup><sup>[1367]</sup><sup>[1368]</sup><sup>[1369]</sup><sup>[1370]</sup><sup>[1371]</sup><sup>[1372]</sup><sup>[1373]</sup><sup>[1374]</sup><sup>[1375]</sup><sup>[1376]</sup><sup>[1377]</sup><sup>[1378]</sup><sup>[1379]</sup><sup>[1380]</sup><sup>[1381]</sup><sup>[1382]</sup><sup>[1383]</sup><sup>[1384]</sup><sup>[1385]</sup><sup>[1386]</sup><sup>[1387]</sup><sup>[1388]</sup><sup>[1389]</sup><sup>[1390]</sup><sup>[1391]</sup><sup>[1392]</sup><sup>[1393]</sup><sup>[1394]</sup><sup>[1395]</sup><sup>[1396]</sup><sup>[1397]</sup><sup>[1398]</sup><sup>[1399]</sup><sup>[1400]</sup><sup>[1401]</sup><sup>[1402]</sup><sup>[1403]</sup><sup>[1404]</sup><sup>[1405]</sup><sup>[1406]</sup><sup>[1407]</sup><sup>[1408]</sup><sup>[1409]</sup><sup>[1410]</sup><sup>[1411]</sup><sup>[1412]</sup><sup>[1413]</sup><sup>[1414]</sup><sup>[1415]</sup><sup>[1416]</sup><sup>[1417]</sup><sup>[1418]</sup><sup>[1419]</sup><sup>[1420]</sup><sup>[1421]</sup><sup>[1422]</sup><sup>[1423]</sup><sup>[1424]</sup><sup>[1425]</sup><sup>[1426]</sup><sup>[1427]</sup><sup>[1428]</sup><sup>[1429]</sup><sup>[1430]</sup><sup>[1431]</sup><sup>[1432]</sup><sup>[1433]</sup><sup>[1434]</sup><sup>[1435]</sup><sup>[1436]</sup><sup>[1437]</sup><sup>[1438]</sup><sup>[1439]</sup><sup>[1440]</sup><sup>[1441]</sup><sup>[1442]</sup><sup>[1443]</sup><sup>[1444]</sup><sup>[1445]</sup><sup>[1446]</sup><sup>[1447]</sup><sup>[1448]</sup><sup>[1449]</sup><sup>[1450]</sup><sup>[1451]</sup><sup>[1452]</sup><sup>[1453]</sup><sup>[1454]</sup><sup>[1455]</sup><sup>[1456]</sup><sup>[1457]</sup><sup>[1458]</sup><sup>[1459]</sup><sup>[1460]</sup><sup>[1461]</sup><sup>[1462]</sup><sup>[1463]</sup><sup>[1464]</sup><sup>[1465]</sup><sup>[1466]</sup><sup>[1467]</sup><sup>[1468</sup>

## Improvisação: práticas de mover com o mundo

Liana Gesteira Costa (UFBA)  
Ana Valéria Vicente (UFPB)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Pesquisa realizada pelo Acervo Recordança visou mapear e compreender o uso da improvisação na prática da criação em dança com intuito de entender quais os pensamentos e maneiras de ser estão envolvidos nesta prática, no cenário da dança do Recife. Como metodologia foi realizado um mapeamento, através de questionário divulgado via internet, respondido por 32 artistas pernambucanos que declararam utilizar a improvisação em suas práticas. Desse universo foram selecionados os artistas Fabio Soares, Gabriela Santana, Giordanni Gorki (Kiran), Janaina Gomes, D'Improvizzo Gang (Paulo Michelotto, Polyanna Monteiro, Jonas Araújo e Lili Guedes) refletirem diferentes compreensões e práticas que envolvem a improvisação. A partir da análise das respostas dos seis entrevistados, refletimos sobre o entendimento de improvisação e sua relação com a visão de mundo dos artistas, através de entrevistas semi-abertas, que compuseram o documentário Dança de Agoras. Ficou evidente que os artistas entrevistados escolheram trabalhar com o improviso porque esta prática se aproxima de um pensamento de mundo que eles querem vivenciar.

**Palavras-chave:** DANÇA. CRIAÇÃO. IMPROVISACÃO. RECORDANÇA.

**Abstract:** Research carried out by Acervo Recordança aimed to map and understand the use of improvisation in the practice of dance creation in order to understand which thoughts and ways of being are involved in this practice, in the Recife dance scene. As a methodology, a mapping was carried out, through a questionnaire published via the internet, answered by 32 artists from Pernambuco who declared that they used improvisation in their practices. Artists Fabio Soares, Gabriela Santana, Giordanni Gorki (Kiran), Janaina Gomes, D'Improvizzo Gang (Paulo Michelotto, Polyanna Monteiro, Jonas Araújo and Lili Guedes) were selected from this universe, reflecting different understandings and practices that involve improvisation. From the analysis of the responses of the six interviewees, we reflected on the understanding of improvisation and its relationship with the artists' worldview, through semi-open interviews, which made up the documentary Dança de Agoras. It was evident that the interviewed artists chose to work with improvisation because this practice is close to a thought of the world that they want to experience.

**Keywords:** DANCE. CREATION. IMPROVISATION. RECORDANÇA.

### 1. Mapeando práticas de improvisação

Esse artigo apresenta reflexões geradas a partir da pesquisa “A improvisação do movimento como caminho para composição cênica”, realizada pelo

1426

Acervo RecorDança, com o incentivo do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – Funcultura entre junho de 2016 e julho de 2017. A pesquisa resultou no documentário “Danças do Agora”, publicado no canal do Acervo e impulsionou proposições de mestrado e doutorado das autoras. Entretanto nunca houve uma publicação escrita dos resultados da pesquisa. Este artigo tem como intuito publicizar alguns dados da pesquisa, tecendo reflexões atualizadas sobre os conteúdos gerados.

O estudo foi liderado por Liana Gesteira com orientação de Valéria Vicente e teve como colaboradoras as pesquisadoras Juliana Brainer e Taína Veríssimo. Todas integrantes do Acervo RecorDança. O desenvolvimento do estudo teve como interesse discutir os processos criativos em dança, estudando especificamente a prática da ‘improvisação do movimento’ como um caminho para criação. Na dança, assim como em outras linguagens, existem diferentes metodologias e estratégias de criação, e a escolha por um caminho, em detrimento a outro, revela uma série de questões referentes à visão de mundo e de arte do artista criador. Dessa forma, refletir sobre as práticas pôde revelar o corpo político presente no processo artístico.

No livro *A Partilha do Sensível*, Jaques Rancière (2009) discute a relação entre estética e política. O autor defende que a estética está na base do campo político. Sendo assim, a arte, como espaço de partilha do sensível, atua diretamente na visibilidade de pensamentos e formas de estar no mundo. “As práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (Rancière, 2009, p. 17). O interesse da pesquisa foi entender como diferentes processos, caminhos e estratégias de criação em dança dão visibilidade a corpos e discursos de mundo específicos. O uso da improvisação na prática da criação em dança foi tomado como objeto do estudo, com intuito de entender quais os pensamentos e maneiras de ser estão envolvidos nesta prática, no cenário da dança do Recife.

Inicialmente apresentamos o contexto, a metodologia da pesquisa, o processo de seleção dos artistas estudados e os dados iniciais coletados. Em seguida trazemos definições sobre improvisação em dança e sua relação com coreografia, as quais foram construídas a partir de revisão bibliográfica, e as relacionamos às falas dos artistas entrevistados. Por fim, apresentamos as implicações entre improvisação e política identificadas e relacionamos suas falas



com compreensões atualizadas sobre a improvisação. Os artistas estudados apontam que o termo coreografia pode envolver uma gradação de modos de uso da improvisação até abrir mão deste termo para suas apresentações artísticas e que a implicação entre dança e cotidiano apontam o aspecto político da improvisação, como um modo de estar no mundo.

## 2. Pesquisando a improvisação - aspectos metodológicos

No Brasil, ainda existem poucos estudos que compreendam o contexto da improvisação em dança. E foi no sentido de levantar dados sobre esse cenário que essa pesquisa decidiu mapear iniciativas de improviso em Pernambuco.

A realização da pesquisa foi estruturada a partir do desenvolvimento de três atividades: um grupo de estudos, um mapeamento e a produção de entrevistas. O grupo de estudos foi formado pela equipe de pesquisadoras envolvidas, com encontros semanais entre abril, maio e junho de 2016, e discussões esporádicas entre os meses de julho de 2016 e janeiro de 2017. Como parte da metodologia do grupo de estudos foram realizados encontros de prática de improvisação em dança a partir das questões que surgiam nos textos estudados.

Para definição do recorte a ser estudado, foi realizado um mapeamento, através de questionário divulgado via internet, dos artistas pernambucanos que declaram utilizar a improvisação em suas práticas. O mapeamento foi feito por adesão, ou seja, a partir do desejo dos artistas de participarem da pesquisa. Assim, construímos um formulário que poderia ser respondido *on-line* pelos artistas e grupos que reconheciam que usavam a improvisação como procedimento para suas criações. Recebemos respostas de 32 artistas, atuantes em Recife.

O estudo do resultado da consulta levou à escolha de seis artistas/grupos que foram entrevistados para detalharem sua prática de improvisação. Os critérios foram priorizar os que atuam há mais tempo e com mais regularidade com improvisação e terem disponibilidade no período de realização das entrevistas. Os entrevistados atuam com improvisação nas áreas de teatro, dança-teatro, dança contemporânea, capoeira e cavalo marinho, são eles: D'Improvizzo Gang (DIG), Giordanni Gorki de Souza (Kiran), Janaína Gomes, Liana Gesteira, Gabriela Santana e Fabio Soares.

Um ponto que nos chamou atenção nas respostas dos questionários foi o variado entendimento de coreografia dos artistas e grupos participantes. Queríamos mapear se os artistas locais usavam a improvisação apenas como metodologia de criação, ou se utilizavam a improvisação do movimento em cena, sendo elaborada em tempo real. Para poder diferenciar os processos fizemos três enunciados diferentes: “utilizei a improvisação para construção de coreografia” e “utilizei a improvisação em toda cena” e “utilizei a improvisação em alguns momentos de cena”.

Dentre os 32 artistas e grupos que responderam o questionário, 30 indicaram em suas respostas que utilizavam a improvisação como metodologia para criar coreografias, ou seja, entendemos que usavam apenas como base para construção de uma sequência de movimentos preestabelecidos e que deve ser repetida em cena. Entretanto, 10 participantes repetiram na resposta 1 e 2 os mesmos trabalhos artísticos, apontando que usaram a improvisação como metodologia de criação coreográfica e também como procedimento em cena. O que demonstra que alguns artistas entendem a realização de uma improvisação ao vivo também como uma construção de coreografia. Essa questão trouxe uma inquietação para a nossa equipe de pesquisa e por isso se tornou um tópico em nosso roteiro, com as seguintes perguntas: Você entende a criação de coreografia diferente de uma composição com improvisação? Qual a diferença? Você entende que existe espaço para improvisação dentro de coreografia, de que forma pode acontecer?

Dentre os artistas e grupos que responderam o questionário a maioria desenvolve trabalhos artísticos baseados no improviso a partir dos anos 2000, e apenas Giordanni Gorki de Souza (Kiran), o Grupo Totem e o D’Improvizzo Gang (DIG) utilizavam a improvisação desde o final da década de 80. A partir deste quadro arriscaríamos dizer que os anos 2000 parece ser um marco para a proliferação dessa prática na cidade. Entretanto, existem outros registros de dançarinos e iniciativas dessa prática na década de 70 e 80, catalogadas no Acervo RecorDança, o que parece apontar que houve momentos de proliferação e de estagnação da improvisação no Recife. Outra possibilidade, levando em conta a idade de grande parte dos artistas que responderam o questionário, é que pessoas que trabalhavam com improvisação em períodos anteriores talvez não acessem a internet ou não tenham interesse em responder porque não atuam mais na área.

O mapeamento traz ainda informações sobre uma pluralidade de técnicas e vertentes da dança citadas pelos artistas que ajudaram a formar o terreno de improvisação na cidade. São elas: Contato Improvisação, Movimento Autêntico, Composição em Tempo Real, Cavalo Marinho, Maracatu Rural, Capoeira, Teatro Físico, Frevo, Sistema Laban, Dança de Salão, Dança-teatro, Butoh, Técnica Angel Vianna, Eutonia, Tuning Scores, Patchwork, entre outras. Essas respostas apontam para a multiplicidade de possibilidades de danças que dialogam com o tema Improvisação e também para singularidades do cenário de Recife em que brincantes e brincadores de tradições locais estão em diálogo com a cena artística e ampliam a visão de dança e do dançar. A partir da análise das respostas a essas questões nos propomos a discutir entendimentos de improvisação e sua relação com a visão de mundo dos artistas.

### 3. Compondo entendimentos sobre o improviso e coreografia

Existe, nos conceitos da área de dança, uma construção histórica que define algumas práticas de dança como uma expressão de liberdade e outras como um fazer determinista, mas é preciso olhar para o dissenso que acontece no interior desses sistemas. O termo coreografia recortaria os fazeres em que o bailarino executa, algo previamente composto e consolidado. Porém, o exercício de coreografar se configura como um fazer de organizar os movimentos em uma sequência, elaborando um caminho ordenado de gestos, passos, pausas, e que não precisa necessariamente ser algo fixo, nem pré determinado, pois pode ser composto no momento em que se está em cena.

Podemos propor que esse entendimento determinista seja muito mais histórico, do que propriamente semântico. No dicionário Michelis, por exemplo, a definição de coreografia é:

1 Arte de compor e arranjar os movimentos e as figuras de danças e bailados, geralmente para acompanhar determinada peça de música ou para desenvolver um tema ou uma pantomima; 2. Arte de figurar no papel, com sinais particulares, os passos, os gestos e as figuras de uma dança. 3 Sequência de movimentos de uma dança.

Temos aqui três possibilidades de entendimento de coreografia: uma primeira que está um pouco mais ligada a uma construção histórica da dança clássica; uma segunda que fala do ato de registrar danças em um papel, uma

tradução; e um terceiro que restringe a coreografia a sequência de movimentos mas não a algo que precise ser pré-estabelecido e repetido.

Já a improvisação em dança muitas vezes é pejorativamente vista, no senso comum, como um dançar sem compromisso e sem técnica, ao invés de ser reconhecida como um campo de investigação e criação em dança.

A improvisação em dança se baseia em diferentes procedimentos e metodologias, e pressupõe a experimentação de movimentos espontâneos criados em tempo real, sem uma necessidade de definição prévia de como ele será realizado. Mas o fato do improviso conter espontaneidade não significa que não trabalhe com restrição e com treinamento diário. Ao contrário, é um exercício constante de tomada de decisões e entender limites. Em sua tese de doutorado, Zilá Muniz (2014), traz diversas conceituações de artistas sobre o improviso, e os pressupostos trazidos por Danielle Goldman elucidam essa relação entre liberdade e restrição na improvisação do movimento.

(...)Goldman argumenta que a improvisação exige preparação, ensaio e treinamento, de modo que o bailarino pode estar pronto para mover-se com uma diversidade de movimentos em uma paisagem que constantemente se transforma, somando-se a uma contínua interação com os outros bailarinos. A prática constante, que é o que desenvolve a inteligência do corpo, ensina o improvisador a fazer suas escolhas no momento ao tomar decisões em frações de segundo. (MUNIZ, 2014, p.102)

Seguindo esta definição entende-se que o que caracteriza o improviso seria a capacidade de fazer escolhas rapidamente sobre as possibilidades de repertórios que surgem no momento em que estamos dançando. Ao invés de um senso comum que vê o improviso como deixar fluir uma série de movimentos sem nenhum critério, percebe-se que é um trabalho de selecionar e ter consciência de suas escolhas, no momento em que a dança acontece.

Outro fenômeno que o dançarino precisa lidar ao improvisar é o da imprevisibilidade, pois, em meio aos repertórios já conhecidos do corpo que emergem na hora da dança, também aparecem movimentos surpresas, caminhos não trilhados anteriormente e que necessitam de disponibilidade para serem explorados.

Para Susan L. Foster (2003), improvisar é compor extemporaneamente no impulso do momento e situa o bailarino entre o conhecido e o desconhecido, entre o familiar e o imprevisível. O conhecido é o espaço, um conjunto de regras pré-estabelecidas, um repertório de movimentos selecionado e a gramática de uma técnica aprendida e incorporada pelo



bailarino. O desconhecido é tudo que é conhecido e mais o que não foi pensado previamente. Tratar de visitar o desconhecido alarga os limites do conhecido, é o que nos força a ser pegos de surpresa. O encontro entre a improvisação e o desconhecido nunca poderia acontecer sem os elementos conhecidos. (MUNIZ, 2014, p.101)

Então se colocar em um exercício de improviso parece um jogo constante entre movimentos de expressão e restrição; conhecido e desconhecido; etc. É importante atentar que essas possibilidades não devem ser vistas como polaridades dicotômicas, afinal estamos falando sobre o movimento, algo que se dá no tempo, no espaço, processualmente e se transforma constantemente.

Segundo o filósofo e pesquisador da dança, André Lepecki, o pensamento hegemônico normativo estabelecido na área é a de que a coreografia é algo que deve ser repetido. “A coreografia emerge participando de uma fantasia complicadíssima: tudo que condiciona a noção de coreografia é que vai haver um espaço neutro que permita que o movimento se repita exatamente, sempre, sempre, sem nenhuma diferença” (LEPECKI, 2017). Existe, então, uma tradição histórica de pensamento na dança que compreende a coreografia apenas como uma organização de movimentos no espaço que deve ser fixada em todos os seus elementos (como relação com a música, posição no palco e em relação a outros dançarinos, elementos cênicos e iluminação) e que devem ser repetidos. E esse entendimento é o mais disseminado entre nossos interlocutores. No entanto, identificamos uma contradição frequente percebida ao longo das entrevistas em relação ao significado do termo coreografia.

Em sua maioria, os entrevistados compreendem esse termo como uma sequência de passos que são organizados e treinados para serem repetidos, como disse Giorrdani Gorki de Souza (Kiran) em entrevista:

Eu acho que é coreografia se existe a intenção de quem faz de reproduzir o que você fez antes, sabendo que você vai reproduzir aquilo depois e que você não está fazendo nenhuma pesquisa ali, de movimento, de entendimento, de percepção, até mesmo de execução. Está só tentando repetir aquilo, dentro de um padrão. (SOUZA, 2016)

Dentro desse entendimento, a coreografia não permitiria brecha para o imprevisível, para assumir mudanças no movimento preestabelecido. Tem uma intenção de ser algo fixo, que não pode ser modificado, nem flexibilizado, na hora de sua execução, como também aponta Janaína Gomes:

Eu acho que coreografia é quando eu sei milimetricamente tudo, absolutamente tudo o que eu vou fazer. Eu sei que eu vou tirar o anel, que eu vou mexer no cabelo, que eu vou botar o pé que eu vou mexer com a mão, que eu vou baixar a cabeça eu pode acontecer qualquer coisa mas eu sei que eu vou estar ali, eu sei que é aquele que é meu trajeto não tem por onde eu sair eu não tenho como mudar o caminho. E improviso eu já acho que você até pode determinar um ponto e outro e esse meio aqui você pode brincar com ele que eu acho que é muito o que acontece em 'Cara da Mãe' eu acho que acontece esses lugares assim, olha existe a mãe forte e existe isso aqui, mas entre isso aqui e ali, vá, se vira! (GOMES, 2017)

Para Gabriela Santana, a valorização dessa concepção de coreografia está ligada a uma recusa ao indeterminado e uma visão negativa do erro, enquanto para ela, o “erro” parece assumir um lugar de oportunidade.

Eu percebo isso, que os espaços mais legitimados são os espaços que fundamentam algo, que dão essa certeza, que dão essa segurança. É importante ter segurança na vida. O erro ele já foi posto ali como um atropelo, então não vamos errar. Só que você só acerta algo, e aí também já é uma categoria falida, mas você só avança se você experimentar isso (o erro), que seria algo menor. Então essa falta de certeza assusta muito as pessoas. E aí fazer pesquisa, em dança, na incerteza, é um desafio. (SANTANA, 2016)

E por essa compreensão de coreografia muitos improvisadores preferem se valer do termo composição para suas criações, como Gabriela Santana:

A coreografia, para mim, parece que tem alguma coisa mais relacionada com a coerência do que se fixa. E a composição não. A composição não precisa estar fixada. É o próprio processo... A composição para mim existe uma perspectiva mais processual na ideia de composição. E a ideia de coreografia, para mim, me parece que tem uma questão mais da configuração. (SANTANA, 2016)

Percebemos que a definição de coreografia e de quanto ela está aberta ao improviso era variada para todos os entrevistados. Como observamos na resposta do questionário de mapeamento, 10 participantes afirmavam sobre a característica de um mesmo trabalho usar a improvisação como metodologia para criação coreográfica, e também utilizavam como elemento coreográfico. A insistência na pergunta feita na entrevista gerou uma inquietação nos artistas. Alguns assumiram que não tinham certeza sobre essa resposta, como Janaína Gomes, pois começaram a duvidar do próprio entendimento de coreografia justamente no momento em que refletiram sobre as criações que participaram. Outros entrevistados apontaram a contradição de entendimento de coreografia como algo que pode ser repetido.

Repetição não existe na natureza. No universo, não existe repetição, nada se repete. Então, a própria tentativa já é em vão, então como é que a gente pode atualizar esse conceito, até para quem hoje trabalha com coreografia? Então existiria alguma forma de se manter nesse lugar da coreografia, algo que está mais ou menos estruturado, definido, mas que ao apresentar, você não tá buscando uma repetição, tá buscando um entendimento do presente? (SOUZA, 2016)

Nesta reflexão Kiran nos faz refletir se é necessário usarmos outros nomes para dar conta dessa criação de movimentos em tempo real que a improvisação propõe. Inicialmente podemos propor que a acepção de coreografia com improvisação difere da acepção mais disseminada, pois nesta prática a coreografia não estaria determinada anteriormente, ela se faz na própria cena, mesmo que haja estruturas acordadas anteriormente. Assim o improvisador propõe coreografia (etimologicamente escrita da dança) como um movimento de escrita do agora em diálogo com estruturas coreográficas fixas, o tempo, a relação com a música, a iluminação, a relação com o público e mesmo sequências a serem realizadas em conjunto.

#### 4. Improvisando mundos

Ao longo da pesquisa foi possível identificar que os improvisadores entrevistados, apesar de terem nuances diferentes entre si, e universos de dança diversos (dança contemporânea, dança teatro, cavalo carinho, capoeira), comungam de um olhar para a vida que está fortemente atravessado por princípios presentes no improviso. Fica evidente que esses artistas escolheram trabalhar com o improviso porque esta prática se aproxima de um pensamento de mundo que eles querem vivenciar. “Você improvisa para você fazer o que você se sente bem ou para estar perto do que você gosta. O improviso é para completar você para o que você gosta. Para vida, para o trabalho, para o que for....” (SOARES, 2017). A relação estreita entre arte e vida é muito presente no discurso desses artistas que investigam e criam a partir do improviso do movimento, como conta Pollyanna Monteiro, integrante D’Improvizo Gang (DIG).

Não tem um dia que eu não ache difícil improvisar. Mas ao mesmo tempo eu acho a coisa mais maravilhosa que existe dentro da minha vida. Eu fico mau humorada quando eu passo muito tempo sem fazer. É igual exercício, sabe? É muito vivo. A coisa de poder estar criando. Porque a gente muda todo dia. Então eu acho que, cada vez que eu entro na roda de improviso, eu sou outra pessoa. E os questionamentos sobre o mundo, a vida, os

planetas também vão mudando. Então cada vez que eu entro, eu entro com toda aquela carga que era minha com algo novo (MONTEIRO, 2017)

O exercício de aceitar o movimento da vida, e da dança, como que em contínua transformação é um dos pontos mais levantados nas entrevistas feitas ao longo da pesquisa. Numa compreensão de que a improvisação do movimento permite o encontro com o desconhecido, com algo que não foi experienciado anteriormente e que esse acontecimento transforma quem se move. A improvisação aparece, então, como potência para a construção do conhecimento, que parte de uma consciência de quem experimenta, e de uma construção de autonomia. “Eu acho que trabalhar a improvisação, para mim, é poder refazer a minha história, com autonomia e com escolha. Assim, poder me reinventar.” (SANTANA, 2016). Nessa frase, a artista Gabriela Santana tanto fala dessa relação intrínseca entre arte e vida como pressuposto, como também evidencia o caráter processual de sua criação, um espaço de reinvenção contínuo.

Então, para o improvisador, permitir que o desconhecido aconteça na dança é importantíssimo. Pois é a partir desse encontro que outros caminhos são possíveis para a invenção de si e de mundos, como explica Janaína.

Toda vez que eu improviso, eu descubro um lugar que é novo e que eu não estou acostumada corporalmente. Então, toda vez que eu descubro esse lugar novo, eu penso: nossa, eu descobri uma coisa! E aí eu começo a explorar essa coisa e de repente, já explorando essa coisa, já surge outra, então é como se eu comesse a garantir em mim, como criadora, suporte, sabe? Lugares que eu posso dizer: nossa, aqui eu vou, eu vou por esse caminho, vai chegar, eu vou me conhecendo melhor (GOMES, 2017)

Assim, podemos perceber que o improvisador tem uma predisposição a lidar com o risco, com imprevisibilidades, e isso é mais importante do que um desejo de controlar ou predeterminar o que vai acontecer na dança. E essa é uma questão difícil de ser trabalhada, pois contém também a possibilidade de errar, cria um estado de incerteza que nem sempre é tranquilo de ser assumido.

Mas quando o improvisador assume esse estado de incerteza, não quer dizer que ele viva num mar de fluxos de movimentos não organizados. Os improvisadores costumam criar marcações ou roteiros do que vai ser apresentado. Muitos criam uma proposta de caminhos a serem percorridos. E esse caminho está aberto para desvios, erros, derivas, encontros... Para outros, a improvisação é um modo de atualizar repertórios de movimentos ou de torná-los significativos aos diferentes contextos de apresentação. Em sua entrevista Fabinho Soares explica:

1435



Existem marcações, mas nunca eu faço a mesma coisa, igual no cavalo marinho. É isso aqui, a minha entrada, a minha saída, mas como tem contato direto com o público, o público muda a todo momento, o humor do público pode mudar durante a apresentação também -, um olha no celular ou alguma coisa - e eu mexo, eu atijo, eu faço um monte de coisa e eu procurei fazer nesse solo exatamente isso, não me apegar a espaço físico, "É calçamento? É", vamos para o calçamento. Palco? Vamos para o palco. Meio isso. Eu tento fazer no espetáculo isso, completamente inspirado no cavalo marinho, com todos os improvisos, pra tudo. (SOARES, 2017)

Nesta citação, Fabinho aponta a quantidade de variáveis que o artista tem que lidar na hora da dança, e mostra que ele se permite fazer as escolhas de relação com esses elementos na hora da apresentação. Para potencializar essas escolhas, vemos em suas respostas que é preciso desenvolver a percepção do espaço, do público e dos acontecimentos no momento da dança. Estar aberto para a escuta de si, do outro e do mundo. Do ponto de vista do aprendizado técnico este é um dos princípios mais requisitados para a prática da improvisação, como a declaração de Poliana Monteiro ressalta:

Eu acho que os poros se dilatam assim. Eu acho que o improviso faz isso com a gente, de você estar mais atento para a vida e para as coisas que estão ao nosso redor. Do som ali que passou, do ônibus. Porque primeiro a gente faz isso como treino, né? Porque você faz aula, você está no treino, aí você fica: presta atenção, o improviso é aceitação, presta atenção no outro. E você vai aprendendo, porque isso tudo é um estudo também. Existem técnicas que lhe ajudam a fazer isso. Mas aí, depois, você vai realmente escutando o ônibus. Você vê a luz do sol, o poste, a pessoa que ri mais alto. E enxergar o outro. Acho que o mais difícil, de você estar em cena, é porque como na improvisação você está criando ali, ao vivo, aí a gente tem mil e uma técnicas para poder ser a gente mesmo (MONTEIRO, 2017)

Diante das questões levantadas pelos improvisadores entrevistados identificamos três princípios presentes no improviso e que também revelam implicações políticas que emergem dessa prática: a relação intrínseca entre arte e vida; a processualidade (MIDGELOW, 2013) como princípio na dança que fazem; e um cultivo específico de regime de atenção quando improvisam, que estamos relacionando aqui com o entendimento de atenção conjunta (CITTON, 2014).

Podemos perceber que o improvisador tem um entendimento da vida, e da dança, como algo impermanente, em constante transformação, processual, que a qualquer momento pode ser desviada, redirecionada, por conta de acontecimentos imprevisíveis. Esse é o aspecto da processualidade que a pesquisadora e improvisadora Vida Midgelow traz em seus estudos, e que explica como algo que vai acontecendo enquanto acontece, que se desdobra enquanto está sendo inventado.

A invenção como um ponto muito importante nessa prática. Podemos, então, perceber pelas falas de alguns entrevistados o reconhecimento da dança como ethos de vida, e a vida como um estado de criação.

Outro aspecto citado algumas vezes pelos entrevistados é que o improvisador deve estar sempre atento, numa atitude que demanda muito autoconhecimento e uma busca constante por autonomia, em um treino diário. Numa escuta constante de si, do entorno, e dos acontecimentos, para permitir que fluxos de movimentos desconhecidos possam ter passagem. E essa qualidade de atenção convocada na improvisação, que está consciente de si, cultivando presença e também atento ao que surge, nos aponta também para um engajamento ético na criação de ser afetado e afetar, ao mesmo tempo que se move.

A atenção tem a ver com um certo ethos – ela media conteúdos – e existem diferentes regimes atencionais. O entendimento de atenção conjunta, vem do reconhecimento que existe uma Ecologia da Atenção, esses vários regimes atencionais. E que compreende que a atenção como um fenômeno não individualista, não é mentalista (um processo apenas mental) e considera o afeto como uma dimensão da atenção. Atenção conjunta, termo cunhado e desenvolvido por Citton, é um fenômeno que envolve uma situação de co-presença (demais de uma pessoa co-habitando um espaço) e que envolve as características de reciprocidade, sintonia afetiva e improvisação. A atenção conjunta seria mais como uma partilha de afetos.

### **Considerações finais:**

O presente artigo buscou fazer uma reflexão a respeito do uso da improvisação do movimento como processo criativo e quais implicações estéticas e políticas que esta traz para o cenário da dança. Dessa forma, Mapesperamos colaborar para a compreensão dos seus processos de criação e dos termos que os artistas utilizam para defini-los.

Retomando a questão sobre a coreografia que emerge da improvisação, é possível dizer que ela acontece regida por aspectos de processualidade e de um cultivo de atenção a partir da partilha de afetos. Uma dança que não pode ser controlada, ou determinada. E ao pensar no termo coreografia é possível compreender essas qualidades de espontaneidade ou de predeterminação como

gradações dentro de uma prática, ao invés de identificá-las em categorizações fixas. A maneira de aplicar essas gradações na criação em dança, podem estar mais relacionadas com a visão de mundo do artista, do que com a própria prática. Diante disso, uma das contribuições da improvisação para o cenário da dança é a de ampliar as possibilidades de criação, alargando os entendimentos sobre composição e coreografia.

A discussão sobre nomenclatura - o uso que se faz de termos como coreografia, improvisação e composição - faz retornar a discussão sobre liberdade e determinismo na dança, de forma dicotômica, que não compreende essa arte como um movimento que pode abarcar gradações do imprevisível e do previsível. Como seria esse conceito de coreografia da perspectiva de quem lida com o imprevisível, se permite o risco, assume o erro como possibilidade para outros caminhos? Essa resposta pode contribuir para a ampliação de entendimento da multiplicidade do que seria criar coreografias, assumindo outros princípios na sua elaboração. Ou se não seria mais interessante alargar o conceito de coreografia e assumir que ela acontece diferente de acordo com a visão de mundo do artista.

Esse foi o exercício assumido neste texto. Habitar as questões no presente. Compreender a complexidade de se tocar numa discussão sobre definições tão sedimentadas historicamente na dança e movê-las para outros lugares. Não para re-vê-las ou corrigi-las. Mas para fazer emergir delas outras texturas, outros volumes, alargando sua existência. Deslocando junto, na incerteza, mas percebendo uma outra possibilidade de caminho, um devir em movimento.

Também foi possível identificar os aspectos de processualidade (MIDGELOW, 2013) e a ecologia da atenção (CITTÓN, 2014) presentes nas práticas de todos os entrevistados, independente de praticarem danças bastante diferentes entre si. Mas principalmente ressaltamos a interligação entre arte e vida, em que os entrevistados comungam de um olhar para a vida que está fortemente atravessado por princípios presentes no improviso. A prática da improvisação se aproxima de um pensamento de mundo que eles buscam vivenciar em suas vidas cotidianas.

Liana Gesteira Costa  
UFBA

lianagesteira@gmail.com

Doutoranda em Dança pela UFBA, integrante do grupo de pesquisa *Ágora: modos de ser na Dança* (UFBA). Mestre em Dança pela UFBA, especialista em Dança pela Faculdade Angel Vianna, graduada em Comunicação pela UNICAP. É artista do

1438

Coletivo Lugar Comum, e pesquisadora colaboradora do Acervo RecorDança e da revista eletrônica Quarta Parede.

Ana Valéria Ramos Vicente  
UFPB

vicentevaleria@yahoo.com.br

Artista, passista. Doutora e mestre em Artes Cênicas pela UFBA, professora do Departamento de Artes Cênicas da UFPB e integrante do coletivo Acervo Recordança.

## Referências

CITTON, Y. **Pour une écologie de l'attention**, Paris: Seuil, 2014.

GOMES, Janaína, **Janaína Gomes: depoimento oral** [2017]. Entrevistadores: Liana Gesteira Costa e Taína Veríssimo. Recife: 2017. Entrevista concedida ao projeto A improvisação do movimento como caminho para composição cênica, do Acervo RecorDança, registrada em audiovisual.

LEPECKI, André. **Coreo-política e coreo-polícia: mobilização, performance e contestação nas fissuras do urbano**. Vídeo público em 13 de dezembro de 2013. Youtube. Acessado em 17 de julho de 2017.

MIDGELOW, Vida. **Dance and the Academy: improvisation, (dis)appearance and language**. Canal Middlesex University, 2013. Acessado em: 07 fev 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=ku2x8nBslUk&list=PLZK6jEnGMWFllw77Qj5PUbdzPMkinlap&index=4&t=4s>

MONTEIRO, Pollyanna, **Pollyanna Monteiro: depoimento oral** [2017]. Entrevistadores: Liana Gesteira Costa e Taína Veríssimo. Recife: 2017. Entrevista concedida ao projeto A improvisação do movimento como caminho para composição cênica, do Acervo RecorDança, registrada em audiovisual.

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como elemento transformador na função do coreógrafo na dança**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível: estética e política**/ Jaques Rancière; tradução e Mônica Costa Netto – São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009 (2ª edição)

SANTANA, Gabriela, **Gabriela Santana: depoimento oral** [2016]. Entrevistadores: Liana Gesteira Costa e Taína Veríssimo. Recife: 2016. Entrevista concedida ao projeto A improvisação do movimento como caminho para composição cênica, do Acervo RecorDança, registrada em audiovisual.

SOARES, Fabio, **Fabio Soares: depoimento oral** [2017]. Entrevistadores: Liana Gesteira Costa e Taína Veríssimo. Recife: 2017. Entrevista concedida ao projeto A improvisação do movimento como caminho para composição cênica, do Acervo RecorDança, registrada em audiovisual.

SOUZA, Giorrdani, **Giorrdani Gorki de Souza: depoimento oral** [2016]. Entrevistadores: Liana Gesteira Costa e Taína Veríssimo. Recife: 2016. Entrevista concedida ao projeto A improvisação do movimento como caminho para composição cênica, do Acervo RecorDança, registrada em audiovisual.



## **Ações para contracoreografar as feridas do chão da dança: perspectivando arte indígena contemporânea e suas medicinas anticoloniais na *Mostra Dramaturgias Contracoreográficas***

Lidia Costa Lorangeira (UFRJ)  
Ruth Silva Torralba Ribeiro (UFRJ)  
Sérgio Pereira Andrade (UFRJ)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Este artigo discute o ciclo de eventos *onucleo ConVida: Mostra Dramaturgias Contracoreográficas* discorrendo sobre os agenciamentos contextuais em que a mostra foi criada. Discute o pensamento curatorial da mostra e reflete sobre o legado colonial que a dança, enquanto associação isomórfica à coreografia, herda na sua constituição como “arte” em nosso território colonizado. Neste artigo, argumentamos como a perspectiva contracoreográfica tem sido explorada pelo onucleo/UFRJ como um modo de enfrentamento à violência desse chão colonial — branco, solipsista, masculino, escravagista e eurocêntrico — sobre o qual a dança hegemônica tem se alicerçado. Nessa esteira, analisamos como os trabalhos artísticos apreciados e discutidos na *Mostra Dramaturgias Contracoreográficas* — *Piranguêcer: Urucum e Saliva* (2020), de Mery Horta, *Arreia* (2020), de Íris Campos e Iara Campos, *A Princesa Sem Terra* (2020) e *Sangue* (2020), de Lian Gaia e Zahy: *Uma Fábula do Maracanã* (2012) e *Aiku'è* (2017), de Zahy Guajajara — agem como medicina para as feridas coloniais ainda insistentes nos tempos de agora.

**Palavras-chave:** TERRITÓRIO. DANÇA. CONTRACOREOGRAFIA. ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA. FEMINILIDADES.

**Abstract:** This paper explores the cycle of events *onucleo ConVida: Mostra Dramaturgias Contracoreográficas* discussing the contextual agencies in which the exhibition was created. It argues the curatorial thinking of the exhibition and reflects on the colonial legacy that dance, as an isomorphic association with choreography, inherits while “art” in our colonized territory. In this text, we argue how the counter-choreographic perspective has been explored by onucleo/UFRJ as a way of confronting the violence of this colonial — white, solipsist, male, slavery and Eurocentric — ground on which the hegemonic dance has been based. In this way, we analyze how the artistic works appreciated and discussed in the *Mostra Dramaturgias Contracoreográficas* — *Piranguêcer: Urucum e Saliva* (2020), by Mery Horta, *Arreia* (2020), by Íris Campos and Iara Campos, *A Princesa Sem Terra* (2020) and *Sangue* (2020), by Lian Gaia, and *Zahy: uma fábula do Maracanã* (2012) and *Aiku'è* (2017), by Zahy Guajajara — have enacted as medicine for those colonial wounds that are still persistent today.

**Keywords:** TERRITORY. DANCE. COUNTERCHOREOGRAPHY. CONTEMPORARY INDIGENOUS ART. FEMININITIES.

Este trabalho propõe relatar a experiência de concepção, curadoria e “digestão” do ciclo de eventos de extensão *onucleo Convida: Mostra Dramaturgias Contracoreográficas* realizado uma vez por mês, acompanhando a lua cheia, de janeiro a abril de 2021, pelo Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança — onucleo — dos cursos de graduação e mestrado em dança da UFRJ.

Onucleo é um grupo de pesquisa coordenado por Lidia Larangeira e Ruth Torralba, gerido coletivamente, que conta com a participação de estudantes e com a colaboração do co-autor, Sérgio Andrade. Contamos também com a parceria de Inara Tavares do Nascimento, do povo sateré mawé, professora do Instituto Insikiran da UFRR e com o Laboratório de Artes e Políticas da Alteridade da UERJ.

A Mostra é uma ação concebida como desdobramento de um evento prévio intitulado *onucleo ConVida: Sonhar o Chão*, realizado em 2020, no qual convidamos quatro mulheres oriundas de diferentes campos de conhecimento e de origens diversas para partilhar suas práticas, vivências e saberes referentes a corporeidade, decolonialidade e ancestralidade na conexão arte-vida-política. Dentre elas, três mulheres indígenas de povos diferentes. Na avaliação de *Sonhar o chão*, identificamos o desejo de investigar de que modo a cena expandida da dança recebe as questões relativas à luta dos povos originários, à terra e às feridas coloniais de nosso chão.

Concebemos, então, a *Mostra Dramaturgias Contracoreográficas* na qual convidamos mulheres artistas oriundas de diferentes linguagens, para mostrarem suas produções em vídeo e conversarem sobre suas pesquisas, referências e dramaturgias. A primeira camada curatorial previa, portanto, a seleção de trabalhos realizados exclusivamente por mulheres originárias ou ligadas a uma retomada identitária de suas ancestralidades indígenas. Perguntamo-nos como as questões relativas à luta dos povos originários, as questões relativas à terra e às feridas coloniais se fazem presentes na cena da dança e nas pesquisas em dança. Em recorte mais específico buscamos trabalhos investidos na descolonização dos gestos, na reparação histórica frente à tentativa de inviabilização e apagamento dos saberes originários, na ativação de narrativas não-hegemônicas, na cura do corpo e do território. A curadoria foi uma experiência de escuta às forças insurgentes da arte indígena contemporânea que denunciam as violências propagadas pelo legado colonial do coreográfico.

Todos os encontros foram remotos, seguindo os protocolos de proteção contra a COVID-19, com uma média de público de 40 pessoas de dentro e de fora da universidade em cada encontro. Nossa metodologia de trabalho para a mostra consistiu em assistir previamente os trabalhos com estudantes do projeto, discutir junto, levantar questões e depois assistir o trabalho novamente com o público e a artista, trazendo as questões levantadas, recebendo novas contribuições e escutando as múltiplas reverberações. Findo o ciclo dos quatro encontros, cada participante d'onúcleo criou uma síntese artística reverberando (com palavras, imagens, cartografias, movimentos e vídeos) a sua experiência no evento.

Nos interessou debater não só o processo da obra, mas também os processos de vida e de luta dessas mulheres, os compreendendo como elementos inseparáveis da temática indígena. O acúmulo das discussões continuadas foi constituindo uma dramaturgia particular para a Mostra, costurando sentidos e revisitando diferentemente questões que discutiremos neste texto a partir de cartografias textuais realizadas para a escrita deste artigo. As narrativas das artistas tocaram assuntos relativos à disputa pela terra e pelo território, à raiva como afeto ativo e curativo e à justa ira em seu papel formador, à vingança como vingar a vida com vida e à arte como denúncia e cura.

A perspectiva contracoreográfica, enunciada no nome da mostra, tem sido empregada em nossas práticas como um modo de enfrentamento à violência do “chão” colonial — branco, solipsista, masculino, escravagista e eurocêntrico — sobre o qual a dança (como coreografia) se constitui enquanto arte hegemônica em nosso território colonizado. A coreografia como sistematização de uma escrita da dança (criada na Europa no final do séculos XVI, no epicentro da Caça às Bruxas) “representava um conveniente mecanismo de dominação em um sistema regido pela lógica logocêntrica e patriarcal, que precisava normatizar, subjugar e disciplinar comportamentos e conhecimentos subversivos” (LARANGEIRA, 2019, p.33), regulando a sociabilidade e a sexualidade, principalmente, das mulheres.

Federici (2017) escreve que o destino das mulheres na Europa, com a Caça às Bruxas, e o dos povos originários e africanos trazidos aos territórios espoliados pela colonização foram recíprocos. As acusações de adoração ao demônio e suas punições foram levadas à América para dissolver a resistência diante da enorme violência da colonização e da escravização, aculturação e repressão produzidas com a finalidade de explorar nossos corpos e recursos



naturais. Deste modo, contracoreografia se coloca em nossa práxis como um recurso performativo e epistemológico para provocar levantes — desvios e alternativas — criando e apostando na imaginação de outras corporeidades e de outras dramaturgias, não completamente dominadas pelas narrativas hegemônicas.

Foi exercitando a práxis contracoreográfica que convidamos para a Mostra Dramaturgias Contracoreográficas as artistas Mery Horta, com a performance *Piranguecer — Urucum e Saliva* (2020), Iris Campos e Iara Campos, com a performance online *Arreia* (2020), Lian Gaia, com as vídeo-performances *Sangue* (2020) e *Princesa Sem Terra* (2020) e Zahy Guajajara, com os vídeos *Zahy — Uma Fábula do Maracanã* (2012) e *Aiku'è* (2017)<sup>1</sup>. Ainda seguindo a reverberação dos encontros d'onúcleo, trazemos a seguir quatro cartografias textuais elaboradas em diálogo com algumas dessas obras para pensar como as estratégias dessas artistas podem ser pensadas como medicinas contra as feridas coloniais no chão da dança.

## I — *Aiku'è*: o corpo da mulher originária e o corpo da terra



Figura 1- Frame do vídeo *Aiku'è* (2017), de Zahy Guajajara.

<sup>1</sup> Os encontros estão disponíveis no Canal do Youtube do Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança: onúcleo - UFRJ: <https://www.youtube.com/channel/UCDYsV9a6loHcZKE6kpxsVQ>, último acesso em 6 Jul. 2021.



Aiku'è, r-existo. A terra respira. Pulsa. Avistamos a terra, suas texturas, suas camadas, suas folhas molhadas. Um corpo, pele tom de terra, se move debaixo da terra. Corpo de mulher originária. Corpo semente. Corpo raiz. Sua pele misturada à terra. Zahy Guajajara. Ela se ergue. Fica de pé. Abre lentamente os olhos em direção ao céu. Respira profundamente. Um grito atravessa a carne. Grito que vem do útero da terra. Ouvimos tiros que atravessam o tempo. Terror que atravessa a história. Massacre contra o povo da terra. Enquanto seu corpo se ergue e um grito lhe sai das entranhas, ouvimos um áudio da violenta ação do governo do Estado do Rio de Janeiro contra os indígenas da Aldeia Maracanã, aldeia em contexto urbano, numa tentativa de reintegração de posse do terreno em 2013. Zahy morava na Aldeia naquele momento. Ela se refugia, resiste. Ela se ergue, irrompe da terra, se esgueira até a água corrente. Toca sua pele como que se re-conhecendo. Se lava, retira e repõe camadas de tempo. Ouvimos sua fala em Ze'engeté, sua língua mãe e enquanto vemos ela pintar o rosto com grafismo Guajajara: “— *Eu R-existo. Sou uma espécie indecente. A violência que um dia esteve escondida, hoje é explícita. escuta o que eu tenho a dizer: Eu nasci no útero do país e me tornei a criança bastarda. Você pode olhar para mim?*” *Se você me olhar, você pode me ver? Eu existo. Por que morrer por um pedaço de terra? Esta era a minha terra. Eu rexisto. Eu não quero nada de vocês. Luto pelos nossos direitos. Respeite minha luta. Isso é assassinato? Genocídio? Um massacre? O que você prefere? A terra é nossa herança. Nós fomos aniquilados. A história enterra minha existência. Mas eles não podem enterrar minha R-existência*<sup>2</sup>. E canta. Canta e desfaz sua pintura originária. Se pinta com outras cores. Batom, rímel, delineador... Chora: “— *Sou uma indígena urbana. Eu me adaptei ao sistema. Eu sobrevivi. Agora eles dizem que não sou indígena. Eu me tornei invasor em minha própria terra. Eu tenho falado. Ninguém me ouve. Mas você pode me ouvir? Eu falo e sou tratada como miserável. Seu calar, eu sou enterrada viva. Você pode me ouvir? Eu estou falando com você. Eu R-existo. No início éramos nós que vivíamos aqui. Eles estão tirando nossas terras e nos matando. Devolvam nossas terras*”. Canta. Veste sua pele cor de terra com a mistura da água com a terra e com folhas secas. Quem a vê? Quem a escuta? Ela canta. Resiste com urucum e jenipapo na pele. Reveste seu corpo de matéria

<sup>2</sup> A partir de agora, os fragmentos entre aspas e itálico precedidos de travessão são traduções de falas do vídeo Aiku'è. Zahy Guajajara. Direção de Mariana Villas-Bôas. Vídeo, 14min. 4s. 2017. Disponível em, <https://youtu.be/WE6kj6JFbpQ>

ancestral. Grafa a pele do tempo. Olha. Seu olhar adentra a alma. Canta. Desfaz marcas que insistem em ficar. Deságua, chora, canta. Nu zai'ò kuzà. E zai'ò kuzà (Não chora, mulher. Chora, mulher). E ze'egar ipurang a'e no (Ela canta bonito). Quem a escuta? Ela se veste de outras peles para existir. Ela, a terra, a água, a matéria entre elas. O canto. Canta e veste a terra. Se cobre com sua matéria viva. É território para outros seres se moverem. Vinga a vida com força e fúria. Erisvan Guajajara. Pedro Paulino Guajajara. Zezico Guajajara. Cauré Imana. Ma ne pa (quem é você?). Mete kuri (onde está?). Zahy. I Katu Haw. Se ergue. Sustenta em seu ventre uma vida em germe. Ventre terra semente raiz. Para a índigena maya/xinka, Lorena Cabnal (2018), é preciso criar estratégias coletivas e criativas para desmontar o aparato colonial-patriarcal-capitalista. O feminismo comunitário guatemalteco que orienta suas práticas nos ensina que é preciso defender o território-terra, assim como o território-corpo das mulheres para promover uma experiência sanadora das marcas da violência colonial. No território, denominado Abya Yala pelo povo kuna, não existia monoteísmo, matrimônio, monocultura, moral, propriedade privada e pecado. Estas estruturas coloniais foram impostas através da invasão e da violação do corpo-terra e dos corpos das filhas da terra. O modelo econômico que se impôs se baseou na expropriação de corpos e territórios, e se fundou através da “violência sexual, genocídio, saques e invasões.” (CABNAL, 2018, p. 23). Para curar as feridas deixadas por essa fundação é preciso reparar as feridas no/do nosso chão e cuidar das filhas da terra. Como Zahy que cria peles de cuidado para seguir existindo. Zahy R-existe. Aiku'è.

Cartografia textual escrita a partir do encontro com Zahy Guajajara e *Aiku'è* na Mostra Dramaturgias Contracoreográficas, do dia 26 de abril de 2021.



## II — Arreia: a dança do caboclinho e suas guianças



Figura 2- Imagem de *Arreia*, de Iris Campos e Iara Campos. Foto: Julio Moraes, 2020.

“— *O princípio de tudo é a guiança dos **encantados***”<sup>3</sup>. Enquanto a gaita toca um misto de improvisação com ponto de umbanda de caboclo, fotografias antigas de brincantes do caboclinhos aparecem pelas pontas dos dedos, escondendo uma grande mangueira, um chão de terra batida e algumas outras plantas. Nas fotografias vemos gentes de todas as idades, cuidadosamente enfeitadas para a brincadeira. Eles trazem nas mãos instrumentos musicais, arcos e flechas e chama atenção especificamente duas imagens com mulheres segurando **cobras** vivas. “— *7 flexas em cima do alto daquela serra, pede grito de paz ou guerra? GUERRA!*” De trás da última fotografia Iara começa a parecer, uma mulher de cabelos escuros curtos e lisos e pele morena. Atrás dela aparece sua figura duplicada na gêmea Íris. Várias danças de braços em flecha, pés na terra, joelhos flexionados, tronco curvado e bacias pesadas tomam estes corpos. “— *A gente sabia que a dança tem uma ligação profunda com a terra, dança de joelho dobrado e de pé no chão (...) dança*

<sup>3</sup> A partir de agora, os fragmentos entre aspas e itálicos precedidos de travessão são trechos de depoimentos da CONVERSA com Iara Campos e Íris Campos na Mostra Dramaturgias Contracoreográficas, realizada em 22 de fevereiro de 2021. Vídeo. 140 min. 24s. Disponível em: <https://youtu.be/DkGmRJGEW7c>, último acesso em 06 jul. 2021.

*de resistência, que puxa a terra, que fura a terra*". Em um momento central do trabalho, o corpo de uma delas começa a **serpenteiar** e a ondular pelo chão, dando **botes** com avanços e recuos. Ela então enrola seu corpo em uma planta **jiboia**, enquanto sua gêmea canta um ponto do Caboclo 7 flechas que traz na cinta uma **cobra** coral. Ressalta aos olhos a presença reiterada da imagem da **cobra** no trabalho. Inara Nascimento chama essa imagem logo no início da conversa com as artistas, quando diz "*— eu vi muita água porque vocês estão serpenteando no chão, mas a gente **serpenteia** na água. no amazonas quem **serpenteia** daquele jeito, **serpenteia** na água. e tem muitas **serpentes** e muitos encantados que vivem na água*"..... A presença das **serpentes** e a explícita relação com as guianças espirituais na criação desta dança evidenciam-se. "*— O tempo inteiro o processo de criação se deu com muita guiança. a gente sabia que esse projeto é extremamente guiado espiritualmente*". As **serpentes** aparecem em diversas cosmogonias de povos originários do continente sul e centro "americano" como um ser/força de guiança que simboliza a origem de todos os saberes. Narby (2018, p.118) defende a tese de que as "serpentes (cósmicas)" são seres de outros mundos e que "são frequentes nos mitos de criação do mundo inteiro, estando não apenas na origem do saber, mas da própria vida". O autor relata como a imagem de duas **cobras "gêmeas"** enroladas entre si, aparece de modos diversos nas narrativas de vários povos e relaciona sua forma/função com a estrutura do DNA, partícula considerada "a origem da vida". Vale ressaltar que a "ciência" descobre a estrutura do DNA com alguns muitos séculos de atraso. "*— O encontro com o caboclinho é o encontro espiritual com nossas raízes originárias, é fazer as pazes com a nossa ancestralidade (...) quantas camadas precisamos curar com os saberes da nossa ancestralidade, fazer as pazes e reestabelecer esse vínculo com a resistência originária. (...) os saberes não morreram, foram empurrados para a sarjeta, mas sobrevivem*". A criação de Arreia representou para Íris e Lara a oportunidade de reencontrarem-se com suas histórias originárias que foram apagadas pela opressão estrutural e remontam a catequização de uma trisavó. A dança de Arreia é uma dança que anuncia constantemente a luta desses povos pela Terra. Além desta consciência em relação ao apagamento histórico de suas linhagens étnicas, desde muito novas, a família das irmãs Campos é intimamente envolvida com a luta do Movimento sem Terra, cuja bandeira servia de cenário para a nossa conversa. Afirmam que a luta pela terra é uma causa que aliança tanto o movimento dos povos camponeses quanto os povos originários. O



Caboclinho também representa um elo de ligação entre as comunidades quilombolas e originárias que foram (e ainda são) violentamente expropriadas, perseguidas e marginalizadas “— a dança mobiliza a alegria, o encontro, a diversão e a festa. a festa bem guiada dá muito certo e move opressões estruturais...”

Cartografia textual escrita a partir do encontro com Iris e Iara Campos e *Arreia* na Mostra Dramaturgias Contracoreográficas, do dia 22 de fevereiro de 2021.

### III — *Sangue*: a luta pela terra, arquivos em disputa



Figura 3- Frame do vídeo *Sangue* (2020), de Lian Gaia.

“— Meu corpo chora e sangra todos os dias, em respeito aos meus que foram assassinados”<sup>4</sup>, denuncia Lian Gaia logo no início de sua vídeo-performance, intitulado *Sangue*. A voz nos corta como na tangente de uma flecha lançada, ecoando múltiplos tons de um basta!, repetição de “— todos os dias”, a artista nos lembra. É desde este início cortante que ela cruza a Ocupação Eduardo Coutinho no Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio de Janeiro, revisitando a memória enlutada de

<sup>4</sup> A partir de agora, os fragmentos entre aspas e itálico precedidos de travessão são trechos de *Sangue*, Lian Gaia. Vídeo, 3min. 34s. 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/tv/CLP2FigJpMf/?utm\\_medium=share\\_sheet](https://www.instagram.com/tv/CLP2FigJpMf/?utm_medium=share_sheet), último acesso em 06 jul. 2021.

seus parentes e de tantos outros que seguem sangrando. No vídeo, vemos vestígios de *Cabra Marcado para Morrer*, filme de Coutinho de 1984, que está projetado na parede da galeria. Desde a imagem apanhada pela câmera por trás dos ombros de Lian, a vemos olhar para a figura de sua bisavó, Elizabeth Altino Teixeira, que no documentário é “— protagonista de sua própria história”, como nos narra a artista. No gesto de **revoltar o arquivo** — que aqui compreendemos como uma prática radical que combina o ato de insubordinação documental<sup>5</sup> com a estratégia artística de ação reiterada, *reenactment* de não conformidade com a dor<sup>6</sup> — Lian nos faz lembrar que sua bisavó, há quase sessenta anos, já também rememorava outra história de sangue. No filme de Coutinho, dona Elizabeth reconstitui sua vida e a de seu ex-marido e companheiro de luta, João Pedro Teixeira, líder camponês da Paraíba, que fora assassinado em 1962. No borrão espiralado da vídeo-performance de Lian, vemos emergir a insistente (e necessária) reconstituição, outra vez, da luta e da memória contracolonial que não cessam. A produção de Coutinho foi iniciada ainda em 1964, mas as gravações foram interrompidas pela Ditadura Militar recém instalada no país, sob a acusação de “comunismo”, o que levou à prisão de camponeses do engenho da Galileia e de parte da equipe do filme. Entre aqueles e aquelas que conseguiram escapar da incursão policial no set de gravação, estava a dona Elisabeth. Ela viveu vinte anos na clandestinidade, separada dos seus filhos e netos; e é somente em 1984 que Coutinho consegue reunir novamente os mesmo técnicos, locais e personagens para recontar essa história que já acumulava o sangue de tantos outros perseguidos e assassinados pela ditadura. Em *Sangue*, Lian refaz o gesto de Coutinho quase quarenta anos depois, re-escavando os arquivos que nos convidam à luta que não pára: a luta da “— mesma necessidade traçada no rosto do operário, do camponês e do estudante”, repete a artista, hoje aos trinta anos, as palavras de sua bisavó, já aos noventa e seis anos de idade. Lutas que atravessam seus corpos-duas-vezes-sem-terra, herdeiras de camponeses e indígenas, povos que têm sido historicamente massacrados pelo Estado brasileiro. Vestida com seu cocar, Lian, enquanto narra e atravessa a exposição no IMS, contracoreografa os rastros da memória, com muita raiva, nos convocando a vingar-

<sup>5</sup> Para uma discussão crítica sobre práticas de insubordinação documental sobretudo no campo da fotografia ver Macaya (2021).

<sup>6</sup> Para uma compreensão sobre a prática de *reenactment* na arte da performance como estratégia de resistência política de inconformidade com a dor no contexto de relação entre arte e guerra, ver Schneider (2011).

se pelos seus — vingar como quem vinga a vida; vingar para continuar sonhando. Ela reconta, regrava, reinscreve a história, nunca se conformando com a dor que jamais se poderá quitar.

Cartografia textual escrita a partir do encontro com Lian Gaia e *Sangue*, na Mostra Dramaturgias Contracoreográficas, do dia 29 de março de 2021.

#### IV — Piranguecer: tornar-se vermelha como gesto de retomada



Figura 4- Imagem de *Piranguecer*: Urucum e Saliva, de Mery Horta.  
Foto: Ramon Castellano, 2020.

*Piranguecer*: de *pirang* ou *pitang* vermelho em tupi antigo. Vermelho como urucum. Vermelho como *iwirapintang*, pau-brasil. Brasis, nome que ganhamos por sermos cor de brasa, vermelhos como na carta de Pero Vaz de Caminha que narra ter chamado a atenção do colonizador o tom avermelhado da pele dos povos de nosso chão acentuado pela luz exuberante do sol, pelo sal e pelo urucum. O corpo despido de mulher que mostra suas parceiras de cena: uma folha seca em forma de cuia e o

1450



urucum em pó. As matérias são expostas, se entregam aos nossos olhos: o corpo da *kunhã* e o *urukun*. Mostram suas matérias primeiras. Matérias originárias: urucum, pele e saliva. O urucum é mastigado, envolvido pela baba, pela saliva de mulher e devolvido ao mundo. Ele é mostrado transformado e é devorado novamente pelos poros da *kunhã*. O gesto se repete inúmeras vezes perante nossos olhos: levar a boca, mastigar, cuspir/babar e passar no corpo o urucum misturado à saliva. A matéria se transforma e transforma a pele da mulher que se avermelha. Urucum, matéria sagrada que protege, fortalece e embeleza os corpos de muitos povos originários. Saliva que é como esperma de mulher como para o povo Araweté do Pará (CASTRO, 2016). Uma secreção do corpo que fermenta e transforma as materialidades. Em muitas tradições indígenas são as mulheres que oferecem sua saliva para fermentar bebidas sagradas, transformando o alimento com suas secreções como na preparação do *kauin*. O corpo da artista vai se transformando, sua pele se torna vermelha, se transforma em outra pele. A mulher se metamorfoseia em ser *pirang*, piranguecendo. Ela é outra, suas raízes se desdobram da pele transformada por urucun e saliva. Piranguecer é palavra-gesto, palavra-grito. Desejo de mostrar, de tornar visível, de evidenciar o vermelho nativo. Tentativa de tecer um gesto de levante perante o apagamento de nossas origens. Nossas avós não foram pegadas no laço. Elas foram escravizadas, estupradas, expropriadas. Pardo é papel. Mery quer ser vermelha. Mery empresta saliva ao urucum, transforma a matéria em sua boca, devolve à terra a matéria transformada e se mistura a esta nova matéria. O fruto deste encontro entre urucum e saliva é gestado na boca da mulher e parido perante nossos olhos. E essa matéria nova se mistura à pele da *kunhã* que se torna outra, muitas outras. Nós testemunhamos a metamorfose das matérias num banquete sagrado que torna Mery vermelha, *pirang*, piranguecendo, tornando-se vermelha como suas ancestrais.

Cartografia textual escrita a partir do encontro com Mery Horta e *Piranguecer*: Urucum e Saliva, na Mostra Dramaturgias Contracoreográficas, do dia 25 de janeiro de 2021.



## A dominação colonial e a arte da mulher originária

A dominação colonial opera tanto pelo massacre dos corpos como dos territórios. Além de matar, estuprar, violentar, escravizar os filhos da terra, massacra também seus territórios sagrados. Revolver os sedimentos do chão colonial tratando dessas feridas antigas é mover as camadas do tempo e reparar a violência na atualidade. A dança, o canto, o grafismo, os sonhos, a revolta de arquivos e o uso de medicinas de/por mulheres indígenas são modos de acesso a outros mundos desconhecidos pela racionalidade colonial, que foram e são rotulados como demoníacos e logo perseguidos.

O indígena artista Jaider Esbell (2018, s/p) escreve que “os propósitos da arte indígena contemporânea vão muito além do assimilar e usufruir de estruturas econômicas, icônicas e midiáticas”. O sistema próprio da arte indígena contemporânea, através de seus sentidos e dimensões, pode ser entendido como “um caso específico de empoderamento cosmológico de pensar a humanidade e o meio ambiente” (ESBELL, 2018, s/p), não totalmente fundida ao sistema de arte europeu. Para Jaider, o sistema de arte não conhece e por isso não reconhece a arte dos povos originários de nosso território. Abordar a arte indígena é necessariamente entrar em contato com outras perspectivas, outras sensorialidades e outras sensibilidades. É adentrar as plurais cosmovisões dos povos originários e a força de sua luta. Não à toa, muitos artistas indígenas se dizem “ativistas”. Não há como separar a arte indígena de ancestralidade, da luta pelo território e da cura do corpo-terra porque o próprio corpo só existe enquanto pertencente a um povo e todo povo tem uma cosmovisão pertencente ao seu lugar originário.

Para além da violência contra os saberes e o território originário, o colonialismo cria um ambiente racista e misógino expropriando também os corpos das mulheres de sua função primordial na manutenção e preservação de seus modos de vida. Pachamama (2019, p. 135) escreve que “a mulher originária é a protagonista da história de nosso país, como mantenedora de sabedoria, artesã e guardiã do idioma, mães, filhas, guerreiras. Para os povos originários brasileiros, a mulher tem a função primordial de preservar sua cultura.”

Potiguara nos conta que apesar de toda violência que a mulher indígena passa há anos, “ela sobrevive porque é criativa, é xamã, é visionária, é curandeira, é guerreira e guardiã do planeta” (POTIGUARA, 2018, p. 61). Os trabalhos das

1452

artistas que compuseram a Mostra Dramaturgias Contracoreográficas, além de denunciar as diversas violências contra as mulheres, contra seus territórios e contra os povos originários, apontam para caminhos de transformação dessas feridas, seja pela experiência coletiva de tornar pública uma dor ou seja pela proposição da brincadeira, do ritual e da alegria da criação.

Ao provocar esse debate num contexto de ação de extensão da UFRJ, marcado, sobretudo, a partir do protagonismo de mulheres artistas indígenas e de mulheres em diálogo radical com a ancestralidade dos povos originários, reposicionamos nossas práticas artísticas e acadêmicas rumo a uma expansão crítica decolonial de dramaturgias e corporeidades que atravessam e constituem o campo da dança. Desde a experiência d'onúcleo, podemos afirmar que essa práxis tem nos conduzido a um processo de reimaginação de rotas de experiência intersubjetivas e de formas de produção do conhecimento que contracoreografam tanto o chão da dança como o da universidade pública — ambos territórios em (contínua) disputa.

Lidia Costa Lorangeira  
UFRJ

llorangeira@yahoo.com.br

Artista da dança, pesquisadora e professora dos cursos de graduação em dança da UFRJ. Doutora em Artes pela UERJ (2019). Coordenadora do Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança (onúcleo) - UFRJ. Criadora do solo “Brinquedos para esquecer ou práticas de levantar”. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5859-951X>.

Ruth Silva Torralba Ribeiro  
UFRJ

ruthtorralba@gmail.com

Artista e professora dos cursos de graduação em dança da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Dança UFRJ (PPGDan/UFRJ). Doutora e Mestre em Psicologia (UFF). Coordenadora do Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança (onúcleo) - UFRJ. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6979-2478>

Sérgio Pereira Andrade  
UFRJ

sergioandrade.prof@gmail.com

Artista e professor dos cursos de graduação em dança da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Dança UFRJ (PPGDan/UFRJ). Coordenador do LabCrítica/UFRJ. Doutor e Mestre em Filosofia (PUC-Rio) e Mestre em Artes Cênicas e Licenciado em Dança (UFBA). Atualmente, realiza Pós-doutorado na New York University (NYU). Site: [www.labcritica.com.br](http://www.labcritica.com.br). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1334-9394>.

## Referências

- AIKU'È. Zahy Guajajara. Direção de Mariana Villas-Bôas. Vídeo-performance, 14min. 4s. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/WE6kj6JFbpQ>, último acesso em 07 jul. 2021.
- ARREIA. Iara Campos e Íris Campos. Performance online transmitida ao vivo no Instagram, 38 min., 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=58PAcpT4KRg>, último acesso em 06 jul. 2021.
- CABNAL, Lorenal. "Defender o território-terra e não defender o território-corpo das mulheres é uma incoerência política," In **Outras economias: alternativas ao capitalismo e ao atual modelo de desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Instituto PACS, 2018 p. 23 a 29.
- CABRA Marcado para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Documentário, 119 min., 1984.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Araweté: um povo tupi da Amazônia**. Eduardo Viveiros de Castro, Camila de Caux e Guilherme Orlandini Heurich São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.
- CONVERSA com Iara Campos e Íris Campos na Mostra Dramaturgias Contracoreográficas, realizada em 22 de fevereiro de 2021. Vídeo, 140 min. 24s. Disponível em: <https://youtu.be/DkGmRJGEW7c>, último acesso em 06 jul. 2021.
- ESBELL, Jaider. "Arte Indígena Contemporânea e o Grande Mundo" In **Revista Select** Edição 39, 2018.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.
- LARANGEIRA, Lidia. **Coreografias e contracoreografias de levante: engajando dança, grafias e feminilidades**. Tese de Doutorado. Instituto de Artes da UERJ, 2019.
- SANGUE. Lian Gaia. Vídeo-performance, 3min. 34s. 2020. Disponível em: [https://www.instagram.com/tv/CLP2FigJpMf/?utm\\_medium=share\\_sheet](https://www.instagram.com/tv/CLP2FigJpMf/?utm_medium=share_sheet), último acesso em 06 jul. 2021.
- PACHAMAMA, Aline. "Mbaima Metlon: Narrativas de mulheres indígenas em situação urbana" In **Revista Ekstasis** v. 8 n. 2, 2019, p.134 a 150.
- POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. Rio de Janeiro: Grumín edições, 2018.
- MACAYA, Ángeles Donoso. **La insubordinación de la fotografía**. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2021.
- PIRANGUECER. Mery Horta. Performance online transmitida ao vivo no YouTube, 50 min, 2020.
- NARBY, Jeremy. **A serpente cósmica: o DNA e as origens do saber**. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.
- SCHNEIDER, Rebecca. **Performing Remains**. Art and war in times of theatrical reenactment. New York: Routledge, 2011.

## Uma poética do feminino: Criação em videoperformance e autobiografia

Luana Furtado Ramos Cairrão (UFSM)

Gisela Reis Biancalana (UFSM)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** O presente texto trata do recorte de uma pesquisa que aborda o conceito de sagrado e seus desdobramentos em contextos do feminino para a criação de uma videoperformance. Esses desdobramentos tratam de genealogia, fertilidade e ciclicidade presentes na menstruação feminina. Uma árvore mangueira, a qual vive na mesma residência que a família da proponente a quatro gerações de mulheres, foi o elemento disparador da performance. O texto aborda a hipótese de que a utilização metodológica da autobiografia pode ser um procedimento que funciona como gatilho do processo criador em videoperformance. Para tanto, os autores Leote, Bernstein, Eliade, Calado e Malatian referendaram os principais processos teórico-práticos que compuseram o trabalho. A obra em videoperformance resultante desse percurso intitulou-se “Fruto do vosso sangue, mulher”, e revelou um caminho metodológico enriquecedor e sensível a partir das escritas de si.

**Palavras-chave:** VIDEOPERFORMANCE. FEMININO. AUTOBIOGRAFIA. CRIAÇÃO.

### A POETICS OF THE FEMININE: CREATION IN VIDEOPERFORMANCE AND AUTOBIOGRAPHY

**Abstract:** The present text deals with a clipping of a research that addresses the concept of sacred and its unfolding in contexts of the feminine for the creation of a video performance. These developments deal with genealogy, fertility and cyclicity present in female menstruation and in a tree hose, which lives in the same residence as the proponent's family to four generations of women. In this context, the following text is a methodological approach about the use of autobiography as a procedure that functioned as a trigger of the creator process in video performance. To this end, the authors Leote, Bernstein, Eliade, Calado and Malatian endorsed the main theoretical-practical processes that composed the work. The work in video performance resulting from this journey was entitled "Fruit of your blood, woman", and revealed an enriching and sensitive methodological path from the writings of you.

**Keywords:** VIDEOPERFORMANCE. FEMININO. AUTOBIOGRAFIA. CRIAÇÃO.

Os debates acerca das metodologias de pesquisa em artes, especialmente nas especificidades da pesquisa performativa, na dança, nas artes visuais e no teatro, principalmente, têm sido recorrentes no mundo acadêmico. Há

1455



inúmeras formas de abordar essa temática, e as discussões em torno dela são enriquecedoras para o fazer-pensar artístico. Nesse sentido, a proposta textual que se segue aborda um recorte da pesquisa que se preocupa em debater, em diálogo com a co-autora orientadora, a autobiografia enquanto procedimento metodológico para a criação de uma videoperformance. A obra resultante intitulou-se *Fruto do vosso sangue, mulher* e tratou de aspectos vislumbrados como sagrados em contextos de estudos da mulher. A proposta de criação buscou relacionar o ciclo menstrual à figura de uma árvore mangueira, a qual se encontra na residência da autora-performer a quatro gerações de mulheres, enquanto símbolos de fertilidade, ciclicidade e vida. Para tanto, os autores Eliade e Estés embasaram os conceitos de sagrado e alguns de seus possíveis desdobramentos no contexto feminino e da árvore como elemento simbólico escolhido. Quanto à criação em videoperformance, Leote e Berstein sustentaram a proposta que se fez possível nas circunstâncias atuais da pandemia COVID19. Especialmente, a respeito da autobiografia como procedimento metodológico de pesquisa e o enfoque do presente trabalho, as autoras Sartori, Calado, Malatian e Possas referendaram as proposições prático-teóricas.

Assim, no que se refere às escritas autobiográficas, Sartori (2019) aponta que elas adentraram o século XIX como um importante recurso de registro de segredos, emoções e sentimentos, ao mesmo tempo em que “guardavam as coisas que não se queria esquecer, uma narrativa memorialística que se assumiu como dispositivo de confissão quase que obrigatória.” (SARTORI, 2019, p. 2). Esse modelo de registro costumava ser adotado exclusivamente por mulheres, a partir de duas perspectivas principais, as quais carregam discussões de gênero, raça e classe.

A primeira delas diz respeito ao fato de que, historicamente, as mulheres obtiveram menos acesso a direitos civis, políticos e ao acesso à educação. Por consequência, a maioria dos documentos, oficiais ou não, foram produzidos por homens. Entretanto, a escrita de diários pessoais era praticada quase que unicamente por mulheres. Isso se deve ao fato de que esses registros funcionavam como uma espécie de “autovigília”, um meio para que as mulheres escrevessem o que elas mesmas pensavam que estavam condicionadas a ser e fazer (MILAN, 2016, p. 159).

Já a segunda delas, está vinculada ao fato de que as poucas mulheres, entre os séculos XIX e início do século XX, que obtiveram acesso à alfabetização, eram brancas e pertencentes às classes mais altas. Nesse contexto, além do acesso à educação, outro aspecto a ser considerado é o de que as poucas escritoras de diários pessoais dessa época, procuravam por cômodos da casa em que elas pudessem ter mais privacidade para produzi-los. Esse aspecto da escrita feminina é mais um dos que desfavorecia as mulheres de classes mais baixas em relação àquelas das classes mais altas (MILAN, 2016, p. 158).

Ainda sobre esse caráter que carregam as escritas de si, Calado (2012), ao tratar dos diários autobiográficos de Simone de Beauvoir, coloca que eles estavam relacionados a

uma necessidade de salvar do esquecimento a sua história, de deixá-la registrada para seus contemporâneos. Era, sem dúvida, a expressão de desejos pessoais: cumprir promessas de juventude, fazer balanços de sua experiência, contar a sua vida de acordo com a sua perspectiva” (CALADO, 2012, p. 23).

A autobiografia tem ocupado um importante papel nas historiografias contemporâneas, uma vez que ela constitui um “meio privilegiado de acesso a atitudes e representações dos sujeitos, o qual decorre de um movimento de valorização das memórias individuais” (MALATIAN, 2012, p. 64). A fim de complementar essa afirmação, pode-se colocar que esses materiais contém “a complexidade que as dimensões pública/objetiva e privada/subjetiva podem revelar em narrativas que transcendem o espaço público, penetrando na privacidade dos indivíduos” (POSSAS, 2004, p. 260).

Nesse contexto, a autora-performer apropriou-se da práxis das escritas de si ao pensar sobre a sua própria relação com a menstruação, buscando reflexões sobre os seus ciclos e sua menarca. Nesse sentido, os diários também podem expor uma pretensão de questionamento sociocultural. De fato, as escritas de si podem extrapolar as individualidades dos sujeitos e refletir questões históricas e socioculturais em diferentes tempos e espaços em que são produzidas. Acerca disso, ainda sobre os diários de Beauvoir, (CALADO, 2012, p. 24), ela afirma que seus registros pessoais também eram “uma maneira de reafirmar que cada sujeito em si traz a possibilidade e a responsabilidade de ajudar, ao seu modo, na transformação e na melhoria de determinado contexto social”.

A partir desse arcabouço teórico inicial sobre a autobiografia, a autora-performer propôs-se a pensar e a escrever acerca da sua relação com a árvore mangueira, ressaltando os símbolos de genealogia e ciclicidade nela vislumbrados. A vida naquela casa tem perdurado ao longo de quatro gerações de mulheres de uma mesma família (bisavó da performer, avó da performer, mãe da performer, e a própria performer). A produção autobiográfica produzida para a presente pesquisa contou, ainda, com relatos sobre aspectos entendidos como sagrados de acordo com os conceitos em estudo e presentes nas relações entre essas mulheres.

Assim, autores como ELIADE (1992) e OWEN (1994) colocam questões específicas acerca do sagrado em contextos do universo feminino, apontando para a existência de tribos e comunidades matriarcais, cujas árvores genealógicas, organizações sociais, e mitos de criação do mundo estão centralizados na figura da mãe. A respeito disso, Eliade afirma que o

fenômeno social e cultural conhecido como matriarcado está ligado à descoberta da agricultura pela mulher. Foi a mulher a primeira a cultivar as plantas alimentares[...]. O prestígio mágico e religioso, e consequentemente, o predomínio social da mulher têm um domínio cósmico: a figura da Terra Mãe. (ELIADE, 1992, p. 72).

Um exemplo dessa forma de organização sociocultural são os índios Kogis<sup>1</sup> (OWEN, 1994, p. 4). Nessas culturas, nas quais a mulher é colocada em evidência, o corpo feminino e seus ciclos também costumam ser mais valorizados. Isso ocorre porque, nessas sociedades, as mulheres são vistas como as verdadeiras responsáveis pela perpetuação do povo. Assim, vale explicitar que tanto nas organizações patriarcais como nas matriarcais, os pensamentos sobre o sagrado e religião, cultura e sociedade, caminham de modo que um colabora para a sustentação do outro. No que tange à matrilinearidade e às organizações matriarcais, por exemplo, a

mulher relaciona-se, pois, misticamente com a Terra: o dar à luz é uma variante, em escala humana, da fertilidade telúrica. Todas as experiências religiosas relacionadas com a fecundidade e o nascimento têm uma estrutura cósmica. A sacralidade da mulher depende da santidade da Terra. A fecundidade feminina tem um modelo cósmico: o da Terra Mater, da Mãe universal. (ELIADE, p. 71-72, 1992).

Desse modo, no que se refere à ciclicidade e à fertilidade feminina, a menstruação e o momento do parto são momentos sublimes e sagrados. O principal

<sup>1</sup> Comunidade indígena que vive na região da Colômbia.

mito da criação presente no povo Kogi, por exemplo, constitui-se da crença de que “o mundo foi criado pela Grande Mãe enquanto ela menstruava. Seu sangue é de ouro; ele permanece na terra; é fertilidade”. (OWEN, 1994, p. 4).

É fundamental sublinhar também, que a árvore mangueira assume para a autora-performer um caráter sagrado a partir de suas possíveis simbologias que podem assumir um caráter poético. A mangueira que reside na mesma residência há quatro gerações de mulheres tornou-se uma referência para a casa, principalmente devidos aos seus frutos. Portanto, ela carrega tantas memórias, que também foi vislumbrada como um símbolo de árvore genealógica. A partir disso, apresentamos Estés (2007) quando ela relaciona a notável capacidade de renovação das árvores com a psiquê feminina e, também, narra a história de uma imponente árvore que foi cortada para suprir a necessidade de obtenção de madeira para a construção de um grandioso empreendimento imobiliário, no norte do Estados Unidos. Entretanto, para a surpresa da comunidade local, pouco tempo depois dessa árvore ter sido cortada, “do cepo liso sobre o qual um dia a árvore viva se erguera, cresceram 12 rebentos a partir da velha árvore avó[...]. As árvores jovens que cresceram a partir do velho choupo eram obviamente suas filhas” (ESTÉS, 2007, p. 26).

Sendo assim, as escritas autobiográficas procuraram funcionar como um gatilho para o processo criador em vídeoperformance resultante desta investigação. O processo da produção da obra *Fruto do vosso sangue, mulher* contou com momentos entendidos como laboratórios de criação em performance, bem como contou com momentos dedicados à captação e edição de imagens em vídeo. Essas imagens captadas buscaram traçar relações entre a performer e a árvore, a performer e o seu sangue menstrual, e entre a árvore e o sangue menstrual. Então, os processos que antecederam a produção em vídeoperformance compuseram-se, principalmente, de momentos de escrita de diários autobiográficos, fato esse que provocou na autora-performer uma sensação de trânsito ininterrupto entre teoria e prática.

Consoante com as referências supracitadas, os diários autobiográficos costumam ser identificados como escritas tipicamente femininas como dito anteriormente. Entretanto, devido às lutas feministas e algumas conquistas de direitos para as mulheres como maior acesso à educação, por exemplo, essas escritas têm se modificado. Em alguns casos, elas vão adquirindo teores cada vez mais políticos. Ao encontro disso, muitas produções performativas na



contemporaneidade também vêm adotando um caráter autobiográfico nas suas concepções. Assim, pode-se apontar que a autobiografia nas criações performativas tem assumido uma postura “instrumental para a reivindicação por diversas minorias do papel de agentes sociais e na criação de uma contra-esfera pública” (BERNSTEIN, 2001, p. 91). Além disso, é válido realçar que a “performance transmite memórias, faz reivindicações políticas e manifesta o senso de identidade de um grupo” (TAYLOR, 2013, p. 19).

Assim, também pode-se destacar que a performance tem se configurado como uma das manifestações artísticas esteticamente mais irreverentes, potentes e transgressoras da arte contemporânea. Ela consolidou-se como independente na década de 1970, porém, teve seus primórdios intimamente conectados às vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX. Ao tratar dessa relação, Glusberg coloca que o

que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre a vida e a arte e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social (ou estético-social). (GLUSBERG, p. 12, 2013).

Este trabalho em arte foi concebido em um momento pandêmico e, por esse motivo, inclinou-se para a videoperformance. Portanto, considera-se válido também, colocar que as primeiras experimentações de relação entre vídeo e arte apareceram na passagem da década de 1950 para 1960, e através de

movimentos que exploraram uma nova compreensão do espaço-tempo e que promovem diversas inovações nos domínios da performance, do filme e do vídeo. Ações que já demonstram a tendência para a hibridação de suportes e meios, a participação ativa do público e a combinação entre arte e tecnologia. (CODEVILLA, p. 18, 2011).

Destaca-se, ainda, que a “relação entre o Homem e a Máquina” ocupa o mesmo lugar de relevo tanto nas análises da Bauhaus sobre arte e tecnologia, como nas abordagens anteriores dos performers ligados ao construtivismo russo ou ao futurismo italiano” (GOLDBERG, 2006, p. 136). Dessa forma, as relações estabelecidas entre vídeo, corpo e arte promovem encaminhamentos investigativos acerca das possibilidades de uso da câmera, como por exemplo, proximidade e distância do corpo do performer, angulação, luz, uso de câmera lenta ou com velocidade acelerada, entre outras.

A partir do crescente número de obras em vídeo que se pode observar no contexto da arte contemporânea, tornou-se fundamental, durante todo o percurso teórico-prático, sustentar e especificar as diferenças básicas entre o vídeo como registro de performances, e a criação de uma obra como videoperformance. Assim, pode observar que existem formas diferentes,

enquanto forma de registro de um evento pontual localizado no tempo, como arquivo/documento ou como obra em si mesma, utilizando linguagem própria do cinema e vídeo para montagem do vídeo a partir da utilização de performance a priori. (GONÇALVES, p. 535, 2018).

Destaca-se ainda, a importância de compreender a videoperformance como o resultado de uma relação simbiótica entre a performance e o vídeo, ou seja, ela é executada de tal forma, que uma contribui essencialmente com-para a existência da outra. A respeito disso, a

distinção entre performance e videoperformance estaria no modo como a composição é feita, levando em conta qual é a forma pela qual o vídeo está conectado à ação. Enquanto na performance o vídeo aparece como elemento agregado, e que pode ser substituído, na videoperformance ele é a razão do surgimento de um novo sistema de características autopoieticas. (LEOTE, p. 54, 2008).

Com isso, torna-se necessário explanar que foram realizadas gravações de 64 vídeos num período correspondente a quatro meses. A performer optou por verdadeiramente utilizar o sangue menstrual na captação das imagens da obra. Para tal, fez-se uso de um coletor menstrual e utilizou-se um recipiente de vidro para misturar o sangue coletado com água. Adotou-se esse procedimento diversas vezes, sempre durante os momentos que antecederam as gravações. Além disso, a autora-performer utilizou três vestidos distintos, também uma saia acompanhada de um top durante as captações das imagens. Essas quatro vestimentas costumam ser usadas somente em casa, ou pela própria performer, ou pela mãe da performer, e assim foram escolhidas por carregarem referências de memórias, lembranças relacionadas às mulheres mencionadas durante o trabalho. A videoperformance *Fruto do vosso sangue, mulher* foi compartilhada com o público pela rede social Instagram, no dia 1 de fevereiro de 2021, às 14 horas.



Fig 1- Imagem editada pela autora durante o processo de finalização da obra. Constitui-se de uma sobreposição de duas imagens captadas em momentos diferentes, com vestimentas distintas. Em ambos os momentos, a performer aparece se relacionando com o seu sangue menstrual aos pés da árvore.



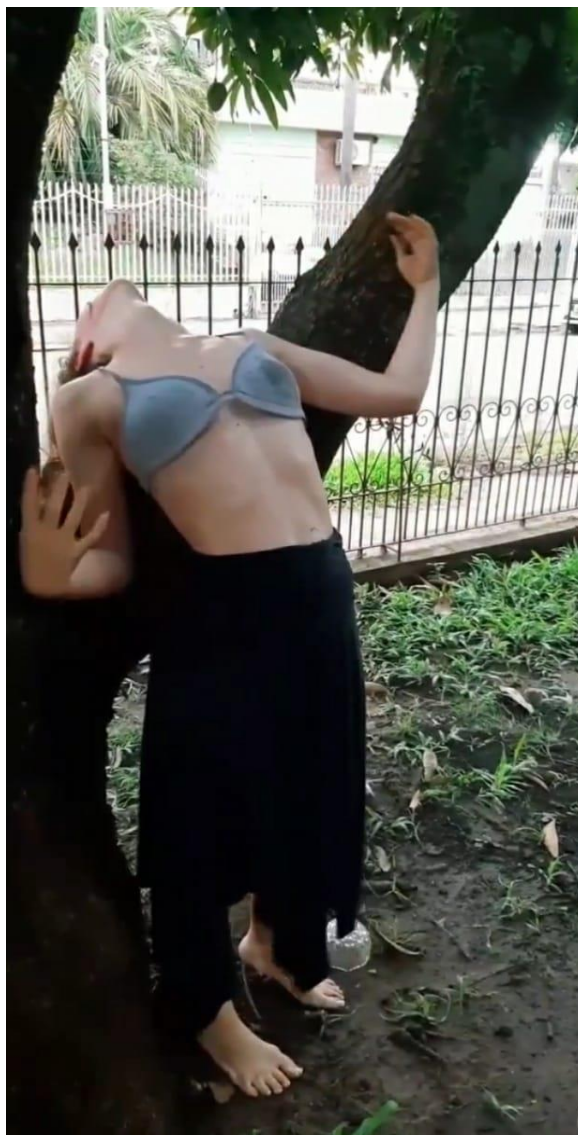


Fig 2- Imagem captada por Marcos Cairrão durante os processos criativos da obra. Nela, a performer aparece buscando um contato com a árvore após derramar o sangue menstrual nas suas raízes.

Após a apresentação dessa obra e sua respectiva conclusão evanescente, acredita-se que o percurso da autora enquanto bailarina, performer e pesquisadora, bem como os estudos desenvolvidos acerca do feminino e da maternidade, afetaram-na enquanto mulher, filha, neta, bisneta e mãe. Consequentemente, o percurso afetou a escrita reflexiva compartilhada desse trabalho. Além disso, o percurso forneceu as bases teórico-práticas para que os estudos a respeito do sagrado pudessem continuar a se desenvolver. Sobretudo, gostaria de ressaltar que essa trajetória contribuiu para embasar os referenciais teóricos sobre arte contemporânea, principalmente sobre os trabalhos em videoperformance que multiplicaram durante o período pandêmico. Inúmeros artistas

1463



adeptos da presencialidade passaram a experimentar este recurso para continuar suas pesquisas e produções deparando-se com o desafio de compreendê-la na prática.

Considera-se indispensável destacar a fundamental contribuição da pesquisa autobiográfica. O trabalho em arte desenvolvido até aqui, com caminhos fluidos e constantes trânsitos entre teoria e prática, obteve na escrita de diários autobiográficos enquanto procedimentos metodológicos, uma potente forma de recordação e memória. Por outro lado, a produção da obra em videoperformance permitiu que houvesse filmagens em turnos diferentes do dia (o dia e a noite), com uma edição de imagens que teve a intenção de colaborar para a ideia de ciclicidade e renovação presentes desde a proposta inicial.

Houve, durante o percurso empreendido, uma conexão entre gerações através do sangue menstrual e dos enraizamentos da mangueira. Apenas ao final do processo performativo de captação de imagens, a noção dessa relação tornou-se mais evidente para a própria autora-performer. Assim, ao compreender que cada processo criativo tem seu tempo de maturação, foi perceptível o quanto o trabalho foi moldando a si mesmo. Como já apontou Jean Lancry, “não fiz mais o meu trabalho do que o meu trabalho me fez”. A arte e a vida estão em constante processo de (re)organização e criação. Nesse processo que, para a autora-performer mostrou-se sagrado, ao mesmo tempo, rico em sacrifícios (os quais podem ser notados através da própria menstruação), observou-se o quanto o caminho de descobrir o amor pelo meu próprio corpo e, conseqüentemente, pelo meu próprio sangue, fortaleceram a artista e a mulher nesse trânsito ininterrupto entre arte e vida.

Assim, a relação com a maternidade e com todas as mulheres que foram focos da pesquisa realçou o caráter sagrado desse trabalho e mostrou que, evidentemente, essa relação entre genealogias constitui partes importantes de tudo que a autora-performer é-está-pensa-age-sente como parte desse mundo atual. Nesse sentido, a fertilidade, a maternidade, o florescer e o frutificar apresentaram-se como constantes manifestações do sagrado em tudo que é próprio do feminino. As buscas internas pelo autoconhecimento, pela ligação com a genealogia feminina, e pelo entendimento e aprendizados proporcionados pela maternidade, são constantes processos de criação que têm modificado os modos da autora de performar e partilhar a sua própria existência no mundo.

Mesmo após a apresentação da videoperformance *Fruto do vosso sangue, mulher*, todos os processos e estudos realizados durante a elaboração da obra seguem em andamento e produzindo reverberações para a performer. Especialmente, as relações estabelecidas e desenvolvidas com as outras três gerações de mulheres abordadas, a busca pelo autoconhecimento e a prática da escrita autobiográfica seguem suscitando novas reflexões e gerando novos caminhos de pesquisa. Assim, a autora segue investigando modos de criação em performance a partir de questões das mulheres, inspirações na sua ancestralidade feminina e utilização das escritas de si enquanto gatilhos dos processos criadores.

Por fim, vale complementar que se considera aqui, a busca por uma coerência temático-argumentativa entre os eixos que compuseram o trabalho supracitado, ressaltando a importância da autobiografia enquanto procedimento metodológico de pesquisa nas produções artísticas contemporâneas. Ademais, torna-se fundamental para essas artes performativas, para a dança e para a pesquisa em artes do-no-pelo corpo de maneira geral, fomentar as discussões que enfocam esse viés metodológico. Enfim, vale salientar a busca por reflexões que contribuam para aprimorar as compreensões que perpassam os percursos e trânsitos, muitas vezes amalgamados, entre teoria e prática.

Autora: Luana Furtado Ramos Cairrão

Instituição: UFSM

E-mail: luanafurtadoramos@hotmail.com

Dados curriculares:

Graduada em Dança Bacharelado pela UFSM e mestranda pelo PPGART nessa mesma instituição. Integrante do Laboratório de Performance, Arte e Cultura desde 2019, onde participa de todas as atividades relacionadas à pesquisa e extensão.

Atuou como bolsista FAPERGS/PROBIC por duas vezes consecutivas no grupo

Performances: arte e cultura.

Co-autora: Gisela Reis Biancalana

Instituição: UFSM

E-mail: giselabiancalana@gmail.com

Dados curriculares:

Graduada em Dança (1991), Mestre (2001) e Doutora (2010) em Artes/UNICAMP. Pós doutorado na De Montfort University, UK. Professora nas Artes Cênicas (1995-

2014) e professora no Curso de Dança (2014-) UFSM, responsável pela sua criação. Atua no PPGART com pesquisas transversais em performance. É líder do grupo Performances: arte e cultura/CNPQ e coordena o LAPARC.

## Referências:

- BERNSTEIN, Ana. **A performance solo e sujeito autobiográfico**. Revista Sala Preta, v. 1, p. 91-103, 2001. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57010>. Acesso em 17/01/2021.
- CALADO, Eliana A. de Freitas. **Autobiografias de Simone de Beauvoir**: sujeito, identidade, alteridade. Tese de doutorado, Universidade de Brasília, 2012.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo, Editora Martins Fontes. Tradução Rogério Fernandes, 1992.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **A Ciranda das mulheres sábias**. Rio de Janeiro, Editora Rocco. Tradução Waldéa Barcellos, 2007.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo, Editora Perspectiva. Tradução Renato Cohen, 2013.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Lisboa, Editora Orfeu Negro. Tradução Jefferson Luiz Camargo, 2007.
- LEOTE, Rosangella. **Vídeoperformance: linguagem em mutação**. In: performance presente futuro, v.I, [curadoria Daniela Labra] - Rio de Janeiro. Contracapa, 2008.
- MALATIAN, Teresa. **Escritas de si e narrativa histórica**. Acervo digital Conteúdos e Didáticas de História. Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, 2012. Disponível em: <http://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/46186>. Acesso em: 2/02/2021.
- POSSAS, Lidia Vianna. Vozes femininas na correspondência de Plínio Salgado (1932-38). In: GOMES, Ângela de Castro. **Escritas de si, escritas da história**. 1ª Edição, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2004, p. 257-278.
- SARTORI, Maria Ester. S. R. **Escritas de si: a arte da existência gravada em autobiografias, diários pessoais e relatos de viagens femininos**. Simpósio Nacional de História, 2019.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte, Editora UFMG. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis, 2013.

## Entre o aqui e o agora: Danças (em) (na) pandemia

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

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** O artigo narra a experiência de três trabalhos artísticos que puderam se reinventar com o contexto da pandemia. Dispositivo Bomba: Desenhando cartografias em corpos feministas, Baile do Menino Deus e Resto: no tempo, no silêncio, na escuta são trabalhos que foram pensados para atravessar as telas virtuais, bem como foram também as novas experiências de vida que a pandemia provocou. A conexão entre os trabalhos é costurada por um jogo de perguntas sugerido pelos autores Fernando Eugênio e João Fiadeiro (2013) dialogando com o conceito de experiência proposto por Jorge Larrosa (2017). E estas narrativas são também atravessadas pelas reflexões de Vladimir Safatle (2021) e Achille Mbembe (2021) por estarmos em estados de sobrevivência aqui no Brasil, por causa da pandemia aliado há um pandemônio no poder.

**Palavras-chave:** EXPERIÊNCIAS. DANÇA. JOGO DE PERGUNTAS. PANDEMIA. VIRTUALIDADE.

**Abstract:** The article narrates the experience with three artworks that were reinvented within the pandemic context. Dispositivo Bomba: Desenhando cartografias em corpos feministas, Baile do Menino Deus e Resto: no tempo, no silêncio, na escuta were designed to cross virtual screens, as well as the new life experiences provoked by the pandemic. The connection between the works is stitched by a quiz game suggested by the authors Fernando Eugênio e João Fiadeiro (2013) dialoguing with the concept of experience proposed by Jorge Larrosa (2017). And these narratives are also crossed by the reflections of Vladimir Safatle (2021) and Achille Mbembe (2021) due to the fact that we are in a state of survival here in Brazil because of the pandemic allied to the pandemonium in the power.

**Keyword:** EXPERIENCES. DANCE. QUIZ GAME. PANDEMIC. VIRTUALITY.

No mês de março de 2020, aqui no Brasil, fomos tomados por um colapso que transitava entre uma crise sanitária, política, financeira, ideológica. Nos deparamos com a pandemia do novo coronavírus e fomos forçados a pausar, entrar em estados de suspensão, sobreviver em um isolamento social. Anteriormente a pandemia já vivíamos em uma sociedade que já estava sendo configurada em



convívios sociais forjados por relações e presenças virtuais, individualizada, manipulada pelo “publi”<sup>1</sup> das plataformas digitais.

Entretanto, com a pandemia fomos levados ainda mais para um convívio total de isolamento social. Até porque como já sabemos o isolamento social é uma das formas em que conseguimos conter a proliferação do vírus, desta forma a escolha de se manter afastado das pessoas que amamos foi e continua sendo um ato de amor. Um ato de amor como escolha política e revolucionária. O respeito e a empatia pelo outro foram formas que, nós, poderíamos ter escolhido para reexistir enquanto uma sociedade falida que tenta se recriar em pleno caos. Entretanto, nós falhamos. Escrevo este artigo um ano e três meses depois, e aqui no Brasil, ainda fazemos campanha para reforçar o entendimento desse isolamento social.

Sabemos que falhamos, mas nós sabemos também que falhamos por não existir um Governo que prioriza nossas vidas. A nossa falha é justificada por não existir um Governo que implemente projetos de sustentabilidade de renda para aqueles que não puderam deixar de sair de suas casas e para aqueles que perderam suas condições mínimas de se manter vivos.

As mortes foram e continuam sendo banalizadas. E a lógica da produção de um capitalismo desenfreado, mesmo em uma pandemia com mais de 477 mil mortes no Brasil, não pode parar. Fomos um dos poucos países do mundo que recusou a seguir as recomendações de combate à pandemia, bem como a não priorizar a compra das vacinas<sup>2</sup>, que seriam até então nossas únicas chances de ainda sobreviver. Vivemos aqui no Brasil em um estado necropolítico, genocida, negacionista, e como Vladimir Safatle escreve, um “estado suicidário”.

O Brasil mostrou definitivamente como é o palco da tentativa de implementação de um estado suicidário. Um novo estágio nos modelos de gestão imanentes ao neoliberalismo. Agora, é a sua face a mais cruel, sua fase terminal.

Engana-se quem acredita que isto é apenas a já tradicional figura do necroestado nacional. Caminhamos em direção a um para além da temática

<sup>1</sup>O famoso publi é uma abreviação de publicidade muito usada nas plataformas do Youtube, Instagram e Facebook, são utilizadas por quem produz conteúdo nessas plataformas e é patrocinada por grandes e pequenas empresas.

<sup>2</sup> “Vacinas salvam vidas!” Este está sendo o lema da campanha para conscientizar a sociedade brasileira que o uso das vacinas é a melhor forma de combatermos a pandemia. O negacionismo e a não priorização das compras da vacina, no ano de 2020, pelo presidente Genocida Bolsonaro provocou ainda mais mortes neste ano de 2021. Aqui em Recife/PE, recentemente, pude ler com meus próprios olhos o relato de duas amigas que mencionaram que os seus pais morreram justamente no dia em que eles tomariam a primeira dose da vacina. Me pergunto: E se essas vacinas tivessem chegado muito antes? Eles estariam mortos? Quantas mortes não foram salvas por não termos vacinas o suficiente? É um direito nosso termos acesso a vacinas! Repito e grito: Vacinas sim!

necropolítica do estado como gestor da morte e do desaparecimento. Um estado como o nosso não é apenas o gestor da morte. Ele é o ator contínuo da sua própria catástrofe, ele é o cultivador de sua própria explosão. Para ser mais preciso, ele é a mistura da administração da morte de setores de sua própria população e do flerte contínuo e arriscado com sua própria destruição. O fim da Nova República terminará em um macabro ritual de emergência de uma nova forma de violência estatal e de rituais periódicos de destruição de corpos (SAFATLE, 2020, p.1).

Abro uma pausa e respiro sem saber como continuar quando relembro tudo o que já vivemos e ainda continuamos a viver com esta pandemia. Então, nós brasileiras e brasileiros nos perguntamos sobre o agora e o amanhã, como se manter vivo, como reerguer ainda os impulsos de vida que nos restam. Especificamente, neste momento, enquanto artista-pesquisadora, me pergunto e nós artistas nos perguntamos como continuar vivendo e trabalhando com arte na pandemia, aqui no Brasil?

O cenário artístico anterior à pandemia já estava sendo alvo de perseguição desde a posse do presidente Genocida Bolsonaro, em janeiro de 2019, quando muitas obras e trabalhos artísticos foram vítimas de muita opressão e censura. Por exemplo, quando o presidente decide transferir para Brasília a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e querer impor uma espécie de filtro nas produções audiovisuais brasileiras. Ou, por exemplo, quando a artista e mulher trans Renata Carvalho, e sua obra ***O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu***, foram alvos de extrema violência de opressão e controle, causando o cancelamento do espetáculo em alguns festivais brasileiros. Esses exemplos, bem como o corte de verbas destinadas aos incentivos de cultura e arte foram reduzidos ao mínimo para os artistas brasileiros, somam e reforçam um plano político que captura e deturpa as forças e os projetos de nós artistas.

A pandemia foi mais um cenário que colapsou em nossos modos de fazer-pensar arte. E o que nos resta? Como seguir adiante vivendo de arte nesse Brasil que devora seu próprio povo? Como seguir dançando longe dos palcos e da rua? Como seguir dançando sem a presença do outro, que ao mesmo tempo, nos assiste e compõe junto com nossos trabalhos artísticos? Como experienciar processos de criação com arte ao mesmo tempo em que enfrentamos processos de uma sobrevivência de vida?

O estado de pausa forçado pela atual conjuntura social possibilitou que nós artistas pudéssemos recriar e reinventar nossas formas de existir na cena, no palco, na vida. Reconstruímos os modos de dançar, iluminar, atuar, ensaiar, que

fazíamos desde quando nós escolhemos e decidimos ser quem somos: artistas. A partir de agora, começo a narrar as experiências de três trabalhos artísticos que puderam reinventar seus modos de fazer, em virtude da pandemia, são eles: Dispositivo Bomba: Desenhando cartografias em corpos feministas, Baile do Menino Deus e Resto: no tempo, no silêncio e na escuta.

O conceito estético destas três obras artísticas não possui relações de semelhança, entretanto foram trabalhos que no ano de 2020 e 2021 tiveram que se adaptar e reinventar aos novos modos relacionais e estéticos de uma sociedade em tempos de pandemia. Escolho narrar esses três trabalhos artísticos, pois foram trabalhos que pude experienciar-los, enquanto artista-criadora, performer e dançarina.

As experiências que narro surgem a partir do próprio conceito de experiência sugerido por Jorge Larrosa, no qual propõe experiência como o tempo em movimento que produz acontecimento. Experiência como um lugar de travessia, deslocamento, que envolve mudança, acontece nos momentos de interrupção nos quais paramos, de fato, para observar e escutar. A experiência é um encontro, instaura possíveis brechas, possibilita marcas, produz afeto. Um espaço onde têm lugar os acontecimentos. A experiência nos transforma e nos converte em outra coisa.

A experiência é o que nos acontece, não o que acontece, mas sim o que nos acontece. Mesmo que tenha a ver com a ação, mesmo que às vezes aconteça na ação, não se se faz a experiência, mas sim sofre, não é intencional, não está do lado da ação e sim do lado da paixão. Por isso a experiência é atenção, escuta, abertura, disponibilidade, sensibilidade, exposição. [...] A experiência é sempre do singular, não do individual ou do particular, mas do singular. E o singular é precisamente aquilo do que não pode haver ciência, mas sim paixão (LARROSA, 2017, p.68).

Antes de iniciar o relato dessas experiências proponho um jogo de perguntas para essas reinvenções artísticas, e que servem como forma de construir uma cartografia conceitual e criar uma conexão/elo entre os trabalhos. São perguntas que derivam como: Que danças sobrevivem a uma crise sanitária? Como me manter viva nesses sistemas em tempos pandêmicos? Como instaurar micros devires revolucionários na produção dos programas dentro da minha casa? Como criar narrativas de afeto que não escape dos olhos de quem assiste em uma tela? Isso é possível? Como criar relações – estar juntas – dançar juntas através dos dispositivos com telas? Quando haverá a possibilidade de tocarmos livremente?

1470

Quais são as relações que serão estabelecidas entre o convívio social? E o trauma e possíveis medos que irão afetar essas relações? Quando poderemos tocar e sentir o outro livremente dessas angústias pós-pandemia? Por quanto tempo nossos corpos irão conseguir sobreviver diante do isolamento social?

O jogo de perguntas é sugerido a partir da metodologia **Jogo das perguntas: O modo operativo “and” e o viver juntos sem ideias**, dos pesquisadores Fernanda Eugênio e João Fiadeiro (2013). A metodologia constitui-se a partir de um jogo em espiral, de improvisação em tempo real e de modos relacionais. A consistência e as regras desse jogo é a partir das experiências que nos acontecem e do que é vivenciado e compartilhado no tempo presente. As regras não são baseadas somente em coerências. Talvez, não haja nem espaço para habitar a coerência neste jogo das perguntas. Como os autores escrevem, “um jogo que só acontece porque deixamos de nos ocupar em “saber por quê” e nos concentrarmos em “saborear o quê”, desdobrando “a que sabe” o acontecimento (EUGÊNIO, FIADEIRO, 2013, p. 223).

Não há também pretensão em responder de modo afirmativo as questões colocadas no jogo, e sim respondê-las com outras novas perguntas. O que move o jogo são os fluxos ininterruptos de inquietações e desejos. Um método e um modo que permite experimentar o ato criativo individual. Este laboratório metodológico me permite adentrar tanto no tempo do presente, como me atentar às questões que surgem para as novas criações de danças em tempos de pandemia.

Um dos conceitos-ferramentas que é utilizado neste jogo é sobre como os acidentes que nos interrompem, nos tiram de uma zona de conforto, muitas vezes, de lugares esvaziados, nos convocam como um tipo de inquietação que nos leva a detonar processos de criação e reconfigurar nossos modos de fazer. Isto é, como a pandemia provocou e acionou detonadores que puderam recriar outros modos de sobrevivência com arte. De um modo violento e abrupto, acredito, que a pandemia possibilitou esses detonadores para pensarmos em formas de conjurar nossas existências artísticas nesse futuro virtual.

Outro conceito-ferramenta que me deparo junto com o jogo das perguntas é o que os autores escrevem sobre o “viver juntos”, que está conectado com uma ideia de que juntos é o modo que conseguiremos elaborar tarefas, pensar ou não em futuros utópicos, criar planos comuns. Na pandemia, este “viver juntos” mas separados por telas e fronteiras possibilitou que a classe artística pudesse estar



mais conectada e conseguisse juntos conjurar estratégias e planos de sobrevivência para a classe trabalhadora artística. Os autores propõem que “é no “juntos” que se re-para e repara” (EUGÊNIO, FIADEIRO, 2013, p. 225).

Por último, me deparo com que os autores escrevem sobre o mapa do Como, que é construído por uma tática que sempre pretende desviar das respostas, possibilitando que nós possamos viver e habitar no como-fazer. Percebo que quando nós artistas, nos lançamos nesses outros modos de fazer arte, não sabíamos se iria dar certo, ainda não haviam respostas e resultados obtidos, entretanto fomos desenhando cartografias onde o como-fazer era/é a força motriz dos nossos trabalhos artísticos reinventados nesta pandemia.

Fazer o Mapa do Como acontece somente na medida em que somos capazes de interrogar o que “convém” à própria operação a fim de executá-la. Viver e habitar com franqueza o Mapa do Como só é possível se, no terreno e com ele, nos dispusermos a descobrir, a cada vez, os materiais a serem acionados (palavra, corpo, imagem, etc), onde os vamos situar (num teatro, numa galeria, numa interface audiovisual, fotográfica, presencial etc) e qual sua temporalidade (a do instante, a da duração, qual duração etc) (EUGÊNIO, FIADEIRO, 2013, p. 223).

Retornando as experiências dos três trabalhos artísticos que mencionei acima, o primeiro trabalho artístico Dispositivo Bomba: Desenhando cartografias em corpos feministas<sup>3</sup> é um videoarte que foi produzido junto com os artistas olindenses Gabriela Holanda e Thiago Neves, sendo orientado pela professora-artista-pesquisadora Daniela Guimarães. Foi um projeto motivado e que contou um pequeno recurso financeiro, a partir do Edital TESSITURAS – Apoio à Extensão na Pós-Graduação, realizado pela Proext junto à Universidade Federal da Bahia (UFBA), o projeto foi aprovado no ano de 2020, mas devido ao atraso do pagamento, só pode ser realizado em fevereiro de 2021.

A videoarte possui três minutos, cada minuto corresponde a três diferentes ações que foram desenvolvidas e criadas, a partir de um contexto anterior à pandemia que envolvia rua, aglomeração, relação e contato com o outro. Escolho nomear essas ações de programas performativos, conceito desenvolvido por Eleonora Fabião, no qual ela sugere o que o programa performativo faz é desprogramar tudo aquilo em que toca e o que toca. Os programas são formas de criar uma situação, deslocar/friccionar um cotidiano estabelecido, provocar e emergir

<sup>3</sup> Disponível na plataforma do Youtube: Dispositivo Bomba: Desenhando cartografias em corpos feministas - YouTube

as poéticas entorpecidas. “No final das contas, ele é um corpo estranho que se mete nas circunstâncias, ele é uma forma de vida poética que suspende o estabelecido” (FABIÃO, 2020, p.1).

Escolho também nomear as ações como programas performativos, pois esta videoarte que criei faz parte da minha pesquisa-criação que desenvolvo no Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANÇA), bem como um desdobramento da pesquisa produzida na Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, ambas realizadas na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Como havia mencionado anteriormente, cada minuto corresponde a um programa performativo diferente, entretanto todos se conectam com o tema da minha pesquisa que problematiza as relações de gênero através das criações dos programas.

O primeiro minuto da videoarte é o programa performativo que nomeei como COR(P)(R)O EM OBRAS, problematizo o meu lugar, enquanto mulher, o porquê não correr somente de biquíni, livre de violências que sucumbem à minha existência. Nós, mulheres, somos violentadas por assobios, pelas palavras de insulto e pelos olhares que nos vulgarizam. Correr apenas usando um biquíni era uma atitude de enfrentamento diante dos modos e modelos de construção da sociedade patriarcal. Já no segundo minuto da videoarte nomeei como EMPIRULITAR-SE problematizo este projeto colonial que nos violenta através das hierarquias dos saberes e falas e que determinam, quem e como se pode falar nos territórios acadêmicos, espaços civis comuns. Por último, o terceiro programa performativo se chama MÁQUINAS DE RABA, uma forma poética que encontrei para questionar as relações de poder que circunscrevem os corpos de nós mulheres, bem como maneiras de pensar e discutir territorialidade, sexualidade e empoderamento.

Os programas performativos inicialmente foram pensados em estruturas que aconteciam em tempo real, possuindo uma característica da efemeridade, na relação com vários outros, aconteciam entre as camadas do toque, calor, proximidade e aglomeração. Com a pandemia me deparei sobre como criar os programas performativos em uma sociedade que estava sendo configurada pelo medo do toque, da proximidade, da invasão do espaço do outro. Então, como criar programas performativos que possibilitasse ainda insurgências poéticas?

Quando escolho os programas performativos como possibilidade estética tenho a intenção de inventar ao meu modo relações permeáveis e abertas entre as ações e o transeunte-espectador. Os afetos que movem os programas performativos possibilitam a transformação do espaço, a própria criação dos programas e o espectador desavisado. Entendendo que a obra artística nunca se encerra nela mesma, pois a obra continua em processo de transformação nos corpos daqueles que foram capturados pelas potências indomáveis. Então, como me relacionar com outro estando longe?

Observo a possibilidade que encontrei de transformar o compartilhamento dos programas performativos através da videoarte possibilitando a expansão das várias camadas que existem em um trabalho artístico. Por exemplo, pensar a relação com a câmera, os diversos ângulos que ela possibilita, ou até mesmo como ela modifica o estado de corpo dos transeuntes e da cena em que o programa performativo acontece. Tudo isso vai gerando e construindo inúmeras narrativas para a própria criação dos programas performativos.

Me deparei também com o processo de edição e suas infinitas possibilidades de (re)criar somente uma tomada (ação). Modificar a velocidade, intensificar a cor da cena, borrar o que já é estabelecido. O processo de edição para nós dançarinos são outros modos de construir uma outra coreografia. Conseguimos decupar aquilo que não queremos dizer e conseguimos focar aquilo que queremos enfatizar.

As infinitas possibilidades que me deparei com essa nova forma de criar impulsionou também a pensar sobre a materialidade não-efêmera dos programas performativos. Ter a oportunidade de revisitar e assistir como uma espectadora da minha própria criação suscita novos disparadores para meu fazer artístico.

Retomo algumas perguntas que vomitei no início deste artigo e, que talvez, façam mais sentido agora de serem compartilhadas, mas para mim são perguntas que são necessárias reafirmar e se perguntar várias vezes aqui, neste artigo que escrevo, bem como nos meus processos de vida-arte: Como instaurar micros devires revolucionários na produção dos programas dentro da minha casa? Como criar narrativas de afeto que não escape dos olhos de quem assiste em uma tela? Isso é possível? Como criar relações – estar juntas – dançar juntas através dos dispositivos com telas? Por quanto tempo nossos corpos irão conseguir sobreviver diante do isolamento social?

Me lanço novamente nos jogos das perguntas e sou provocada por outras inquietações que acabam de me interromper: Como possibilitar/mover/criar dispositivos que possibilitem políticas de encontro e afeto em uma sociedade em estado de guerra? Como instaurar políticas de encontro na criação dos programas performativos através/com telas virtuais? É possível criar levantes virtuais que possam estilhaçar nossas telas e instaurar narrativas micro-políticas em nossas casas?

A partir destes relatos das experiências que me atravessaram durante a pesquisa desta produção da videoarte, abro um parêntese neste fluxo junto com uma pausa, que me leva a uma reflexão, será que este novo modo que nós encontramos para reinventar nossas existências, são apenas um *looping* frenético que o capitalismo nos impõe e obriga para sempre estarmos capturados como massa de manobra?

Acredito que a pandemia seria este acontecimento em que a humanidade é forçadamente interrompida, e que poderíamos tentar escrever uma outra história, forjar outras maneiras de habitar a Terra. Entretanto, sou sugada por um pessimismo e questiono sobre essas produções frenéticas que tivemos que nos adentrar para nos manter vivos nessa sociedade em pandemia.

O historiador Achille Mbembe no texto **O direito universal à respiração**, questiona sobre essas relações digitais que foram mais ainda intensificadas com o confinamento, e que estamos vivendo em ilusões:

Acredita-se que, por meio do digital, o corpo de carne e osso, o corpo físico e mortal, será aliviado de seu peso e de sua inércia. Ao final desta transfiguração, ele poderá finalmente atravessar o espelho, subtraído à corrupção biológica e restituído ao universo sintético dos fluxos. Isto é uma ilusão: assim como dificilmente haverá humanidade sem corpo, a humanidade também não poderá conhecer a liberdade sozinha, fora da sociedade às custas da biosfera.

Precisamos recomeçar de outro lugar, já que, para nossa própria sobrevivência, é imperativo restituir a todo vivo (incluindo a biosfera) o espaço e a energia de que precisa. Em sua vertente noturna, a modernidade terá sido, do começo ao fim, uma guerra interminável travada contra o vivo. E ela está longe de terminar. A sujeição ao digital constitui uma das modalidades desta guerra, que conduz diretamente ao empobrecimento do mundo e à dessecação de grande parte do planeta (Mbembe, 2020, p.4).

A partir disso que mencionei, não consigo afirmar, nem tão pouco chegar em uma conclusão precipitada, afinal de contas ainda estamos vivendo na



pandemia, então decido por agora continuar no fluxo e no exercício de uma escuta ativa e reflexiva através do jogo das perguntas.

O segundo trabalho artístico Baile do Menino Deus é uma apresentação e também podemos nomear de festa ao ar livre, que existe há mais de 17 anos, em Recife – PE, especificamente sendo festejada no Marco Zero – PE, e criada pelo artista Ronaldo Correia de Brito. O Baile do Menino Deus é uma apresentação cênica que acontece como festejo natalino e é testemunhado por uma multidão de pessoas, em torno de 70 mil pessoas, porém no ano de 2020, foi reinventada e pensada como filme que atravessou as telas e quebrou inúmeras fronteiras.

O Baile do Menino Deus é composto e realizado por trezentos artistas, entre atores, músicos, cantores, dançarinos, equipe técnica e diretores. Desta forma, proponho narrar as experiências que atravessaram esta reinvenção junto com a fala/escrita de outros dançarinos e diretores que pude trocar através de um bate-papo pelo whatsapp. Acredito que reunir essa diversidade de experiências vivenciadas por meus companheiros de cena provoca infinitos olhares para uma “mesma” experiência.

A primeira pergunta que pairava entre nós é se haveria Baile do Menino Deus este ano (2020)? A resposta desta pergunta foi respondida através da hashtag #vaiterbailesim, que inclusive, serviu como mote para a hashtag de divulgação nas plataformas digitais. Com a confirmação de que haveria Baile do Menino Deus, nos deparamos com outros questionamentos: Como vai ser o Baile? Vamos dançar de máscara? Vai ter público? De que maneira iremos ensaiar?

Então, descobrimos que o Baile se tornaria um filme, e um dos formatos desta produção audiovisual haveria acessibilidade, o que já modifica e torna a obra como uma experiência que pode ser vivenciada por uma multiplicidade de corpos. Ensaíamos durante um mês em um formato digital, nos encontrando cada um em suas respectivas casas e telas. Em seguida, nos encontramos por aproximadamente dois meses em ensaios presenciais com o uso obrigatório de máscaras.

Quando nos encontramos presencialmente pela primeira vez havia um misto de sensação entre o medo e a angústia sobre como tocar, ficar perto, sentir o outro. O uso de máscara foi um desafio para nosso condicionamento físico, tivemos que reaprender a respirar e dançar junto com a máscara, mas, sobretudo, o uso da máscara foi desafiador porque sentíamos falta de olhar os nossos sorrisos. Dançar sem ver a expressão daqueles rostos provocou uma enorme dificuldade, para o

1476

desenvolvimento das coreografias, pois as danças que fazem parte do Baile são danças que se fazem através da presença do olhar e do sorriso.

Com este desafio que nos deparamos, começamos a explorar as possibilidades infinitas que existem no olhar. Aprendemos a sorrir com nossos olhos e perceber os “novos” sorrisos que transbordavam em nossos rostos cobertos por máscaras. Enfatizamos a construção de uma presença pelo olhar. Um exercício de presentificar nossa presença com nossa corporeidade e nosso olhar.

Ao longo desses 15 anos fizemos alguns especiais para a TV, mas nada comparado com o que foi essa versão de 2020, em plena pandemia. Muitas dificuldades se apresentaram logo no início do ano, quando a Covid-19 começou a ceifar vidas: vai ter Baile esse ano?, era a pergunta. Tínhamos de aguardar. E saber esperar é uma qualidade que pouca gente tem. Eu mesmo não sou das esperas. Mas não tinha o que fazer.

Então, meados de agosto, acho, Ronaldo teve a brilhante ideia de transformar o espetáculo num filme. Não um especial de TV, feito às pressas, em dias de ensaios gerais no Marco Zero. Mas algo mais robusto, tecnicamente mais difícil, mais elaborado, o que exigia um planejamento detalhado. Seria como? Seria quando? Com quem? Onde? Que palco caberia a montagem gigantesca do cenário? Quem dirigiria o filme? Quem cuidaria da cinematografia, da montagem e edição? Como seria a captação de som? Como seriam duas equipes juntas (a do espetáculo e a da filmagem), trabalhando ao mesmo tempo, no mesmo espaço, em tempos de pandemia? E os medos? E as preocupações com a saúde de todo mundo? Como seria resolver essas questões? Usaríamos máscaras o tempo todo? Como se canta de máscara? Como se dá distanciamento físico a quase duzentas pessoas? E mais ainda: os patrocinadores aceitariam mudar o objeto do projeto original, impossível de ser realizado, neste momento de crise sanitária, no Marco Zero, com a presença massiva de quase 10 mil pessoas por noite/apresentação e, ao invés disso, fazermos um longa metragem? Aos poucos, as soluções foram surgindo.

O resultado final me pareceu satisfatório. Fizemos o nosso melhor e o filme consegue um registro autêntico de nosso amor pelo espetáculo. Quanto a mim, muitas lições aprendidas, muita reflexão a partir dessa experiência. É mesmo fascinante o mundo do cinema, mas ando cada vez mais convicto que meu lugar no mundo é o teatro mesmo. Nele é que me sinto em casa. Nele é que me realizo. Torço para que a Humanidade consiga encontrar um eixo de decência, que consigamos vacinar todas as pessoas (apesar do governo federal trabalhar a favor do vírus e não do bem-estar do povo), que a pandemia tenha um fim, o quanto antes. É que ando cheio de saudades da presença física das pessoas, de um abraço, de um encontro de virtudes, mas não mais virtuais (SANTANA<sup>4</sup>, 2021).

O Baile sendo realizado em tempos de pandemia em que o toque e a proximidade nos amedrontam provocou a pensarmos sobre o exercício da coletividade, como estar, dançar e cuidar junto com o outro é um ato de amor.

Então, a experiência do Baile no contexto da pandemia para mim foi extremamente um lugar de cura, de cuidado, de saúde mental e também um

<sup>4</sup> Este relato dessa experiência foi compartilhado por Quiercles Santana, através do *whatsapp*. Ele é diretor de cena, atores e coros do Baile do Menino Deus.

lugar de desafio. Coloco em primeiro lugar, mas do que a princípio pensar na performance e no resultado final, de todo o processo, para mim, inicialmente foi o lugar de autocuidado. Principalmente, pela forma de como foi conduzido o processo, mesmo nos encontros sendo feitos virtualmente, mas o olhar da coreógrafa da gente, que é Sandra Rino, e de cada integrante, o olhar do cuidado um com o outro, de parceria e motivação, de criar esse lugar de fortalecimento do grupo foi extremamente revitalizador. E também, pelo fato da gente ter práticas compartilhadas, nos foi incentivado e estimulado realizar entre nós mesmos, os bailarinos, práticas em que cada em um determinado momento facilitaria o encontro dessas práticas. O que enriquece a nível de aprendizado desse lugar de cuidado, mas também da vivência e experiência de corpo e de vida de cada um. E, ao mesmo tempo, acredito também que fortalece o grupo e a unidade não só no sentido do movimento coreográfico, mas no sentido dos afetos. Acho que o baile contribui nesse sentido do fortalecimento dos afetos e isso se reverbera na cena, esse respeito e o cuidado se revela na cena e na performance.

Acho que pensar esse contexto da dança dentro de um contexto de pandemia trouxe outras perspectivas mais aprofundadas do que é o respeito com o outro. De não pensar somente em si, nos próprios anseios e nas próprias vontades, mas entender ainda mais o exercício da coletividade (RABELO<sup>5</sup>, 2021).

O formato do filme do Baile também nos fez perceber ainda mais como a relação com o público nas artes cênicas é tão importante, significativo e essa relação de troca modifica completamente os estados da cena e do nosso corpo. A relação com o espectador que é estabelecida nas artes cênicas geram aquela vontade de sempre querer modificar o que foi apresentado anteriormente, se doar mais, provoca aquele famoso friozinho na barriga antes de entrar em cena...

Quando chegaram os momentos da gravação senti a falta e a troca que tínhamos com o público, o público era no caso as três lentes e o elenco que estavam ali conosco presente Confesso que não tenho vontade de permanecer nesse formato, prefiro essa relação de troca imediata que temos com o público, assim quando a gente encerra a coreografia o público aplaude, e isso é incrível! Mas nesse formato do filme pudemos resistir, como também reexistir. Uma forma que a arte pode contribuir nesse contexto da pandemia, visto que muito tem se falado dos profissionais da linha de frente que tem seu serviço e sua importância inquestionável, mas também temos a arte se colocando nesse serviço. Uma oportunidade de refletir como a arte tem seu lugar de expressão e contribuição social nesse contexto de pandemia (VALDOMIRO<sup>6</sup>, 2021).

Por último, o último trabalho artístico que narro é Resto: no tempo, no silêncio e na escuta, teve concepção e direção da artista-pesquisadora-docente Daniela Guimarães, foi um trabalho desenvolvido para ocupar a programação da Bienal do Ceará, no ano de 2021. A obra foi criada através da plataforma do Zoom,

<sup>5</sup> Este outro relato foi compartilhado pela dançarina Marcela Rabelo, minha parceira de longos tempos de cena da dança aqui em Recife/PE.

<sup>6</sup> Este outro relato foi compartilhado pelo dançarino José Valdomiro, também conhecido como Minininho! Um parceiro que a vida nos apresentou somente em terras baianas.

onde havia quinze performers - situados em suas respectivas casas - criando, improvisando e coabitando em tempo real, como também a trilha sonora foi uma criação que acontecia em tempo real junto com os performers. Um modo relacional e criativo de estar junto, mas ao mesmo tempo separado por telas e fronteiras.

“RESTO: no tempo, no silêncio, na escuta” é inspirado no livro “As cidades invisíveis” de Calvino, e dirigido por Daniela Guimarães para os improvisadores do Grupo de pesquisa Corpolumen (UFBA). A obra é criada via Zoom pautada na pesquisa de criação de um filme em tempo-real, e não em uma obra cênica para a tela. RESTO: ação de seguir vivo. RESTO: aquilo que sobra em mim ou uma parte de quem eu era. A casa é a cidade agora. Histórias íntimas constroem coreograficamente e geograficamente os corpos. A simplicidade é a escuta comum entre os caminhantes, que em seu convívio na tela, unem memórias, realidades e sonhos. Talvez, esteja aí, no simples, a possibilidade de novos discursos, de outros movimentos, de outros corpos e danças que restem, resistentes em poesia e luta. “RESTO: no tempo, no silêncio, na escuta” é inspirado no conto “As cidades e os símbolos” do livro “As cidades invisíveis” do escritor Ítalo Calvino (1990), dirigido por Daniela Guimarães, Salvador – BA. É uma criação realizada em tempo-real, via plataforma Zoom, um acontecimento com duração de 30 a 40 min, pautado na perspectiva de pesquisa de criação de um filme em tempo-real, e não em uma obra cênica para a tela (GUIMARÃES, 2021).

Participar deste processo foi algo que nunca pude imaginar que um dia iria vivenciar a construção de um trabalho artístico sendo realizado dessa forma, pois a primeira questão que surge é o fato de nunca ter visto pessoalmente as pessoas com quem estava trabalhando, bem como nem possuir algum tipo de relação mínima entre aqueles que performaram junto comigo. O contato com o outro longe das cenas, do palco, sempre foi algo importante para mim, então conseguir estabelecer conexão com alguém que não conhecia, até então, para mim era impensável. Entretanto, performar Resto: no tempo, no silêncio e na escuta foi essa quebra das certezas que até então estavam sendo consolidadas há um tempo no meu fazer artístico.

Acredito que essa conexão que conseguimos ter no trabalho foi entender profundamente os protocolos que cada cena/ação/momento existia, por exemplo, compreender que na primeira cena havia somente uma ação minimalista, com gestos minuciosos e cotidianos, fazia com que eu pudesse me conectar com outras proposições que eram narradas nas outras minitelas.

Performar Resto: no tempo, no silêncio e na escuta ampliou também sobre como improvisar em coletivo, em tempo real e em espaços diferentes suscita ainda mais o exercício do diálogo. Entrar e sair de cena, abrir e fechar a câmera, sentar e observar o outro também são formas de estabelecer um diálogo tanto em



cena, como na própria vida. E, para mim, o diálogo circunscreve em uma instância necessária para nós conduzirmos nossas lutas e vidas nesse momento tão difícil e delicado em que estamos. Acredito que o diálogo é sempre um risco, por isso ele é tão difícil de ser realizado. Tem a ver com a busca de um entendimento, e que posteriormente, podem gerar formas de ações.

### **Possibilidade para uma conclusão transitória de danças em pandemia**

Com o contexto da pandemia os trabalhos mencionados acima tiveram que pensar em uma pesquisa-criação através da produção audiovisual, que implica entender como perpassam as relações de criação (na) e (para) a tela, implicando na imersão do corpo que performa em novas dimensões de espaço e tempo, fazendo surgir novas sensibilidades, poéticas e estéticas para os programas performativos os quais debruço em minha pesquisa de Mestrado Acadêmico no Programa de Pós-graduação em Dança (UFBA). A produção e criação desses trabalhos artísticos realizados na atual conjuntura possibilita não somente a construção de um novo olhar estético e sensível sobre eles, como tornam possível o compartilhamento dessas criações em diferentes e novos territórios ainda não alcançados.

Nessa perspectiva Ailton Krenak discute em seu livro **O amanhã não está à venda**, sobre a pandemia e todas as questões e mudanças que estão circunscritas nesse novo modo de existir, e afirma que não podemos adiar o futuro, ele é aqui e agora, e não fiquemos à espera de uma normalidade. Então, refletir a dança nesses novos modos é pensar também sobre outros agenciamentos, curadorias, gestões.

Retorno aqui com o jogo das perguntas e sou tomada por novas questões que reverberam após narrar as experiências desses trabalhos artísticos: Que danças de contágio circunscreve agora? Quais danças e corporeidades movem/vibram nesse tempo do agora? Quais são aquelas que consigo partilhar? Quais são aquelas que sempre retornam e, se mantêm em um fluxo ininterrupto de inspirações? Quais são as danças que são capazes de quebrar/furar/estilhaçar/perfurar as telas e os nossos sentidos que ainda nos restam nessa vida pandêmica?

Marcela Gomes Aragão  
UFBA

E-mail: marcelagaragao@gmail.com

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Dança (PPG-DANÇA) e Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (2019), ambas pela Universidade Federal da Bahia. Graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Pernambuco (2015). Atua como artista e pesquisadora na COLETIVA

Daniela Bemfica Guimarães  
UFBA

E-mail: bemfica.daniela@ufba.br ou artecose@hotmail.com

\*\*Professora efetiva da Escola de Dança da UFBA. Coordenadora de Ações Artístico-Acadêmicas da Escola de Dança da UFBA (2020). Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/ UFBA (2012/2017). Docente Permanente do PPGDANÇA/UFBA e PRODAN. Líder do Grupo de Pesquisa CORPOLUMEN. Diretora do GDC: Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (2017/2018), com “Trilogia do sonhar”.

## Referências:

EUGÊNIO, Fernandes; FIADEIRO, João. **Jogo das perguntas: o modo operativo “and” e o viver juntos sem ideias**. In: FRACTAL, REV. PSICOL., v. 25, n. 2, p. 221-246, Maio/Ago, 2013.

FABIÃO, Eleonora. **Atos íntimos contra o embrutecimento | A (ex)pressão do urbano**. Recife, Quarta Parede, 2021. Disponível em: Crítica – Atos Íntimos Contra o Embrutecimento | A (Ex)pressão do Urbano – Quarta Parede (4parede.com) Acesso em: 14 jun 2021.

GUIMARÃES, Daniela Bemfica. **Resto: no tempo, no silêncio, na escuta**. Sumário da Bial de Dança. Disponível em: Bial de Dança (bialdedanca.com.br) Acesso em: 20 jun 2021.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

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

MBEMBE, Achille. **O direito universal à respiração**. São Paulo: N-1 Edições, 2021. Disponível em: o direito universal à respiração | N-1 Edições (n-1edicoes.org) Acesso em: 14 jun 2021.

SAFATLE, Vladimir. **Bem vindo ao estado suicidário**. São Paulo: N-1 Edições, 2021. Disponível em: Bem vindo ao estado suicidário | N-1 Edições (n-1edicoes.org) Acesso em: 14 jun 2021.

## **MenstruAÇÃO:** **Língua, sangue e feminismo racializado**

Mariana de Rosa Trotta (PPGDan-UFRJ)  
Carina Ramos de Pinho Barreto (PPGDan-UFRJ)  
Daniela de Melo Gomes (PPGDan-UFRJ)  
Dandara da Silva Ferreira (PPGDan-UFRJ)  
Débora Sampaio Vidal de Barros (PPGDan-UFRJ)  
Deisilaine Gonçalves de Souza (PPGDan-UFRJ)  
Flora Lyra da Silva Bulcão (PPGDan-UFRJ)  
Laura Vainer de Albuquerque (PPGDan-UFRJ)  
Manuella Jorge Lavinias Martins (PPGDan-UFRJ)  
Marlúcia Cristina Ferreira Gomes (PPGDan-UFRJ)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** MenstruAÇÃO: língua, sangue e feminismo racializado é um artigo coletivo que surgiu de uma atitude corporativista da turma da disciplina Dança, Corpo e Cultura, do PPGDan/UFRJ. Trata-se de uma escrita colaborativa em meio à exaustão causada pela pandemia, em que as pesquisadoras - dançarinas, bruxas, desobedientes - rebelaram-se ante à exigência da produção neoliberal replicada pela academia, e responderam com seus fluxos destamponados. Em um diálogo com Audre Lorde, bell hooks, Clarissa Pinkola Estés, Conceição Evaristo, Grada Kilomba, Judith Butler, Lélia González, Lia Vainer, Lidia Larangeira, Liv Sovik, Lucila Scavone, Silvia Federici, Susan Sontag, entre outras vozes femininas, é discutido o abuso histórico sobre os corpos femininos. Este ultraje, saboreado por línguas patriarcais, racistas e colonizadoras – que desprezam o sangue das mulheres, ao mesmo tempo que não abrem mão de sugá-lo – é mastigado e pronunciado em outros termos, pelas línguas feministas. Passando por temas como a dor da guerra, o racismo e a perseguição, feridas abertas são confrontadas com o olhar atento de quem sabe ser necessário encará-las, para que sejam transpostas. Contracoreografando de forma deliberada e coletiva em direção ao lado vermelho da história, a lua é plantada na terra, assumindo e buscando a polissemia de ser mulher e de sangrar.

**Palavras-chave:** FEMINISMOS. MULHERES. LÍNGUA. CORPO.

**Abstract:** MenstruACTION: language, blood and racialized feminism is a collective article that emerged from a corporative attitude of the class of the discipline Dance, Body and Culture, of the PPGDan/UFRJ. It is a collaborative writing in the midst of the exhaustion caused by the pandemic, in which the researchers - dancers, witches, disobedient - rebelled against the demands of the neoliberal production replicated by the academy, and responded with their unstoppable flows. In a dialogue with Audre Lorde, bell hooks, Clarissa Pinkola Estés, Conceição Evaristo, Grada Kilomba, Judith Butler, Lélia González, Lia Vainer, Lidia Larangeira, Liv Sovik, Lucila Scavone, Silvia Federici, Susan Sontag, among other female voices, the historical abuse of female bodies is discussed. This outrage, savored by patriarchal, racist, and colonizing languages - which despise women's blood, while at the same time do not give up

1482

sucking it - is chewed and pronounced in other terms, by feminist languages. Passing through such themes as the pain of war, racism, and persecution, open wounds are confronted with the watchful eye of one who knows it is necessary to face them, in order for them to be bridged. Counterchoreographing deliberately and collectively towards the red side of history, the moon is planted in the earth, assuming and seeking the polysemy of being a woman and bleeding.

**Keywords:** FEMINISM. WOMEN. LANGUAGE. BODY.

*A noite não adormece  
nos olhos das mulheres  
a lua fêmea, semelhante nossa,  
em vigília atenta vigia  
a nossa memória.  
A noite não adormece  
nos olhos das mulheres  
há mais olhos que sono  
onde lágrimas suspensas  
virgulam o lapso  
de nossas molhadas lembranças.  
A noite não adormece  
nos olhos das mulheres  
vaginias abertas  
retêm e expulsam a vida  
donde Ainás, Nzingas, Ngambeles  
e outras meninas luas  
afastam delas e de nós  
os nossos cálices de lágrimas.  
A noite não adormecerá  
jamais nos olhos das fêmeas  
pois do nosso sangue-mulher  
de nosso líquido lembradiço  
em cada gota que jorra  
um fio invisível e tônico  
pacientemente cose a rede  
de nossa milenar resistência.*

Conceição Evaristo

MenstruAÇÃO: língua, sangue e feminismo racializado é um artigo coletivo feito por quarenta mãos, no qual apenas a metade das mãos escrevem. Destras ou canhotas, nossa mão que escreve diariamente está rígida, controlada, automatizada e vigiada por códigos bem pouco maleáveis. Existe uma das mãos que não está dirigida. Escolhemos essa para escrever, a despercebida, talvez inútil, para pingar os ovários, sentindo a cólica do que urge. Nada de analgésicos, sem absorventes e coletores, o sangue cai na terra, desavergonhado e nutre as lutas que estão em fluxo.



A ideia da escrita coletiva surgiu de uma atitude corporativista da turma da disciplina Dança, Corpo e Cultura, do PPGDan/UFRJ, ministrada pela Profa. Mariana Trotta, que também assina com sangue o artigo. CORPOrATIVISTA por entender que a produção acadêmica pode ser colaborativa. Escrevendo em luto, na pandemia, na exaustão, no genocídio, no trabalho intensificado das mulheres que assumem as diversas tarefas, pesquisadoras, dançarinas, bruxas, mães, desobedientes rebelaram-se ante à exigência da produção neoliberal, ante à necessidade do isolamento acadêmico que o formato da dissertação de mestrado nos impõe, ante à comprovação de produtividade. Se essa menstrUAÇÃO parecer inadequada, acreditamos, de antemão, que é o modelo que está engessado e não mais nos representa.

Escrever este artigo foi uma maneira de registrar o tom sanguíneo que marcou a disciplina Dança, Corpo e Cultura, durante o primeiro semestre de 2021. Nossa escrita é fruto de discussões compartilhadas, alimentadas e sustentadas durante um período letivo pandêmico. Vozes que ecoaram e foram parar nas palavras umas das outras, ciclos que se impregnaram, afetações que atravessaram a todas e deram unicidade ao processo, tornando a escrita coletiva. Neste trabalho não há falas individuais recortadas e costuradas, pois ele é o jorro de um processo inteiro. É possível reconhecermos as contribuições de cada escritora mesmo em palavras não escritas por suas mãos.

O trabalho instaura nas nossas pesquisas acadêmicas uma problematização sobre autoria e compromete-se a ser um experimento que aproxime teoria e prática, arte e academia. Seguindo a tendência contemporânea de pensar as ações coletivas em âmbitos que antes eram somente individuais, como mandatas parlamentares coletivas, que se mostraram tão potentes nas eleições recentes, experimentamos a desconstrução da ideia de autoria ligada somente a uma pessoa que detém o poder/saber. Compreendendo que é neste limiar intensivo que se encontra a potência de pensamento de uma academia de artes.

Importante situar que todas somos mulheres cis, com úteros que menstruam, buscando ampliar a polissemia da palavra mulher e da palavra sangue. Interessa-nos, também, a força vibrante da cor vermelha e seus símbolos sociais, como um posicionamento político em direção à história que queremos construir.

A manipulação de gênero – como uma das faces de um conjunto de pensamentos e práticas do poder patriarcal, que opera uma subjugação dos homens

sobre as mulheres - sempre foi utilizada como recurso para a produção capitalista. Ainda hoje, as mulheres sentem reverberar a naturalização da exploração dos corpos femininos. Os abusos sobre os corpos das mulheres mostram suas primeiras consequências ainda na infância feminina, que muito cedo é pressionada a se enquadrar em padrões. Tais normatizações favorecem a manutenção do controle e poder masculinos sobre o que é identificado como feminino, nas relações sociais. É como se as mulheres já nascessem crescidas.

Reconhecendo nosso tamanho, aqui não se instaura um sujeito “nós, mulheres”, instauram-se várias sujeitas que se substantificam em “lutas”: nós, nossas lutas em curso, queremos discutir e pesquisar a violência linguística e a língua corporificada, e queremos racializar o debate feminista para exercitar - como sugerido por Audre Lourde - “o poder criativo da diferença” (2020, p.44). Inauguramos com este texto, e em nós, um movimento íntimo-coletivo de atenção à mulher que cada uma de nós é na companhia de outras. Confiando que ao nomearmos nossas diferenças temos a chance de ver ruir o poder que nos constrange e oprime. Abrimos um diálogo descontínuo entre nós, somado às nossas memórias e diferenças, com as autoras com as quais nos propusemos a conversar, entre outras vozes femininas, com as quais gritamos em uníssono nas ruas.

A raça é um conceito fundante e determinante nos territórios brasileiros, como apontado anteriormente, quando evocamos Lélia González (2020). Por isso, entendendo suas intersecções com as questões de gênero e classe, é necessário partir do recorte racial sem escamoteá-lo. A ideologia racista, consolidada na Europa e implementada nas Américas por um sistema de representação racial nefasto, sempre irá derrapar para evitar a racialização dos embates e impossibilitar, assim, as responsabilizações.

[Me alimento do açúcar e sinto culpa. Culpa de ser um corpo branco no meio do açúcar que queima. Açúcar que queima, mata e destrói. Mas não o meu corpo. Queima os corpos dos hereges, dos não-brancos, todos eles. Queima nos corpos das bruxas na fogueira, derretendo pele, gordura, órgãos e ossos, até virar pó. Dizem que os dentes ficam.]

A influência dos feminismos passa a ter papel fundamental para o protagonismo social e identitário. Os discursos feministas desmascaram a real posição das mulheres na sociedade, no intuito de retirar o poder patriarcal e as amarras que prendem as mulheres à submissão e subordinação, evidenciando sua

voz e resgatando sua autonomia de poder sobre seu próprio corpo e suas relações. Sobre a temática dos movimentos feministas, Scavone (2010) destaca que:

Essa questão surgia em um contexto histórico especial, no qual, os movimentos, ditos minoritários, traziam à tona novos sujeitos políticos, novas identidades coletivas, novas problemáticas, que propiciavam contornos multiformes à vida política e social. Negros, mulheres, pacifistas, estudantes, homossexuais, entre outros grupos, conquistavam o direito de falar a partir de suas questões específicas, na contramão dos discursos políticos tradicionais, que costumavam falar em nome de um sujeito uno e universal. Esses movimentos sociais visavam transformações profundas nas relações sociais, cada qual por meio de problemas específicos. O feminismo, ao formular, teórica e politicamente, uma crítica aos mecanismos de controle do corpo e da sexualidade feminina, entre outras questões, busca(va) subverter as relações de gênero que perpassa(va)m o conjunto das relações sociais (SCAVONE, 2010, p.48).

Ressaltamos a importância de tratar esses movimentos “ditos” minoritários como movimentos majoritários subrepresentados nas ações e espaços de poder.

Colocamo-nos em/no movimento, subvertendo normas técnicas e morais conservadoras. Nosso artigo/sangramento introduz: uma língua provoca um orgasmo na vagina, sem falo, sem penetração. Que língua é essa que mostra uma dança com movimentos vibratórios e intensos? Tremendo, não de medo, no sentido de algo enorme. Certamente, não é a língua do colonizador.

bell hooks (2008), no texto **Linguagem: ensinar novas paisagens/novas linguagens**, fala da experiência das africanas e dos africanos escravizados que foram roubados de seus territórios e, tomados como mercadoria, foram vendidos para servirem à aristocracia branca estadunidense. A leitura que a pensadora faz dessa jornada aterrorizante, observa, particularmente, as relações entre a língua, e a destituição e deslocamento sofrido por essas pessoas (HOOKS, 2008, p. 858). bell hooks se refere ao inglês padrão como “a língua da conquista e da dominação”, e repete – como um mantra – o verso de um poema de Adrienne Rish: “esta é a língua do opressor, no entanto eu preciso dela para falar com você” (*Ibidem*).

O pensamento que a autora partilha, habita uma *pergunta que balança* entre as relações de poder/opressão e as relações de corpo, linguagem e língua – neste caso, o inglês padrão, vernáculos africanos e outras línguas migrantes desaparecidas nos Estados Unidos, como, por exemplo, o Yiddishi. O entendimento da linguagem enquanto desejo que irrompe, se diferencia da experiência com a língua enquanto um conjunto de signos (HOOKS, 2008, p. 857). E na sua forma de

perceber esta diferenciação, hooks deixa ver os problemas que só um pensamento corporificado pode comunicar.

O inglês padrão é posto em questão, enquanto é – também – posicionado como a língua que possibilitou, passados os anos, que pessoas trazidas de África para as plantações estadunidenses, pudessem reencontrar-se na construção de si próprias – e a partir da relação com um alfabeto linguístico que podia ser-lhes comum, ainda que estranho (HOOKS, 2008, p.859). Ao *atravessarem* o aprendizado da língua inglesa com seus corpos, os africanos romperam “o uso e o significado padrões, de tal modo que o povo branco poderia frequentemente não entender a fala negra [fazendo] do inglês muito mais do que a língua do opressor” (HOOKS, 2008, p.860).

De forma semelhante, pensando ao sul do continente, Lélia González (2020) nomeia, no Brasil, essa língua malemolente – resultado de um português colonial mastigado e misturado aos pedaços de incontáveis idiomas africanos – de *pretuguês*. A presença das bocas africanas no território que viria a se contornar como Brasil, fez com que a língua falada na colônia não preservasse a pronúncia, a cadência ou mesmo os significados originais, sendo determinada uma forma particular de manifestação do português nas terras de além-mar.

Lélia González propõe, ainda, que a presença negro-africana e indígena é de tal forma preponderante e determinante na formação cultural da fatia sul da América, que não seria possível compreender essa parte do continente a partir da perspectiva exclusiva dos povos colonizadores. Contesta assim, o panorama histórico preponderante. Seria necessário admitir uma América formada, concomitantemente, além dos invasores portugueses e espanhóis, pelos povos originários do território invadido e pelas nações sequestradas e trazidas forçosamente de tantos países africanos. Trata-se, portanto, não de uma América latina, mas, substancialmente africana e ameríndia: *América Ladina* (GONZÁLEZ, 2020).

Perguntamos: e, se num gesto de correspondência e alteridade, nos fizéssemos a pergunta que bell hooks e Lélia González desembrulham – o que será insistir na linguagem como quem insiste na vida? As reflexões colocadas nos lembram que língua é corpo e, portanto, nos constitui. A língua, que dança na boca, mastiga e instiga questões. Falamos na língua do opressor, mas de forma diferente,



com a nossa língua, a que dispensa o patriarcado e a colonização. A língua feminista busca não oprimir, mas, sim, exprimir.

A relação de linguagem, corpo e voz tem sido evocada em diferentes perspectivas feministas, tanto nas pesquisas acadêmicas, quanto no dia-a-dia das batalhas dos corpos que se reconhecem como mulheres. A trajetória de existir sendo mulher nos ensina que, para transportamos ao mundo nossas exigências, a gana de nossas lutas, nossos desejos e sonhos, é necessário confiar intimamente na sabedoria do aprendizado da fala. A língua às vezes vibra no ritmo da produtividade, ainda dentro da vibração opressora. A língua corpo, no entanto, dança e faz gozar. Outro vibrar é reivindicado.

Nascidas em partos dolorosos e, muitas vezes, com diversas violências obstétricas, somos também nascedouros. Tornamo-nos escritoras e inventoras, nascentes de línguas de sangue. Seguramente não fomos nós, lutas em curso, que inventamos o diminutivo. Que quase sempre nos é atribuído. Nossa língua é do tamanho da dor que nos fazemos capazes de lamber e cuspir.

Em **Diante da dor dos outros** (2003), um livro dedicado a pensar a produção de imagens do sofrimento no decorrer da história contemporânea, Susan Sontag inicia sua análise recordando o gesto da escritora Virginia Woolf no livro “Três guinéus” (1938). Como os escritores contemporâneos de sua época, Virginia acompanhou o levante fascista por toda a Europa. No livro, Virgínia responde a uma carta fictícia de um advogado, um eminente homem instruído e funcionário oficial do Rei, que lhe envia a seguinte provocação: “Na sua opinião, como nós podemos evitar a guerra?”.

Visivelmente, a interpelação do advogado a compreende enquanto uma aliada política. Ou seja, sua afirmação toma como indício uma estranha aproximação de entendê-los como parte de uma mesma classe intelectual anti-bélica, comum ao nicho da esquerda política da década de 20. De fato, o eram; ambos detinham imaginários políticos que desejavam a interrupção da extrema hostilidade pela vida promovida pelo início da segunda guerra mundial.

No entanto, em vez de mensurar estratégias efetivas para responder seu interlocutor, Virginia lhe retorna a carta questionando sobre o uso do pronome “nós”. O “nós”, aqui, impedia o advogado de uma percepção crítica acerca do processo de alienação da representação política das mulheres na sociedade, e do seu real poder de decisão para o fim da guerra. O “nós” considerava a intelectualidade de Woolf,

mas não garantia iguais condições de escuta política; além disso, seus imaginários sobre a guerra eram distintos.

Para a autora, embora fosse possível, diante de imagens trágicas, mensurar um sentimento comum de impotência e fúria frente ao horror, uma fratura se erguia como parte do jogo de percepção: seu corpo feminino não desejava a guerra, visto que a guerra e o desejo pela violência e pelo aniquilamento seriam, em sua visão de uma mulher branca, inscrita no modo europeu de conceber o mundo, fundamentalmente intrínsecos à retórica masculina e à lógica colonial do patriarcado. Woolf, ainda, num gesto didático, seleciona e envia fotografias do jornal da época para o advogado, realizando uma espécie de leitura semiótica dos aspectos inquestionáveis do horror dos corpos de homens, mulheres e crianças desfigurados por bombardeios.

Sontag segue o capítulo de abertura do livro reavaliando a palavra “nós” empregada por Woolf como a genealogia de uma questão fundamental para pensar a política: “Nenhum ‘nós’ deveria ser aceito como algo fora de dúvida, quando estamos diante da dor dos outros” (SONTAG, 2003, p.12). As imagens de guerra ativam um problema de ordem moral: a guerra é lacerante, animalesca; um rasgo civilizatório; no entanto, tais imagens, ao serem tomadas apenas em sua exposição genérica da morte, comprimem sua complexa relação local.

Nas fotografias empenhadas por Woolf, as imagens tratam da guerra como algo possível de esquadrihar, como algo legível e narrativo, e como uma única forma de realizar a guerra, como se tratássemos de uma guerra única. Para Sontag, tomar tais imagens como corpos genéricos impede a ação política. Para quem está do lado da opressão e da injustiça, as mais importantes informações seriam: saber quem é o morto e quem mandou matar.

As imagens de guerra e do horror humano nunca promoveram uma insurgência civil expressiva e global capaz de interromper o projeto do necroestado liberal de se erguer, pelo contrário. Parte significativa das guerras foram usadas, justamente, como laboratórios para a máquina capitalista estruturar-se como indestrutível.

Na semana de escrita deste fragmento, o Brasil consolida-se como o epicentro da pandemia do novo Coronavírus. Perdemos mais de 410 mil vidas, em pouco mais de um ano, sem contar as significativas subnotificações de casos e mortes desde o processo inicial. Na publicação desse artigo coletivo, teremos essa

margem ampliada. Somos um dos poucos países sem um plano de vacinação coerente à escala demográfica *versus* gravidade da doença. Nesta mesma semana, a justiça brasileira aprova a comemoração da ditadura militar no dia 31 de março como um marco da democracia do país. Mesma semana em que a morte da vereadora Marielle Franco e do motorista Anderson Gomes completa três anos de impunidade.

O que há de relação entre os argumentos erguidos por Woolf, Sontag e o cenário de morte no Brasil contemporâneo? As imagens e informações, exaustivamente vinculadas a respeito da morte, não geram nenhuma empatia coletiva em prol de uma insurgência civil no Brasil. Não somos espectadores da calamidade do outro, como acusa Sontag da ineficiência analítica de Woolf. Somos espectadores da nossa própria decapitação pública; assumimos certa “teleintimidade com a morte e a destruição” (SONTAG, 2008, p.22) como parte de uma fantasiosa condição irremediável e acidental brasileira. Assumimos um regime porno-teleíntimo com a morte no Brasil há 500 anos.

A guerra difundida no Brasil é atrelada à polivalente condição de sofrimento e da exposição à morte, intensificada nas relações neoliberais. Oposta à organização da massa trabalhadora medieval no contexto pandêmico da peste negra - fundamental para a desestabilização do feudalismo e da estrutura de exploração do campesinato, como aponta Federici (2017), estamos à deriva e desorganizadas. Pensando por uma teoria da ação: Qual é o extremo do horror no qual estaríamos dispostas e dispostos a chegar? A quem, ou o que é necessário interpelar para que a interrupção do genocídio no Brasil se concretize?

Por que o sangue menstrual deve ser retido e escondido enquanto o sangue do genocídio nos é teleíntimo? Sangramos o sangue da fertilidade, vida e o sangue da morte. Rios vermelhos são formados pelo sangue das filhas e filhos que se vão pela violência segregadora e deixam mães órfãs, pelo sangue de mulheres LGBTQI+ que são mortas por serem quem são, pelo sangue das mulheres indígenas que perdem a vida lutando pelo direito de existir e manter sua cultura viva, pelo sangue de meninas vítimas de estupro ainda na infância e na adolescência, pelo sangue de mulheres executadas por seus maridos dentro da próprias casa. Rios de sangue feminino desembocam em territórios extensos, marcando o solo com histórias de vidas perdidas que precisam ser lembradas e reivindicadas. A pandemia alargou esse rio de sangue. Mais de 250 mulheres foram vítimas de violência por dia

1490



durante o isolamento social em 2020 no estado do Rio de Janeiro. Cerca de 61% desses casos ocorreram dentro de suas casas.

Existem contracoreografias possíveis? Aproximamo-nos da noção de contracoreografia proposta por Lidia Larangeira (2020):

proponho o termo contracoreografia como uma força provocadora de LEVANTE que faz ver o modo como o que entendemos por dança está sedimentado na violência da fogueira, do chicote e do estupro [...] "A contracoreografia é entendida no trabalho como uma enunciação de fugas, desvios estratégicos, práticas alternativas e contraprodutivas à lógica que regula o que pode e o que não pode ser dança. Não é uma oposição à coreografia em si, mas à agência que o dispositivo coreográfico opera, enquanto tratado regulamentador de normas sociais e padrões culturais de uma Europa imperialista colonial - que impôs /impõe - a ferro e fogo - seus valores (língua, cultura, religião) aos países e povos colonizados e até hoje, subalternizados (LARANGEIRA, 2020, p.570).



Figura 1 – #EleNão: manifestação histórica contra o fascismo, liderada por mulheres no Brasil. Rio de Janeiro (2018). Acessível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/bbc/2018/09/30/elenao-a-manifestacao-historica-liderada-por-mulheres-vista-por-4-angulos.htm>

E ainda: o que surge do diálogo entre corpos de mulheres que possuem experiências de vida, de raça e de religião radicalmente distintas? Como desalienar um corpo ao investigar os discursos que manipulam suas experiências em luta? Compreender o que oprime um corpo é suficiente para libertá-lo das sujeições?

Borrar as fronteiras mais rígidas é uma ginga, é um jogo de ataques e proteção no percurso da vida humana. Abrir frestas em muros rígidos que fecham fronteiras entre direito, respeito e liberdade demanda tempo, é muito esforço



e muita contracoreografia. As feridas se abrem na tentativa de arrancar as marcas que lhes foram impostas. Por serem corpos de mulheres diferentes em suas características culturais e fenotípicas, são postos em relação e em oposição a corpos estabelecidos como ‘ideais’ pela branquitude.

Ao dançar a Corporeidade, se mostra a ontologia do ser nas diversas complexidades humanas. Mas, perguntamos mais uma vez, que dança é essa? Uma dança que se coloca em função da manipulação de um discurso pré-estabelecido em detrimento de uma autoridade institucionalizada sobre os corpos, com o objetivo de adestrá-los? Ou uma dança que arranca o hímen dos corpos para abrir caminhos possíveis de relações, podendo também repor este hímen para um autoconhecimento?

Na tentativa de responder a tantas perguntas, percebemos que também é importante racializar as palavras, a fim de desnaturalizar o status social do corpo branco como autoridade desencarnada, universal e natural (SOVIK, 2009). Na apresentação da edição brasileira de **Memórias da Plantação**, Grada Kilomba (2019) faz considerações sobre a estrutura linguística dos idiomas em que o livro foi escrito e traduzido e de como delimitam pessoas negras, diferenciando ainda os gêneros masculino e feminino. Dessa forma, fala sobre a importância da dimensão política da língua, pois sua estrutura é capaz de nos informar sobre quem exerce o poder:

A língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através de suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é *normal* e de quem pode representar a verdadeira *condição humana* (KILOMBA, 2019, p.14).



Figura 2 – #8M Manifestação pelo Dia Internacional da Mulher, Rio de Janeiro 2019. Acessível em: <http://sindipetro.org.br/8m-a-luta-das-mulheres/>

Compondo e transbordando a poética da língua, a prática - tanto da arte, quanto da ação política - desenvolvem um papel fundamental na criação de contracoreografias de resistência, ao expor, através de denúncias e performances, as agressões físicas, psicológicas e morais às quais o corpo feminino é submetido, e, desta forma, o transforma em fonte de pesquisa. Podemos citar como exemplo a artista guatemalteca Regina José Galindo, em especial a performance *Ascención*, que denuncia arbitrariedades cometidas contra o corpo da mulher e clama por mudanças significativas e também o coletivo LasTesis, com a performance *Un Violador en Su Camino* (*há um violador no seu caminho*), que se espalhou para o mundo.

[Santa ceia na parede. corre, corre e corre mais. brinca com a vagina. às 18h, o rádio toca a ave-maria. no sofá, já desconfia. quente a mamadeira. a chinelada da vó, no riso e no choro. meu avô: neto do alemão, o outro, não sei. começa cedo. no tchan, na Xuxa, nas novelas, todas. a missa, quem chega e quem vai. mar.]

Perceber a brancura de certas memórias e invencionices parece convidar a um processo chamado por Grada Kilomba de “consciencialização” (KILOMBA, 2019, p.11). A experiência de estranhamento, de romper com a negação, pode (como não) fundar outros mundos que não se aliam a uma moral sublimada e bárbara. Essa possibilidade de perceber e criar novas sensibilidades e sentidos rasga pactos de silêncio e aciona aberturas de tempo e espaço para o

1493

acontecimento, para a fruição de uma dança que convida as forças que reclamam por movimento, aparição e conexão.

Para isso, Grada Kilomba (2019, p.46), diz que as pessoas brancas devem se perguntar não somente “eu sou racista?” mas sim: “como posso dismantelar o meu próprio racismo?” As mulheres negras – incluindo as que aqui também jorram coletivamente - têm o corpo duplamente calado, negligenciado, maltratado, enfraquecido, submetido – entre outros adjetivos que só reforçam o poder que a sociedade patriarcal e racista exerce sobre o corpo negro e feminino. É por isso, por entendermos e vivermos esses lugares de opressão, que nossa luta vem acompanhada da necessidade de revolução, incluindo a necessidade de que essa pergunta seja respondida.

O artigo/sangramento termina assim: ser corpo mulher na casa mundo é luta. Ser corpo mulher dentro de casa é luta. As utilidades esmagam as sutilezas, a fome de poder faz a fome de muitos e a mecanicidade produtiva desdenha da dança. Úteros são tratados como fábricas por um sistema que desvaloriza o corpo vivo, explora as liberdades e coloca preço no livre arbítrio. Salário, comissão, porcentagem, acumulação, são palavras que atuam como armadilhas para labirintos circulares que colocam as pessoas para comer o próprio rabo.

Escolhemos honrar o nosso sangue devolvendo-o à terra em busca de uma nutrição recíproca. Enquanto plantamos nossas luas percebemos a natureza, a força feminina, acolhendo todas as pluralidades que existem em ser mulher. Indígenas, negras, brancas, trans, bruxas, revolucionárias, mães, prostitutas, professoras, terapeutas, artistas, ativistas.

Nos versos de Conceição Evaristo, nas crônicas de Clarice Lispector, na ciranda e na alcateia de Clarissa Pinkola Estés, na escrita potente e emocionante de Carolina Maria de Jesus e de Ana Maria Gonçalves, entre tantas linhas em que nos perdemos e nos encontramos, escolhemos estar. Na presença destas mulheres que movimentam as estruturas do patriarcado, tão racista. Escolhemos a ciência ancestral da benzedeira do bairro e da parteira da família, os conselhos da mãe de santo que tudo sabe, o chá das avós para curar amarguras e enfermidades, o silêncio meditativo sugerido pela monja, o conselho e os avisos de nossas mães, o abraço sincero das crianças. São reiterados, nas manifestações do 8M, cartazes com os dizeres: “Nosso senso crítico não é TPM”. “Não somos históricas, somos históricas.”

O conhecimento muitas vezes nos confunde, hierarquiza saberes e alimenta o ego. Já a sabedoria é. Sabedoria se adquire sendo, como os ensinamentos matriarcais que passam de mulheres para outras mulheres, de gerações para gerações, ancorada na simplicidade, nos pés descalços e nas ervas do quintal. O patriarcado teme essas sabedorias ao mesmo tempo que precisa delas, que as busca em situações vulneráveis.

Todavia, a bruxa não era só a parteira, a mulher que evitava a maternidade, ou a mendiga que, a duras penas, ganhava a vida roubando um pouco de lenha ou manteiga de seus vizinhos. Também era a mulher libertina e promíscua - a prostituta ou a adúltera e, em geral, a mulher que praticava sua sexualidade fora dos vínculos do casamento e da procriação. Por isso, nos julgamentos por bruxaria, a “má reputação” era prova de culpa. A bruxa era também a mulher rebelde que respondia, discutia, insultava e não chorava sob tortura” (FEDERICI, 2017, p.331,332.)

Não só na idade média, mas atualmente as bruxas são as mulheres. Mulheres que exercem sua sexualidade, que conhecem seus corpos, que reivindicam seus direitos e lutam por liberdade. Mulheres que gozam, dançam, gargalham e falam alto. Mulheres são temidas por suas mandingas, por suas amizades, por seus saberes e pelos seus desejos. Segundo Clarissa Pinkola Estés (2007), quando uma pessoa vive de verdade, todos os outros também vivem. Esse é o principal imperativo da mulher sábia. O patriarcado teme a potência da sabedoria das mulheres, e o quão eficaz ela é no despertar coletivo. Atearemos fogo em nossos caldeirões, faremos mandingas e fogueiras para exorcizar as velhas amarras. A bruxa que habita em nós, saúda a bruxa que habita em você.

Mariana de Rosa Trotta

PPGDan/ UFRJ

Coreógrafa, bailarina e videomaker, Professora do Programa de Pós Graduação em Dança PPG-Dan/UFRJ, Professora Associada do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, coordenadora do Laboratório de Linguagens do Corpo (LALIC/UFRJ), autora do livro “O discurso da Dança: uma perspectiva semiótica (Editora CRV).

mariana.trotta@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5118-9366

Carina Ramos de Pinho Barreto

Artista Bailarina Profissional (SPDRJ), DRT: 42.594. Professora de Dança Efetiva da Prefeitura Municipal de Queimados/RJ. Mestranda em Dança (PPGDAN/UFRJ). Especialista em Dança e Consciência Corporal (ESTÁCIO). Bacharela em Dança (UFRJ). Licenciada em Dança (AVM/UCAM). Integrante do Grupo de Pesquisa Investigações Sobre o Corpo Cênico – DAC/UFRJ

carinabarreto21@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6768-1774

1495



Dandara da Silva Ferreira  
Mestranda no Programa de Pós Graduação em Dança (PPGDan/UFRJ); Intérprete  
criadora no Projeto de Pesquisa e Extensão "Arriscado" - um diálogo entre dança e  
acrobacia (DAC/UFRJ); Integrante do Projeto de Pesquisa Preparação Corporal para  
Atores (DAC/UFRJ); Integrante do Grupo de Pesquisa Investigações Sobre o  
Corporizar Cênico (GPICC) (PPGDan/UFRJ).  
dandarasferreira@yahoo.com.br  
ORCID: 0000-0001-5439-7283

Daniela de Melo Gomes  
PPGDan/ UFRJ  
Pesquisadora do Grupo de pesquisa "Corpo, Educação e Poéticas  
Interdisciplinares", e do "Núcleo Interdisciplinar de Filosofia e Poética". Terapeuta  
Ocupacional, dançarina, terapeuta pelo movimento (Faculdade Angel Vianna), doula,  
brincante. Desde 2010 trabalha na rede pública de saúde mental.  
danielademelogomes@yahoo.com.br  
ORCID: 000-0001-6794-8478

Débora Sampaio Vidal de Barros  
PPGDan/ UFRJ  
Pedagoga, com especialização em psicomotricidade. Professora de Educação  
Infantil na rede municipal do Rio de Janeiro. Mestranda em Dança pela UFRJ e  
integrante do grupo de pesquisa "Criando Danças com Crianças na Educação  
Infantil" (DAC-UFRJ).  
deborasvb@gmail.com  
ORCID:0000-0002-1806-9335

Deisi Margarida  
PPG-Dan/UFRJ  
Artista do corpo. Mestranda em Dança na UFRJ na linha de Performance e  
Performatividade da Dança, professora no Bacharelado de Artes Cênicas da  
Faculdade Celso Lisboa, e co-fundadora do Grupo SATS, companhia de dança  
carioca, junto ao bailarino Rodrigo Gondim.  
deisi.cartola@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-3864-5747

Flora Lyra da Silva Bulcão  
PPGDan/ UFRJ  
Artista multidisciplinar, performer autora do trabalho "Algo tão doce", bacharel e  
licenciada em Artes Visuais pela UERJ e mestranda em Dança pelo Programa de  
Pós-Graduação em Dança (PPGDan/UFRJ).  
florabulcao@gmail.com  
ORCID:0000-0002-3687-8611

Laura Vainer  
PPG-Dan/UFRJ  
Aprendiz em dança, dançarina-performer e amadora de palavras. Mestranda no  
PPGDAN/UFRJ é graduada em Licenciatura em Dança pela mesma universidade  
(2016). Pesquisadora associada do TRAÇO – Núcleo de Performatividades da

Imagem, mantém relação de trabalho-aprendizado com o cem – centro em movimento (Lisboa/PT).  
Lauravainer07@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-0243-8116

Manuella Lavinas  
PPG-Dan/UFRJ

Mestranda em Dança pela UFRJ, instituição onde se formou bacharel. Cofundadora, Diretora Artística e Administrativa da Cultive Dança e Teatro. Professora, coreógrafa e pesquisadora do movimento. Artista integrante do Coletivo Meia Porta.  
manuattitudede coletiva@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-7461-3043

Marlúcia Cristina Ferreira Gomes  
PPGDan/ UFRJ

Bacharela em Dança, licencianda em Dança, e Mestranda do PPGDan (UFRJ). Artista do Movimento. Pesquisadora do Grupo de pesquisa "Corpo, Educação e Poéticas Interdisciplinares", e do "Núcleo Interdisciplinar de Filosofia e Poética".  
marluciadanca@gmail.com

## Referências:

- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2020.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **A ciranda das mulheres sábias**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.
- GONZÁLEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (orgs.) **Por um feminismo afro latino americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HOOKS, bell. Linguagem: ensinar novas paisagens/novas linguagens. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 16 (3), p. 857 – 864, dezembro de 2008. Tradução: Carlianne Paiva Gonçalves, Joana Plaza Pinto e Paula de Almeida Silva.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LARANGEIRA, Lidia. Contracoreografias: friccionar dança, escrita e feminilidade. In: BASTOS, Helena; ROCHA, Lucas, SANTOS, Bárbara; TOURINHO, Lígia (orgs). **Carnes vivas - Dança, corpo e política**. Coleção "Quais danças estão por-vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo". Salvador: ANDA, 2020. p. 560 - 573.
- LORDE, Audre. Diferença e sobrevivência: Um discurso no Hunter College. In: **Sou sua irmã: escritos reunidos**, p. 42 - 46. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- SCAVONE, Lucila. Nosso corpo nos pertence? Discursos feministas do corpo. **Revista Gênero**. Niterói: Editora da UFF, v. 10, n. 2, 1º semestre de 2010, p. 47-62. Disponível em: <Nosso corpo nos pertence? Discursos feministas do corpo | Revista Gênero (uff.br)>. Acesso em: 25 mar. 2021.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o Encardido, o Branco e o Branquíssimo**: branquitude, hierarquia, e poder na cidade de São Paulo. São Paulo: Veneta, 2020.

1497

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOVIK, Liv. **Aqui Ninguém é Branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

## Sete Níveis de Jacques Lecoq: um estudo performativo e conceitual

Nailanita Prette (UFMG)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Este artigo apresenta um recorte de uma pesquisa de mestrado em Artes – UFMG, que teve como objeto de pesquisa os Sete Níveis de Jacques Lecoq. Serão apresentadas as nomenclaturas, a base conceitual de cada um dos Níveis e como se deram os processos para determinar as terminologias. A metodologia de pesquisa utilizada para o alcance desse resultado foi a Pesquisa Performativa. Com a pesquisa-guiada-pela-prática foram repensadas as nomenclaturas de cada Nível, verificado qual delas se enquadram nos pressupostos de cada um deles, com a finalidade de facilitar a aplicação metodológica dos Sete Níveis, em concordância com os escritos deixados por Jacques Lecoq e também quando necessárias novas proposições. A pesquisa conseguiu alcançar esse objetivo elaborando a conceitualização dos Sete Níveis, as nomenclaturas para cada um com intuito de facilitar a orientação dessa prática, assim como também uma atualização da mesma.

**Palavras-chave:** SETE NÍVEIS. PESQUISA PERFORMATIVA. CORPO.

**Abstract:** This article presents an incutting of a master's research in Arts - UFMG, which had as object of research the Seven Levels of Jacques Lecoq. Nomenclatures will be presented, the conceptual basis of each of the Levels and how the processes were performed to determine the terminologies. The research methodology used to achieve this result was the Performative Research. With the research-guided-by-practice, the nomenclatures of each Level were rethought, verified which one fit the assumptions of each of them, in order to facilitate the methodological application of the Seven Levels, in accordance with the writings left by Jacques Lecoq and also when necessary new propositions. The research was able to achieve this objective by elaborating the conceptualization of the Seven Levels, the nomenclatures for each one in order to facilitate the orientation of this practice, as well as an update of the same.

**Keywords:** SEVEN LEVELS. PERFORMATIVE RESEARCH. BODY.

### 1. Introdução

Este texto abordará uma parte da pesquisa de mestrado intitulada “A (In)tensão do movimento: os Sete Níveis de Jacques Lecoq” desenvolvida na Escola de Belas Artes da UFMG, na linha de pesquisa Artes da Cena, orientada pela professora, pesquisadora e artista Dr.<sup>a</sup> Bya Braga. O estudo teve como objeto de interesse os Sete Níveis de Jacques Lecoq, onde um dos objetivos era o de

1499



apresentar a base conceitual e repensar a nomenclatura de cada um dos Níveis, sendo esse o eixo que será percorrido.

Os Sete Níveis é um exercício prático desenvolvido dentro da Pedagogia da Criação Teatral, criada pelo ator, professor e teatrólogo francês Jacques Lecoq (1921-1999). É possível encontrar três nomenclaturas para essa proposta: Sete Níveis; Sete Níveis de Energia; Sete Níveis de Tensão. A escolha de se nomear como Sete Níveis parte da defesa de que o exercício pode trabalhar tanto as tensões como a energia do corpo movente. Os Sete Níveis são sete tensões musculares em escala ascendente, partindo da mínima para a máxima (COSTA, 2012), porém pode-se também trabalhar os estados de presença, a energia do corpo na cena, ou seja, ambas as nomenclaturas estão corretas, ficando a cargo do que o ministrante visa trabalhar: a tensão muscular, a presença ou a energia.

A Pesquisa Performativa metodologia que auxiliou o alcance dos resultados foi desenvolvida pelo professor Brad Hasseman (2015), pensada para sanar as necessidades de pesquisadores guiados-pela-prática que visam à obra artística não como objeto de interesse, mas como a pesquisa em si. A partir dessa abordagem abraçou-se a Pesquisa Somático-Performativa da professora, pesquisadora e artista Ciane Fernandes buscando entender a partir da prática as corporeidades que perfazem os Sete Níveis. Na Pesquisa Somático-Performativa “O fundamental é que tenha como eixo ou guia a corporeidade, compreendida como um todo somático, autônomo e inter-relacional.” (FERNANDES, 2012, p. 3). O interessante das pesquisas que se guiam pela prática é que a escrita também nasce desse interesse, colocando a prática não como algo a ser analisado, mas como fonte para se alcançar os objetivos, por essa razão o descrever emana do fazer artístico.

Quando a pesquisa se deparou com referências bibliográficas, esses foram analisados visando atualização das concepções sobre os Níveis, respeitando o olhar da época que foi escrito, mas rescrevendo em concordância com os pressupostos da escrita que advém da pesquisa-guiada-pela-prática com base nos atravessamentos de nossa contemporaneidade para assim oferecer uma abordagem remodelada dos Sete Níveis.

## 2. Ferramentas para mover a pesquisa

Para descrever a pesquisa-guiada-pela-prática priorizou-se em adicionar ferramentas provenientes da área da dança, por sua vez a incorporação da Análise de Movimento de Rudolf Laban (1879-1958) figura conhecida nas artes do corpo. Laban teorizou o movimento humano (RENGEL, 2006) elaborando um conteúdo do corpo, da dança. Apesar de na pesquisa de mestrado ter verificado quais seriam as dinâmicas pertencentes a cada Nível, na pesquisa de graduação para obtenção do título de bacharelado em Dança da UFV sob orientação da professora Dr.<sup>a</sup> Christina Fornaciari foram estudadas os Sete Níveis até então nomeados como Sete Níveis de Energia a luz dos Quatro Fatores do Movimento de Laban (PRETTE, 2018), portanto é uma pesquisa que se reconfigura no mestrado, mas que ganhou corpo na graduação.

O estudo dos Quatro Fatores do Movimento proporciona o entendimento do corpo como veículo de expressão artística. A estrutura do Sistema Laban de Análise do Movimento humano é complexo e poético, o corpo é visto como elemento fundante de qualquer ação seja ela motora ou psíquica. O objetivo não é sistematizar os Sete Níveis e sim entender suas relações para provocar desdobramentos e transformações.

Cada Fator de Movimento é constituído por uma ambiguidade, Peso: leve/firme; Espaço: direto/indireto; Fluência: livre/contida; Tempo: súbito/sustentado. É importante salientar que isso não significa que o movimento necessariamente está em um dos extremos, existem as transições que são respeitadas dentro do Sistema Laban, que por sua vez não é dicotômico.

A Fluência é a expressão do movimento, seu fluxo é relativo à energia que o movimento libera, seu movimento pode conter resistência ou não, o que também pode ser chamado de “contra-movimento” (LABAN, 1978, p. 124). O Fator de Movimento Fluência, segundo Laban (1978), pode ocorrer de duas formas: Fluência livre e Fluência controlada, determinando os caminhos do movimento, apesar de não se referir à direção, velocidade ou força do movimento. A qualidade livre apresenta a liberação do fluxo contínuo do movimento que são fluidos e expandidos. A qualidade controlada é o reverso da anterior, os movimentos são contidos e o fluxo é retido, através dessa qualidade podem-se gerar pausas (SOUZA, 2014).

1501

O Fator do Movimento Espaço está associado à orientação do movimento. A esse Fator são atribuídas as qualidades de Espaço direto e Espaço flexível. Relaciona-se com a atitude da atenção: onde acontece o movimento (SOUZA, 2014). O Fator Espaço estuda a autonomia do corpo em relação as suas direções e formas, podendo explorar infinitas possibilidades de focos de movimentações. As qualidades do Fator Espaço são definidas mediante as direções e dimensões das ações (SOUZA, 2014). A qualidade direto é quando os movimento são definidos, ou seja, retos, lineares, angulares e objetivos e tem ponto/direção. A qualidade flexível proporciona amplitude, direção multifocal, movimentos flexíveis – maleáveis, ondulantes. Nessa qualidade as articulações são trabalhadas em diferentes direções, por exemplo, proporciona ao movimento sensações de grandeza, de ocupar todo o espaço (SOUZA, 2014).

O Peso é o Fator que estuda a relação do corpo com a gravidade, podendo ser firme ou suave. O fator Peso é relativo à resistência, relaxamento muscular e sua interação com a gravidade, sua atitude é a intenção (objetivo) ou (in)tenção (tensão muscular). O Fator Peso informa as relações dos movimentos (SOUZA, 2014). Na qualidade firme as dinâmicas corporais são fortes, propiciando ao corpo sustentação, esse suporte é gerado pela tensão dos músculos, portanto os movimentos exercem força contra a gravidade. Já a qualidade leve ocorre quando o peso do corpo são suaves, desmancham-se no espaço. Os músculos podem permanecer relaxados e ativados, porém a impressão da qualidade leve é a ausência de Peso ou o conforto dele (SOUZA, 2014).

Ciane Fernandes (2006) apresenta duas considerações nas qualidades do Peso, sendo elas *Peso ativo*: leve ou forte e *Peso passivo*: fraco ou pesado. O *Peso ativo* participa das dinâmicas sua intenção é mais presentificada, já o *passivo* é como se estivesse inerte,

Pegar um botão de rosas aberto ou assinar o nome com uma caneta nanquim pedem o uso do peso (ativo) leve. Com peso (passivo) fraco, a rosa cairia no chão e a letra sairia com falhas. Um soco é um exemplo de peso (ativo) forte. Um soco com peso (passivo) pesado faria com que o braço caísse passivamente em seu adversário (FERNANDES, 2006, p. 132).

A reflexão de Fernandes (2006) é interessante, pois mostram duas vertentes a mais dentro das qualidades estabelecidas por Laban (1978) sobre o Fator Peso, propiciando mais uma possibilidade de entendimento. E como o Fator

Peso lida diretamente com as tensões musculares foi interessante adicionar a abordagem de Fernandes (2006) para o estudo.

O Fator Tempo estabelece relação com a decisão do movimento, decisões essas que podem ser Súbitas ou Sustentadas. O Fator Tempo é a instrumentação do movimento a atitude do Tempo é a decisão, o tempo informa quando o movimento acontece (RENGEL, 2006). A qualidade Súbito ocorre quando o movimento apresenta velocidade rápida e duração curta, sua aceleração é breve, repentina, com movimentações intensas, aceleradas, curtas. A qualidade Sustentado apresenta-se com velocidade lenta e duração prolongada, o tempo é desacelerado, os movimentos são longos, lentos (SOUZA, 2014).

### 3. Os Sete Níveis

Jacques Lecoq foi ginasta, ator, mímico e professor de teatro, buscou nas experiências corporais que desempenhou no início de sua carreira como esportista, subsídios para criar sua Pedagogia da Criação Teatral. Na década de 50, na França, fundou sua *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* onde desenvolveu e aplicou suas pesquisas (SACHS, 2013), a escola continua em atividade, oferece cursos livres e o de formação com duração de dois anos. A base do trabalho de Lecoq é o corpo e suas ações, passando de um corpo cotidiano para um corpo cênico (COSTA, 2012). Nesse sentido, com os Sete Níveis há uma crescente de tensões propostas por Lecoq, que orienta o/a/e artista criador/criadora/criadore na sua locomoção e mobilização energética para se mover. Jacques Lecoq foi um homem francês, logo os Sete Níveis, assim como toda a sua Pedagogia foi pensada e transmitida a seus/suas estudantes e artistas em língua francesa, é importante salientar essa informação, pois tradução é uma interpretação, todo idioma tem sua cultura, as vezes uma palavra francesa quando traduzida para o português brasileiro pode não ter o mesmo intuito ou a mesma força, então fez mais que necessário a tradução das nomenclaturas de cada Nível aplicadas a pesquisa-guiada-pela-prática nos laboratórios, onde foi verificado no corpo como cada terminologia encontrada produzia as tensões, e qual seria a mais palpável para a aplicação dessa proposta.

A nomenclatura dos Níveis partiu dos laboratórios de pesquisa em concordância com as nomenclaturas encontradas. Lecoq, os/as/es pesquisadores que trabalham com as metodologias lecoquianas apresentam as seguintes



designações para os Níveis indo do primeiro ao sétimo: Jacques Lecoq (1987) os nomeia da seguinte maneira: A Subdescontração; Descontração; Corpo Econômico, Corpo Suportado; Primeira tensão muscular; Segunda tensão muscular; Terceira tensão muscular: o máximo. A pesquisadora e professora brasileira Cláudia Sachs (2013) apresenta a seguinte nomenclatura: “subdescontração, a descontração, a economia, a firmeza, o alerta, a irritação, a asfixia”. A pesquisadora, professora e performer brasileira Christina Fornaciari durante as aulas na disciplina de Atuação Teatral na graduação em licenciatura e bacharelado em Dança da UFV refere-se a nomenclaturas iguais à de Sachs (2013). O professor e pesquisador Ismael Scheffler (2013, p. 342) traz algumas distinções, Hiper-relaxamento, Descontração, Economia, Disponibilidade, Decisão, Engajamento, Hipertensão. Professor e pesquisador brasileiro Felisberto S. Costa (2012) segue a mesma linha de Lecoq, tanto que ele o referencia. Assim como a pesquisadora espanhola Carmina S. Capdevila (2006), aparentemente ela faz o mesmo Costa (2012), uma tradução do capítulo *Le mime, art du mouvement* presente no livro “*Le théâtre du geste: mimes et acteurs*” de 1987. O pesquisador americano Rick Kemp (2010) é mais ousado em algumas nomenclaturas, o que é interessante. Sem Contração; Relaxamento com um sorriso; Economia de Movimento; Decisão; Alerta; Ação Colorida; Asfixiação. Porém é importante ressaltar que o trabalho de Kemp (2010) está em língua inglesa, temos a questão da tradução também, cada palavra não é somente uma combinação de sílabas, mas trazem toda carga cultural e simbólica daquele povo/país.

#### 4. Primeiro Nível: Subdescontração

O primeiro é o Nível da sobrevivência, como antes da morte. O corpo já não responde mais, desânimo, cansaço. Fala-se pouco, para si mesmo, com palavras incoerentes e blasfêmias. É um corpo que tenta se movimentar em busca de mais energia/tensão (LECOQ, 1987). A tensão e/ou a energia do movimento é distribuída para a respiração e órgãos, a tensão muscular é mínima. Uma metáfora interessante de se trabalhar é a da musculatura descolando dos ossos e como o/a/e artista consegue recolocar essa musculatura, qual é a (in)tensão envolvida nesse processo e a partir dele quais movimentações e gestos são gerados.

As Movimentações nesse Nível são lentas, pesadas, diretas. As qualidades determinantes da Subdescontração são marcadas pela Fluência

controlada, Peso firme / *passivo*: pesado, Tempo sustentado e Espaço direto. A energia distribuída para os movimentos é baixa, então as movimentações ao mesmo tempo em que tentam ser diretas não tem força pra exercer essa praticidade. A Fluência é controlada, pois os fluxos dos movimentos são contidos e ocasionalmente geram pausas. O Peso é firme e *passivo*: pesado, o corpo resiste à gravidade gerando tensão involuntária da musculatura. O Tempo sustentado, os movimentos são lentos e a duração é prolongada. O Espaço direto, apesar de o corpo ter dificuldade em se movimentar, seus movimentos são previamente calculados, pois não pode desperdiçar o pouco de força que tem, portanto têm um foco, são lineares e buscam um objetivo. De acordo com as nomenclaturas que foram apresentadas para esse Nível que já foram supracitadas, a escolha de Subdescontração se deu, pois além de ir de encontro com a de Lecoq, que era o ponto de partida e apresentar trocas caso seja necessário, às outras terminologias remetem um estado de imobilidade e não é essa relação que o primeiro Nível visa chegar, o corpo necessita se movimentar a questão é como fazer isso com a mínima tensão possível. Existem propostas que buscam a imobilidade e a presença que essa qualidade transmite, mas não é esse o caso do primeiro Nível. Se destrinchar a palavra Subdescontração: sub – des - contração, entende-se que é a mínima contração, pois temos dois prefixos sub e des que remetem a menos, abaixo e não a nulo ou estagnado. Subdescontração evoca em estado de mobilidade dificultada pela falta de tensão, mas existe um movimento, mesmo que mínimo.

## 5. Segundo Nível: Descontração

Nível da expressão sorridente, das “férias do corpo”. Como num passeio, corpo apaixonado, sente prazer de estar onde está. Os braços e ombros livres para jogar como um pêndulo com a gravidade, o corpo salta sobre si mesmo, estado de abertura e contentamento. Fala-se com outros, procura-se o seu grupo de amigos (LECOQ, 1987). A Descontração é o Nível da felicidade do corpo, estado de contentamento. As movimentações são leves, indiretas, fluidas. Seus Fatores são Fluência livre, Peso leve / *ativ:o* leve, Tempo súbito, Espaço flexível. O corpo descarrega suas tensões, energias no prazer corporal, se encontra em felicidade, não tem dificuldades nem problemas. A Fluência é livre, liberando o fluxo de energia ocasionando em movimentos leves e expandidos que vão a favor da gravidade. O

Peso leve e *ativo*: leve, o corpo não se entrega, mas também não briga com a gravidade com o mover suave que se perde no espaço. O Tempo súbito, os movimentos tem duração curta com acelerações repentina, extremamente intensa, o corpo conta com o vigor em suas ações. O Espaço flexível, movimentos que querem ocupar todo o espaço, não tem ponto fixo, querem ser grandes e preencher toda a arquitetura.

Na descrição de Lecoq (1987, p. 103) o segundo Nível é nomeado como *La décontraction* que em tradução livre pode ser relaxamento ou descontração. Como o intuito do Nível é trabalhar um corpo alegre, aberto, que se relaciona com seu entorno durante os laboratórios quando apresentado como relaxamento o corpo ficava solto, como se quisesse descansar, tomar sol e não se relacionava. Esse Nível apresenta um corpo despreocupado, mas ativo que interage com o meio. A palavra descontração pode ser considerada um sinônimo de relaxamento/relaxar, mas mesmo sendo semelhantes seus respectivos significados podem apresentar distinções mesmo que mínimas, e isso em um trabalho corporal faz muita diferença. Para propor, instigar o/a/e artista muitas vezes é buscado o significado das palavras para assim apresentar mais estímulos. No dicionário Michaelis<sup>1</sup> descontração é apresentada da seguinte maneira: “Qualidade de quem se mostra à vontade; desembaraço, desenvoltura, ligeireza: Depois de uma dose de vodca, houve uma descontração total.”. Quando os estímulos partiam da palavra descontração a tensão muscular entrava no lugar do conforto, despreocupação e os movimentos são ao mesmo tempo confortáveis e animados. A partir da terminologia descontração se chegou a uma tensão corpórea agradável e que se relacionava, o corpo se abre, o contato é bem-vindo. Esse é um Nível interessante para se trabalhar metodologias de contato e improvisação, pois o toque vindo de outras pessoas assim como a interação é um dos pressupostos do Nível.

## 6. Terceiro Nível Economia

Nesse Nível o corpo só move o que for essencial; programado para o mínimo de esforço com o máximo de rendimento. Tudo que é dito é direto,

<sup>1</sup> Disponível em:

<<https://michaelis.uol.com.br/modernoportugues/busca/portuguesbrasileiro/descontra%C3%A7%C3%A3o/>> acesso em 21/06/21. O dicionário utilizado na pesquisa foi o Minidicionário da Língua Portuguesa Ruth Rocha (2005), mas a palavra descontração não foi encontrada, por isso a necessidade de verificar seu significado em dicionário online.

polidamente, sem nada mais, sem paixão, ele não expressa nenhum sentimento ou afeto (LECOQ, 1987). O corpo é programado para produzir a máxima produtividade com o mínimo de esforço. Com movimentações extremamente objetivas, controladas, rápidas. Seus Fatores são Fluência controlada, Peso firme/ *ativo*: forte, Tempo súbito, Espaço direto. A Fluência controlada, os fluxos dos movimentos são contidos, tem um foco, tenta economizar a energia realizando gestos mais diretos possíveis. Peso firme/ *ativo*: forte, as ações são firmes e sustentadas apesar do corpo conter tensão notável, os movimentos utilizam dessa tensão para cumprir seus objetivos. Tempo súbito com movimentos rápidos, curtos e intensos, o Nível requer precisão realizando o que era necessário da maneira mais rápida e direta. Espaço direto, movimentos extremamente definidos, portanto, retos, lineares, objetivos, limitados, pois tem um ponto a ser alcançado.

A terminologia Economia foi encontrada em todas as apresentações do terceiro Nível, a questão problemática é que algumas propostas para se chegar a esse corpo econômico visam o corpo neutro, o que é questionável, pois o que seria o corpo neutro? Como se chegar à neutralidade? Se é que ela existe. Entendendo que as movimentações e gestos cotidianos são condicionados pelo meio que se está imerso, qual seria o padrão de movimentação a ser alcançando? Provavelmente proveniente de alguma cultura colonizadora. Portanto para se trabalhar esse Nível é interessante focar na economia dos movimentos: se é solicitado abrir uma porta, o braço se estende, segura a maçaneta e vira, torce, o espaço é direto, o tempo súbito, sem distração e não transmite afetos. Os outros Níveis trazem uma carga emocional, o primeiro Subdescontração é a sobrevivência, o segundo Descontração o corpo apaixonado, o quarto Suspensão a curiosidade, o quinto Decisão o medo, o sexto Paixão as paixões humanas e o sexto Asfixia o sufocar, a instabilidade. No terceiro é interessante se trabalhar esse corpo que nada afeta e não é afetado, movimentações e gestos são secos, sem interação, o único interesse é realizar o que foi solicitado.

## 7. Quarto Nível Suspensão

Nível que requer disposição, vontade de se deslocar, carrega-se o peso do próprio corpo, movimento decidido. Estado de descoberta, interesse, suspensão, não há descontração: primeira sensação de espaço em tensão. Sensível à situação



(LECOQ, 1987). A Suspensão, Nível do interesse e da inconstância. Movimentações intensas, rápidas, porém sem foco. Os Fatores que envolvem a Suspensão são Fluência controlada, Peso suave/ *ativo*: leve, Tempo súbito, Espaço flexível. A Fluência é controlada, apesar de o Nível instigar a descoberta e movimentos que liberem o fluxo, o corpo por conter o interesse em várias coisas ao mesmo tempo atesta controle, os movimentos não se expandem e vão em direção ao ponto de interesse, gerando pausas no fluxo. Peso suave/ *ativo*: leve, o corpo é enérgico a todo o momento, tem tensão muscular, mas ele está suspenso, pequenos saltos, pulos aparecem, como se o corpo flutuasse. O Tempo súbito, pois os movimentos são rápidos, curtos e intensos. O corpo quer descobrir algo a todo o momento, então o mover sempre chega a um ponto de descoberta, mas não se prendem, sucedendo a movimentos fortes, porém repentinos. Espaço flexível, apesar dos outros Fatores terem certo grau de objetividade o Fator Espaço tem qualidade flexível, os movimentos querem ocupar o espaço, mesmo sendo diretos e precisos, o corpo tem a necessidade de chegar a todos os pontos da sala.

Esse Nível também apresentou nomenclaturas diversas como firmeza, disponibilidade, decisão e suspensão – corpo suportado. Ao trabalhar com as terminologias nos laboratórios com a firmeza vem a priori um corpo mais duro e firme em nas ações, o que não é o intuito do Nível. Disponibilidade apresenta um corpo semelhante ao segundo Nível Descontração com a diferença da tensão ser mais enfática, mas a palavra disponibilidade gera movimentações disponíveis e não é esse o pressuposto do Nível. Decisão como o próprio nome já diz é um corpo decidido, o que esse Nível não é. Fornaciari quando aplica os Níveis um de seus estímulos é remeter ao corpo da criança, mas não a criança no sentido literal e sim sua essência, ou seja, o fervor pela descoberta, curiosidade insana. Se encontrar um ponto na parede necessita colocar a mão, é um corpo que está sempre nesse estado, mas a tensão começa a dar sinais, ela aumenta, é uma curiosidade que reverbera na musculatura, o corpo não consegue se prender, como se tivesse algo que o incomoda, mas não se sabe o que. Por essas razões Suspensão se enquadra melhor, Lecoq (1987) diz o corpo suspenso. Então ele traz essa imagem de um corpo que flutua que é o como uma ventania forte que se dissipa. Nomeado como Suspensão para trabalhar a tensão que começa a dar sinais sutis de sobrecarga que age na flutuação.

## 8. Quinto Nível Decisão

É o Nível da decisão como o próprio nome diz. Primeira tensão muscular. Tudo é ouvido, percebido, sentido, o corpo responde a todos os estímulos externos, mas com leveza (LECOQ, 1987). Decisão, corpo em estado de atenção que sente e percebe tudo a sua volta. Movimentos dinâmicos, o corpo transmite certo incomodo em relação ao espaço. Os Fatores do Nível Decisão são Fluência livre, Peso leve/ ativo: leve, Tempo súbito, Espaço flexível. Fluência livre, pois os fluxos são contínuos e expandidos, apesar do corpo estar em estado de alerta os movimentos são a favor da gravidade. Peso leve/ ativo: leve, o corpo é passivo em relação à gravidade, os movimentos se desmancham no espaço, com o corpo em Decisão os músculos se ativam para assim o corpo torna-se ágil em suas respostas, a musculatura apresenta tonicidade considerável e o Peso não se entrega a gravidade. Tempo súbito, os movimentos são acelerados e repentinos, nesse Nível o corpo responde a estímulos exteriores. Espaço flexível, os movimentos são multifocais e maleáveis, o corpo trabalha as articulações e com isso diferentes direções, proporcionando sensação de ocupar todo o espaço.

A Decisão carrega muitas informações do Nível anterior: Suspensão. Pode-se perceber que os Níveis agem em uma crescente, alguns se diferenciam de seu anterior ou posterior, como o exemplo da Subdescontração e Descontração, enquanto um trabalha a sobrevivência o outro evoca um corpo apaixonada; ou Descontração e Economia, o corpo aberto em contrapartida com movimentos que não transmitem afetividade. Entre Suspensão e Decisão a tensão muscular continua em crescente e é por causa dela que as diferenças ocorrem. Enquanto o Nível Suspensão trabalha a energia do incomodo, curiosidade na Decisão tem-se um corpo decidido, mas que termina suas projeções, ou seja, se na Suspensão ele não consegue terminar uma ação, porque tem essa curiosidade que o impede, aqui ele termina, mas o corpo carrega essa Suspensão. É um corpo decidido, mas que flutua. Traz a desconfiança, o medo, é exatamente cauteloso, como se a tensão começasse ao apertar, mas as movimentações dialogam com esse medo, através da alerta e da precaução.

Lecoq é bem enfático no que o quinto Nível visa trabalhar “Primeira tensão muscular: a decisão. Eu saio, é a ação que começa, a palavra é precisa, clara. No teatro: nível realista de jogo, em ação.” (LECOQ, 1987, p. 103) [tradução

1509

minha)<sup>2</sup>. Durante os laboratórios quando analisada a terminologia alerta e se iniciando o trabalho pela nomenclatura o corpo perde a essência da decisão, tem a suspensão, mas o primeiro impulso não é o decidir e sim de prestar atenção. Por sua vez, optou-se por manter a nomenclatura original Decisão.

## 9. Sexto Nível Paixão

Nesse Nível a paixão intervém, segunda tensão muscular. A cólera em seu estado natural. Tudo é motivo para discutir, discordar. Gestos bruscos, rápidos, o corpo é rígido (LECOQ, 1987). Paixão Nível da discussão, aborrecimento, tensão relevante. Suas ações são bruscas, o corpo é rígido, movimentos repetitivos. Os Fatores do Nível Paixão são Fluência controlada, Peso firme/ *ativo*: forte, Tempo súbito e Espaço direto. A Fluência controlada, seus movimentos contam com muita energia, porém ela é condensada ocasionando pausas e fluxos quebrados, gestos que se repetem. Peso firme/ *ativo*: forte, com ações firmes e fortes, o corpo não se entrega a gravidade em nenhum momento, mesmo em contato com o chão é sustentado pela tensão muscular. Tempo súbito, os movimentos apresentam algumas variações de velocidades, porém todas elas pendendo para o rápido, são movimentos intensos e curtos. Espaço direto, movimentos definidos e com foco são limitados a um ponto de chegada. Movimentos caracterizados por ações objetivas e lineares.

A nomenclatura Paixão não foi encontrada em nenhuma bibliografia ou relato de estudantes e artistas que passaram pela *L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* ou que tiveram contato com abordagens lecoquianas, é uma proposição da pesquisa, pois esse Nível é inspirado na Commedia dell'Arte (KEMP, 2010, p. 172), para Lecoq (1987) a paixão intervém e foi essa questão que ficou latente. A terminologia Paixão vem da defesa de que esse Nível pode trabalhar todas as paixões humanas, não somente a ira, raiva e ódio. As paixões humanas para o filósofo britânico David Hume (1711-1776) são o impulso das ações, a partir delas a pessoa age de maneira efetiva e determinante, quem guia as escolhas humanas são as paixões e não a razão, na verdade estamos reverberando nossos afetos. Hume apresenta as paixões diretas e indiretas, as diretas são a dor, prazer,

<sup>2</sup> Première tension musculaire: la décision. Je pars, c'est l'action qui commence, la parole se fait précise, nette. Au théâtre: niveau de jeu réaliste, en action (LECOQ, 1987, p. 103).

desejo, alegria, já as indiretas são as derivadas das diretas, por exemplo orgulho, humildade (MASCARENHAS, 2005).

Ao decorrer dos laboratórios as demais paixões humanas foram trabalhadas, tendo como princípio a mesmo grau de tensão do Nível. Foi verificado que todas quando levadas a seu estágio mais visceral, principalmente as diretas e a partir delas adentrar nas indiretas conseguem alcançar o sexto Nível de tensão. Ou seja, se o corpo sente dor ele extravasa, se sente prazer é muito algo que foge do controlável. Por isso optou-se por mudar essa terminologia e apresentar uma nova, devido ao potencial do Nível.

## 10. Sétimo Nível Asfixia

O último Nível trabalha a limitação do movimento, tensão máxima. Os gestos são curtos, jogam em resistência, lentamente, sem impulso. Neste Nível a tensão só pode ser simulada, pois está próxima à asfixia. A palavra é entrecortada, tem dificuldade de sair, são apenas alguns sons que conseguem surgir (LECOQ, 1987). O corpo tem tanta tensão que entra em contração máxima, próximo à asfixia. Os movimentos desse Nível são limitados, pois são realizados através da tensão muscular máxima. Os Fatores e as qualidades encontrados no sétimo Nível são Fluência controlada, Peso firme/ ativo: forte, Tempo sustentado, Espaço direto. Fluência controlada, pois os movimentos por conter tanta tensão são minunciosamente controlados, as pausas ocorrem, pois as ações são tão fortes que inúmeras vezes o corpo não consegue realizar a movimentação pretendida. Peso firme/ ativo: forte, o corpo está em tensão máxima não consegue se entregar à gravidade, sua força o faz lutar contra. Suas dinâmicas são fortes o corpo involuntariamente se sustenta através da máxima tensão dos músculos. Tempo sustentado, os movimentos são desacelerados porque o corpo não consegue extravasar sua força, gestos extremamente prolongados e fortes. Espaço direto, as ações são tensas os movimentos não conseguem sair de um determinado foco, são definidos, objetivos e limitados, o corpo desencadeia força máxima para realizar qualquer ação.

Asfixia aparece em algumas nomenclaturas e foi decidido por essa, pois é a mais pedagógica perante as outras. Quando se fala em asfixia o corpo consegue chegar nesse estado de tensão máxima, iniciando o trabalho pela terminologia



automaticamente a respiração se entre curta e conseqüentemente a musculatura tenciona. As outras nomenclaturas conseguiam chegar ao corpo, mas depois dos estímulos, Asfixia faz com que o corpo entre nesse estado e o mantenha como base de movimentação. É um Nível difícil de manter, porque requer muito do corpo, pois todas as musculaturas necessitam de estarem tensionadas ao máximo, ou seja, o gasto de energia é alto.

## 11. Por fim...

A pesquisa conseguiu alcançar esse objetivo de propor a conceitualização dos Sete Níveis e de suas respectivas nomenclaturas, com a finalidade de facilitar a comunicação e orientação dessa prática assim como uma atualização da mesma. Para Cláudia Sachs Jacques Lecoq nunca relacionou suas pesquisas e propostas com a arte do movimento de Rudolf Laban, mas “[...] muitas das ideias de Lecoq assemelham-se às desse artista, especialmente no que tange às relações do corpo com o espaço, com o peso, com as direções, com as linhas e tensões que ele cria e desenha.” (SACHS, 2013, p.187). Foi interessante entender as dinâmicas dos Sete Níveis a luz dos Quatro Fatores do Movimento, partindo da compreensão de que o Sistema Laban é aplicável a todas as esferas de entendimento das movimentações humanas. Por ser um estudo que se fez e validou-se através da prática o Sistema Laban auxiliou de maneira significativa o processo de escrita da pesquisa-guiada-pela-prática, apresentando no papel as qualidades e características de cada um dos Níveis com termos conhecidos no campo da dança, mas que também podem ser acessados por pessoas interessadas/interessados/interessades.

A dança e o teatro estão inseridos em uma perspectiva multidisciplinar, portanto, a poética do movimento não é a cópia em si do sentimento e sim a transformação. O corpo através de suas movimentações proporciona trocas afetivas, expressivas, culturais e artísticas com o meio, o mover se torna poesia (ALMEIDA, 2011). Tanto o teatro quanto a dança são linguagens em potencial para a utilização dos Sete Níveis, pois essa abordagem trabalha o corpo explorando de maneira criativa suas movimentações e dramaturgias, podendo ser veículo de treinamento e material de criação para o corpo que por sua vez experimenta essas tensões e através delas propõe novas ações e modifica a cena. Como Lecoq (1987) diz

espaço de tensão, espaço esse criado pelas tonicidades que só podem partir do corpo.

Nailanita Prette  
UFMG

## Referências

ALMEIDA, Marcia. Discussões sobre a arte coreográfica, a composição e restauração em dança contemporânea. In: CALDEIRA, Solange Pimentel (organizadora). **III Seminário e Mostra Nacional de Dança Teatro**. Coleções Caminhos da Dança Teatro no Brasil. Viçosa: Editora Tribuna, 2011.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ª edição – São Paulo: Annablume, 2006.

CAPDEVILA, Carmina Salvatierra. **La Escuela Jacques Lecoq: uma pedagogia para la creación dramática**. Programa de Doctorado: Art, Natura i Societat – Universidade de Barcelona, Departamento de Historia del Arte, 2006.

COSTA, Felisberto Sabino da. A máscara e a formação do ator. **Móin-Móin: Revista de Estudos de Teatro e Formas Animadas**. V.1, n. 01. 2012. Disponível em:

<<http://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701012005025/7818>> Acesso em: maio/2018

FERNANDES, Ciane. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. **Anais do VII Congresso da ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Porto Alegre, 2012.

Disponível em: <file:///C:/Users/Nailanita/Downloads/2546-7382-1-SM.pdf> acesso em junho/2021

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**. V.3, n.1. São Paulo, 2015.

Disponível em: file:///C:/Users/Nailanita/Downloads/2546-7382-1-SM.pdf  
<[http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Pesquisa%20performativa\\_%20uma%20tende%CC%82ncia%20a%20se%20bem%20discutida%20%28Luiz%20Fernando%20Ramos%29%205o%20SPA%20ECA%20-%20USP.pdf](http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Pesquisa%20performativa_%20uma%20tende%CC%82ncia%20a%20se%20bem%20discutida%20%28Luiz%20Fernando%20Ramos%29%205o%20SPA%20ECA%20-%20USP.pdf)> acesso em: maio/2019.

KEMP, Richard J. **Embodied Acting: Cognitive Foundations of Performance**. The School of Arts and Sciences – PhD in Theatre Art. University of Pittsburgh, 2010.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Lisa Ullmann (org.). Tradução: Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silva Mourão Netto; revisão técnica: Anna Maria Barros De Vecchi. São Paulo: Summus, 1978.

LECOQ, Jacques. **Le théâtre du geste mimes et acteurs**. Paris: Bordas, 1987.

MASCARENHAS, Rogerio Soares. **A teoria das paixões na filosofia de David Hume**. Dissertação de Mestrado em Filosofia apresentada a Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2005.

PRETTE, Nailanita. **O corpo em estado de arte: os sete níveis de energia de Lecoq nos quatro fatores do movimento de Laban**. Monografia de graduação em Dança. Universidade Federal de Viçosa, 2018.

SACHS, Cláudia Muller. **A Imaginação é um Músculo: a Contribuição de Lecoq para o Trabalho do Ator**. Tese apresentada ao Curso de Pós Graduação em Teatro

1513

para titulação de doutor. Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

RENGEL, Lenira. Fundamentos Para Análise do Movimento Expressivo. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Organizadores). Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Sammus, 2006.

SCHEFFLER, Ismael. **O laboratório de estudo do movimento e percurso de formação de Jacques Lecoq**. Tese (doutorado) Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis, 2013.

SOUZA, Kalisy Cabeda. **O Sentido se Sente com o Corpo: reflexões sobre a criação poética a partir do corpo cênico**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Orientação Prof. <sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sayonara Sousa Pereira. São Paulo, 2014.

## A arte é para quem? Acessibilizá-la e acessibilizar-nos

Natalia Pinto da Rocha Ribeiro (UFBA)

Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (Edu O.) (UFBA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Observando uma crescente onda de discussões no âmbito da cultura e da legislação brasileira, nos últimos anos, acerca da efetiva participação das pessoas com deficiência em projetos e ações culturais, quer seja como público ou como artista, propomos uma discussão sobre a viabilização de uma arte para todos, a partir da acessibilidade na sua complexidade de ações e entendimentos. Com o passar do tempo, muitos grupos e artistas com deficiência foram surgindo no cenário da dança, no Brasil, e a pauta da acessibilidade foi ganhando cada vez mais força nos espaços de discussão, produção, criação e política cultural. No artigo, destacam-se três instâncias de acessibilidade: estrutural, comunicacional e atitudinal. A primeira, refere-se às condições arquitetônicas dos espaços; a segunda condiz aos recursos comunicacionais necessários em cada especificidade das deficiências; e a terceira é sobre os comportamentos e hábitos em relação às pessoas com deficiência. O processo de aprendizado dos recursos assistivos e dos contextos da deficiência é parte da ação de acessibilizar-se. O convívio com pessoas com deficiência é imprescindível. Acessibilizar a cultura é, para nós, um processo de subjetivação, é acessibilizar-nos, também é garantir a presença das pessoas com deficiência em espaços de discussões artísticas e políticas a fim de contribuir para avanços nos debates sobre a garantia de seus direitos e a efetivação de sua participação como ator social nos meios culturais e políticos.

**Palavras-chave:** DANÇA E ACESSIBILIDADE. PESSOA COM DEFICIÊNCIA. DEFICIÊNCIA. CAPACITISMO.

**Abstract:** Considering a growing wave of discussions in the field of culture and Brazilian legislation in recent years on the effective participation of people with disabilities in cultural projects and actions, whether as audience or as artists, we propose a discussion about the viability of an art for all, from the accessibility point of view in its complexity of actions and understandings. Over time, many groups and artists with disabilities were emerging in the dance scenario, in Brazil, and the debate about accessibility have been gaining more and more strength in the spaces of discussion, production, creation and cultural policy. This article presents three instances of accessibility: structural, communicational, and attitudinal. The first, refers to the architectural conditions of spaces; the second one complies with the necessary communication resources in each specificity of disabilities; And the third is about behaviors and habits in relation to disabled people. The learning process of assistive resources and disability contexts are part of the process of accessibilizing oneself, and the conviviality with people with disabilities is essential. Accessibility culture is, for us, a process of subjectivation, it means to accessibilize ourselves, it is also to ensure the presence of disabled people in spaces of artistic and political discussion in order to contribute to advances in the guarantee of their rights and effectiveness of their participation as social actors in cultural and political media.

1515



**Keywords:** DANCE AND ACCESSIBILITY. DISABLED PEOPLE. DISABILITY. ABLEISM.

Neste artigo, destinado à publicação nos anais do VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) 2021, trataremos o assunto da acessibilidade na arte de maneira bastante didática e basilar, visto que nos parece ainda não ter sido muito bem compreendido dentro desse ambiente e outros. Vale ressaltar que nós, Natalia e Edu, somos pessoas com deficiência - baixa visão e paraplegia, respectivamente -, amigos e parceiros nos estudos sobre deficiência e trabalhos artísticos. Portanto, partimos de nossas experiências empíricas e também do aprofundamento de nossos estudos na área da deficiência, iniciados há mais de uma década.

Embora participemos da ANDA há pelo menos nove anos, onde apresentamos, recorrentemente, trabalhos que tratam da relação entre Dança, deficiência e acessibilidade, ainda temos sido forçados a retomar, nos encontros da associação, abordagens primárias em relação às nomenclaturas, conceitos e expressões capacitistas. Isso demonstra a falta de atenciosidade com o tema e a importância de mantê-lo em pauta, constantemente, nos diversos espaços acadêmicos e artísticos.

A repetição dos mesmos assuntos, durante anos, nos impede de ampliar as discussões e trocas sobre nossas pesquisas acadêmicas pessoais: efeito injusto dessa interação entre nós e a ANDA, os pesquisadores de Dança, artistas e professores. Afinal, as demais pesquisas, salvo exceções, conseguem ser apresentadas sem tantos retrocessos. Por outro lado, sabemos também que esse comportamento provocado pelo capacitismo é recorrente nos diversos espaços e, talvez por isso, as discussões em torno da deficiência não avancem, justamente por ser um projeto da estrutura hegemônica ao qual, historicamente, a Dança pertence e nos quer à margem.

No entanto, pela Legislação Brasileira, desde a nossa Constituição Federal de 1988 à Lei nº 13.146/2015, Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (LBI) ou Estatuto da Pessoa com Deficiência, estão garantidos os direitos de igualdade das pessoas com deficiência sem nenhuma espécie de discriminação,

restrição ou exclusão em qualquer setor da sociedade, incluindo a Cultura que em sua dimensão simbólica é considerada direito de todos os brasileiros. Assim, observando também uma crescente onda de discussões, nos últimos anos, acerca da efetiva participação das pessoas com deficiência em projetos e ações culturais, quer seja como público ou como artista, propomos um debate sobre a viabilização de uma arte para todos, a partir da acessibilidade na sua complexidade de ações e entendimentos.

Antes de adentrarmos mais especificamente sobre o assunto que nos interessa aprofundar nessa escrita, sentimos a necessidade de chamar atenção para alguns aspectos que nos parecem importantes: rever terminologias e o conceito de deficiência. Sem um entendimento situado sobre essas questões da comunidade da Dança, mais uma vez pode ser difícil avançarmos nas discussões que sugerimos.

Para começar, devemos refutar uma crença, julgamento ou desculpa presente no senso comum que aparece em várias falas das pessoas sem deficiência quando em contato com pessoas com deficiência. Portanto, seria de importante contribuição que ficasse muito bem entendido que a expressão “todo mundo tem deficiência”, repetida inúmeras vezes também nos diversos encontros da ANDA, é um ato de violência e tentativa de invisibilização das nossas demandas. Neste sentido, falsear uma “igualdade” de condições e experiências corpóreas através dessa expressão é suprimir as vulnerabilidades e opressões impostas aos corpos que diferenciam por uma condição de deficiência. Propomos que, definitivamente, esqueçam essa ideia, pois a deficiência é um modo de existência e, entre outras coisas, uma experiência de opressão e segregação (DINIZ, 2007, p. 10), imposta a esses corpos, pautada numa construção histórico-cultural que identifica as pessoas com deficiência como incapazes, inferiores e inaptas à produção de conhecimento e capital (McRUER, 2006).

A antropóloga Débora Diniz, uma das referências básicas sobre a cultura da deficiência, em continuação nos alerta:

Não faça a tolice de dizer “eu também não escuto bem, enxergo mal à noite, ou todos temos alguma deficiência que ninguém nem sabe”. Viver o corpo deficiente é viver barreiras, estigmas, estereótipos, interpelações e inquietações cotidianas. Agressões pela suposição de incapacidade ou de heroísmo, as duas faces do mesmo capacitismo. O capacitismo resiste em banalizar o corpo deficiente como um qualquer entre vários no mundo. O corpo deficiente é um corpo marcado - pela eugenia, pela abjeção, pela naturalização do indesejável que será sempre o Outro. (DINIZ, 2020)

Outro ponto a ser trazido em pauta é sobre o termo que define o preconceito em relação à pessoa com deficiência: capacitismo. A esse respeito, a antropóloga surda Anahí Guedes de Mello, quem cunhou o termo no Brasil, entende que a palavra vem sendo interpretada

[...] de maneira ambivalente, ora como forma de discriminação, violência e opressão social contra pessoas com deficiência, ora uma normatividade corporal e comportamental baseada na premissa de uma funcionalidade total do indivíduo. (MELLO, 2019, p. 139)

Salientamos que os conceitos não são fixos e nem definitivos, mas, assim como todo processo histórico, passíveis de atualizações e redefinições ao longo do tempo, adotando múltiplos sentidos possíveis como demanda do ser humano de representar, organizar e dar sentido ao mundo. Os conceitos se atualizam à medida em que as sociedades se organizam e reorganizam. Assim, mudanças substanciais vêm acontecendo no contexto da deficiência, a partir das décadas de 1960 e 1970, com o advento dos *Disability Studies* ou Estudos sobre Deficiência. Esse período foi também de bastante efervescência para a afirmação de muitos movimentos sociais que reivindicavam direitos para as pessoas negras, mulheres, LGBTQIAP+, igualmente para as pessoas com deficiência exigindo acessibilidade e maior participação na vida social.

Então, colocamos em foco também que existem construções semânticas sobre a deficiência que se organizaram em diferentes modelos de entendimento, a saber, o modelo biomédico ou médico, o social e o histórico-cultural. Essas semânticas não existem sem luta ou discussão, tanto no Brasil, quanto no resto do mundo. Dessa forma, os *Disability Studies* surgem no Reino Unido e nos Estados Unidos da América (EUA), apresentando uma nova concepção de deficiência através do modelo social que a compreende como responsabilidade de uma sociedade desatenta à diversidade e denuncia a estrutura opressora e inacessível às pessoas com deficiência. A deficiência passa a ser compreendida no encontro das pessoas que possuem características físicas, sensoriais ou cognitivas específicas com as barreiras atitudinais, comunicacionais, arquitetônicas, tecnológicas, urbanísticas, entre outras.

O Estatuto da Pessoa com Deficiência (Lei nº 13.146/2015), compreende barreira como

qualquer entrave, obstáculo, atitude ou comportamento que limite ou impeça a participação social da pessoa, bem como o gozo, a fruição e o exercício de seus direitos à acessibilidade, à liberdade de movimento e de expressão, à comunicação, ao acesso à informação, à compreensão, à circulação com segurança, entre outros, [...]. (BRASIL, 2015)

São inquestionáveis as contribuições que o modelo social trouxe para novas perspectivas em relação à pessoa com deficiência, sua autonomia, conquista de direitos e pensar a “deficiência em termos políticos e não mais estritamente diagnósticos” (DINIZ, 2007, p. 10) como determina o modelo médico ou biomédico.

Ademais, a noção de deficiência como a entendemos pelo modelo médico foi forjada no século XIX para satisfazer à lógica dominante de funcionalidade de um “corpo capaz” construído compulsoriamente para o trabalho e produtividade, manifestando uma compreensão do homem a partir de um modelo industrial.

Assim, o modelo biomédico compreende a deficiência como uma restrição corporal incapacitante, vinculando essa experiência apenas a aspectos físicos e biológicos, ligada à área da saúde numa perspectiva de cura, reabilitação e normalização para o retorno à funcionalidade do corpo lesionado. Este é um paradigma que se mantém extremamente forte na nossa sociedade, apesar de toda mudança que vem acontecendo, há pelo menos três décadas, nas abordagens sobre deficiência que se mantém como tragédia pessoal e ainda não foi compreendida como justiça social (DINIZ, 2007).

Discussões mais recentes acerca da deficiência foram apresentadas pelo modelo histórico-cultural, apresentado por Robert McRuer (2006), aproximando-se de reflexões e proposições dos estudos *queer*. Este modelo compreende o corpo com deficiência como uma construção histórica e cultural, modelado ao longo do tempo.

A compulsoriedade pela corponormatividade julga o corpo com deficiência como doente, estranho, incapaz, enquanto o corpo considerado normal é almejado coletivamente em sua ficção de capacidade plena, visto como um corpo capaz, saudável, hábil e apto em sua funcionalidade a serviço da produtividade do sistema capitalista. Em oposição à “capacidade”, esses discursos construídos com o amparo das ciências e do direito produzem a ideia de “deficiência”, a fim de garantir o status quo de um corpo forjado para satisfazer aos interesses do sistema de trabalho e econômico (CARMO, 2019).



Então, o conceito de deficiência expande-se para além dos aspectos estritamente físicos (modelo médico) e sociais (modelo social) no que tange às barreiras ou acessibilidade, mas se dá, sobretudo, pelo processo de exclusão, violência e inferiorização pelo qual as sociedades, historicamente, promoviam e continuam promovendo em relação às pessoas com deficiência. Para o modelo histórico-cultural mesmo que estas conseguissem ter acesso irrestrito a todos os ambientes, ainda assim continuariam sendo consideradas incapazes.

Lembremos sempre que todo corpo é uma pessoa. Não existe corpo sem a pessoa que vive a experiência de si mesma, com sua história, seu repertório, suas camadas de pele, músculos, sangue, órgãos, relações familiares, sociais, culturais... seus contextos variados. Porém, se a pessoa-corpo não corresponde à expectativa de normalidade, se apresenta outras possibilidades de deslocamento, de comunicação, de temporalidade que sejam diferentes de um padrão estabelecido, algo não está indo bem, não está saudável, não pode ser feliz, atrapalhará o projeto da sociedade produtivista. Então, precisa-se curar este corpo, reabilitá-lo não para o seu bem estar, mas para fazê-lo funcionar ao modo mais eficaz, para corresponder ao que se estipula como normal, pois é isso o que todo mundo precisa e quer. É o corpo capaz que todas as pessoas almejam (McRUER, 2006).

Também entendemos que a Dança é uma construção histórico-cultural, atrelada a diversos interesses a depender da época, que determina os espaços de quem pode ou não a acessar. No entanto, afirmamos que A DANÇA como instituição secular firmada em alicerces de um corpo bípede-branco-cis (CARMO, 2019) não pode ser detentora de todos os saberes e não corresponde a todas as danças que existem no mundo, produzidas pela diversidade de corpos-pessoas-experiências em diversos territórios.

Por isso propomos “aleijar a Dança” por uma perspectiva que rompa com a corponormatividade e considere as contribuições que o corpo-pessoa com deficiência já vem promovendo na construção de novos conhecimentos na área. Aleijar a Dança, portanto, trata-se de compreender as características da pessoa com deficiência que dança na produção de conhecimento na área, as marcas físicas, sensoriais, cognitivas na construção da própria Dança, sem recorrer a metodologias ou práticas que utilizam a normatividade como única referência. Aleijar a Dança também é recorrer aos referenciais de artistas e pesquisadores/as com deficiência que muito já tem produzido nesse campo.

Esperamos que tais conhecimentos não fiquem restritos apenas aos nichos da “inclusão” e “deficiência”, mas adentrem em todos os espaços e pesquisas que se pretendem descoloniais, transformadoras, inovadoras ou o que cada um/uma nomeie. É também pela perspectiva não normativa que queremos tratar sobre acessibilidade.

Nesse momento, adentraremos mais especificamente no assunto que nos propomos abordar nesse artigo. Ao falarmos sobre acessibilidade, não pretendemos apresentar um manual ou estipular procedimentos para serem copiados. Nos interessa, sobretudo, provocar reflexão sobre como estamos nos acessibilizando, ou seja, como cada pessoa compreende a deficiência e se implica na promoção de uma Dança/mundo mais acessível e justa para todas as pessoas.

Relembramos que abordar questões referentes à acessibilidade não pode estar desvinculado da compreensão dos conceitos da deficiência e de como nos relacionamos com o tema para não recairmos nos assistencialismos e hierarquização das relações. Ou seja, promover acessibilidade é garantir direitos, não apenas para cumprir leis, mas também para se relacionar com outra pessoa de maneira horizontal, empática e respeitosa. Não é fazer favor, nem conceder privilégios, nem se torna uma pessoa boazinha. É nos colocarmos numa relação de troca e interação. É como convidar alguém para nossa casa e não deixar essa pessoa no canto ou barrada na porta de entrada. Quando ela estiver bem acomodada, podermos conversar com ela, oferecer-lhe o melhor que nós temos, interagir.

Pensar em acessibilidade a partir dessa imagem da visita pode humanizar o assunto porque é mesmo sobre humanização das relações, sobre não violência e segregação que falamos.

Uma história pode nos ajudar a explicar melhor: Num determinado dia, Edu - ainda criança - tinha sido convidado para a festa de uma amiguinha da rua. Vestiu-se com a roupa mais bonita e estava feliz por poder encontrar a turma. Ele ainda não usava cadeira de rodas e o colocaram sentado no sofá da sala enquanto a festa acontecia na área externa. Lhe serviram muitos salgados, doces e refrigerantes, mas não lhe fizeram companhia. Ele passou a festa sozinho, sentado naquele sofá, ouvindo cantarem parabéns pela janela.

Em muitos eventos acadêmicos ou artísticos também nos sentimos a visita indesejada, esquecida no sofá, quando não nos permitem interagir, participar,

1521

compreender o que acontece, seja pela dificuldade em acessar o espaço físico ou virtual ou pela negligência de nos garantir o acesso ao que está sendo dito ou às imagens apresentadas. Esse comportamento culpabiliza e pune a pessoa por possuir uma deficiência, reproduzindo a lógica do modelo médico. Essa responsabilidade da exclusão e da falsa inclusão não pode recair sobre as pessoas com deficiência porque isso não é uma demanda individual, mas um dever de toda a sociedade.

Promover acessibilidade não é escolher o melhor assento, isolar a pessoa em um canto específico, é acolhê-la em sua singularidade, respeitando seus desejos. É oportunizar sua participação ativa na vida social em nível de igualdade com as demais pessoas. Lembremos sempre que existem diversas deficiências também em variados graus, portanto, não é uma experiência que se repete uniforme para todas as pessoas. Então, acreditamos que acessibilizar é despertar para espaços acolhedores da multiplicidade e quanto mais alargarmos o entendimento de uma ética acessível, os ambientes e atitudes se relacionarão com mais pessoas.

Nesse sentido, acompanhamos o que o Comitê Deficiência e Acessibilidade da Associação Brasileira de Antropologia (CODEA-ABA), formado por pesquisadoras.es com deficiência, propõe em sua “Contracartilha de acessibilidade: reconfigurando o corpo e a sociedade” (2020), ao “pensar a acessibilidade como algo relativo à participação e inclusão social das pessoas com deficiência, mas que não se esgota em práticas que visem “setorializar” ou “especificar” novamente esses indivíduos” (CODEA-ABA, 2020, p. 4).

Para os integrantes desse Comitê, não devemos pensar uma acessibilidade por demandas específicas como rampas para pessoas cadeirantes, Libras ou legenda para surdas ou audiodescrição para cegas, pois se elas não estiverem nos espaços, esses recursos parecem desnecessários. Porém, se lançamos o olhar sobre as barreiras e não sobre os indivíduos, todas as pessoas se beneficiam, tendo ou não deficiência.

Nossas práticas tendem a se organizar em torno de padrões e parâmetros corporais e comportamentais que são aglutinados na ideia de “capacidade”. Não há nada de natural nos nossos modos corporais de existência. São modos de agir, perceber e se orientar que são moldados por certos enquadramentos sociais que privilegiam determinados tipos de corpos e comportamentos em detrimento de outros. E os mesmos padrões normativos que fazem certos corpos parecerem normais, também geram a experiência internalizada da anormalidade na deficiência (CODEA-ABA, 2020, p. 7)

Até mesmo a noção de acessibilidade está impregnada pela lógica normativa, pela hierarquização entre corpos e também entre as deficiências. Em diversas situações, apenas oferecer recursos assistivos sem observar as necessidades específicas de cada pessoa, não garante por si a acessibilidade. Cada pessoa tem um ritmo próprio de apreensão das informações, de compreensão, de fala e de escuta.

No campo da deficiência, essa diversidade se mostra muito presente e é necessário o respeito pela temporalidade de cada uma se comunicar, se locomover ou lidar com ferramentas tecnológicas. Para que a acessibilidade aconteça de fato é imprescindível a presença da pessoa com deficiência e o diálogo para que esta diga quais estratégias lhe contemplam.

Obviamente, tudo isso vai contra o ritmo e postura exigida pelo mundo contemporâneo, de produtividade acelerada, de deixar para trás quem não lhe acompanha, quem não está à frente. Pensar num mundo acessível é também construir modos disruptivos para comportamentos que muitas vezes criticamos, mas acabamos reproduzindo.

Elwood Jimmy em conversa com Eliza Chandler, publicada na revista El Alto<sup>1</sup> (2021), propõe o termo “ace(sen)sibilidade” como forma de mover estruturas já fixadas por um pensamento hegemônico, pois acredita

(...) que esta palavra aponta para algo maior do que todos nós, e que está relacionada com a responsabilidade. Muitos níveis de responsabilização, não só entre as pessoas, mas também com os não humanos e os para além do humano e do desconhecido. O mundo em que vivemos é muito estruturado e contido, e dentro deste quadro construído pelos humanos, no qual estamos todos condicionados a viver, alguns se beneficiam mais do que outros. Não funciona para todos nós, em comunidades diferentes, muito díspares e marginalizadas. Estou a pensar na linguagem da “ace(sen)sibilidade” e formas de saber, e de ser, que podem mover-se e mudar, permitindo a diferentes corpos viver vidas enriquecedoras, significativas e não mercantilizadas. (CHANDLER, E.; JIMMY, E., 2021, tradução nossa)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A Revista El Alto, publicada pelo British Council em parceria com o 17º Instituto (México) e Tangled Art + Disability (Canadá), dedica-se - em seu segundo volume - a refletir sobre Arte e Deficiência no continente americano, a partir do ponto de vista de pessoas com deficiência ligadas à área cultural em diversos países como: Colômbia, Venezuela, Cuba, Chile, Argentina, Brasil, Canadá, EEUU, Peru, México e Jamaica.

<sup>2</sup> (...) que esta palabra apunta a algo más grande que todos nosotros, y que está relacionado con “responsabilidad” (accountability). Muchas capas de responsabilidad, no sólo entre las personas, sino también con lo no humano y lo más allá de lo humano y lo desconocido. El mundo en el que vivimos está muy estructurado y contenido, y dentro de este marco construido por humanos, en el que todos estamos condicionados para vivir, algunos se benefician más que otros. No funciona para todos nosotros, en comunidades diferentes, muy dis-pares y marginadas. Estoy pensando en el lenguaje de



Nesse diálogo, a acessibilidade está compreendida em seu aspecto relacional, pensando na coerência entre o que dizemos e fazemos. Em nossa opinião, pensamos também que por essa perspectiva, a acessibilidade não pode ser feita sem a presença e participação da pessoa com deficiência, como o movimento das pessoas com deficiência reivindica “NADA SOBRE NÓS SEM NÓS”, desde a década de 1970.

Portanto, as discussões sobre acessibilidade não são recentes, embora pareçam não sair do lugar em termos práticos. Esperamos que esse assunto seja compreendido de fato nos ambientes acadêmicos e artísticos porque acreditamos que

[...] não se trata apenas de acesso, trata-se de pensar e assegurar que, na medida do possível, a forma como pensamos sobre o acesso e os compromissos a que ele nos obriga se traduzam na prática do acesso. (CHANDLER, E.; JIMMY, E., 2021, tradução nossa)<sup>3</sup>

A maneira como são feitas as macropolíticas não contempla a diversidade – apesar deste já se tornar um termo cooptado pelo capital internacional representado em seus grandes aglomerados econômicos que insufla, com a falsa preocupação à diversidade, a polarização e a intolerância. Colocamos a diversidade no engajamento ético com a autonomia e independência de todos os seres humanos. Em divergência com os slogans propagandistas, as macropolíticas tentam homogeneizar os processos e há poucas brechas nos espaços tradicionais da arte e, mais especificamente sobre o nosso campo de interesse, na dança (formação, circulação, produção), para a abertura de suas metodologias e processos que trabalhem com diferentes fisicalidades e experiências.

A acessibilidade nos ambientes da Dança ainda é pensada de forma restrita, voltada - na maioria das vezes - para recursos assistivos ao público com deficiência. Porém, para além dessas importantes ações de promoção ao acesso e fruição dos bens culturais, como oportunizar a presença das pessoas com deficiência nos espaços de formação em Dança? De que maneira as instituições de ensino da Dança se relacionam com o tema em seus currículos e práticas

la “ac-ce(sen)sibilidad y las formas de conocer, y de ser, que pueden mo-verse y cambiar, permitiendo que diferentes cuerpos vivan vidas en-riquecedoras, significativas y no marginadas (CHANDLER, E.; JIMMY, E., 2021)

<sup>3</sup> “No se trata solo de acceder, se trata de pensar y asegurarnos de que, en la medida de lo posible, la forma en que pensamos sobre el acceso y los compromisos que nos obliga se traduzcan en la práctica del acceso” (CHANDLER, E.; JIMMY, E., 2021).

pedagógicas? Como se dá a relação dos egressos das licenciaturas com os estudantes com deficiência em sala de aula? O que é preciso ser feito para termos pessoas com deficiência nas escolas de Dança?

Atentos aos processos de mimetizações superficiais e corruptas de nossos discursos e lutas, convocamos todas as pessoas para que se comprometam eticamente com a mudança e que possamos viabilizar, para além dos discursos, ações concretas, atualizações na vida prática das reflexões que tanto nos ocupamos. Por isso, a fim de pensarmos como tornar nosso ambiente da Dança mais acessível, a princípio destacaremos três instâncias da acessibilidade: estrutural, comunicacional e atitudinal. Não pretendemos com isso trazer fórmulas prontas ou que sirva de manual, pois já vimos que nesse contexto não há regras definidas, embora existam normas por onde podemos nos guiar.

A primeira instância de acessibilidade refere-se às condições arquitetônicas dos espaços; a segunda condiz aos recursos comunicacionais necessários a cada especificidade das deficiências; a terceira é sobre os comportamentos e hábitos em relação às pessoas com deficiência.

Nos espaços com acessibilidade estrutural, deve-se ter uma construção e organização que permitam a todos os corpos, independentemente de suas condições, acessarem e deslocarem-se com autonomia em todo o território e estrutura. Nessa instância é importante lembrar também dos acessos, ruas, avenidas, meios de transporte e instalações pelas quais uma pessoa tem que passar até chegar a um espaço cultural. Por isso, pensar na acessibilidade estrutural de um equipamento, seja público ou privado, é muito mais do que se ater aos limites territoriais daquele espaço especificamente, e sim em todo o entorno, em sua rede de conexões e acessos. Para isso:

Alguns dos acessos fundamentais em equipamentos Culturais devem obrigatoriamente adotar: [...] Espaços adequados para cadeirantes e deficientes visuais. Quantidade satisfatória de vagas prioritárias em estacionamentos. Sinalizações sonoras e em braile. Placas indicadoras. Elevadores com recursos em braile e sonoros. Piso tátil com sinalização adequada para deficientes visuais (TEIXEIRA, 2018, p. 18).

Ressaltamos que, geralmente, como estrutura de acessibilidade, as pessoas e órgãos costumam associar apenas às necessidades de deslocamento de um tipo específico de deficiência, como por exemplo, pessoas com deficiência física que utilizam cadeiras de rodas ou muletas. No entanto, devemos tornar os

ambientes acessíveis para as diversas deficiências (auditiva, visual e intelectual), inclusive, acolhendo a diversidade e especificidades internas, dentro de cada uma delas. O que quer dizer que as pessoas com deficiência não são iguais, nem mesmo entre pares com características semelhantes.

Chamamos atenção também para a segregação de espaços e pessoas. Parece que, muitas vezes, o espaço se resume a si mesmo sem redes de ligações que o conectam a outros espaços, as quais o tornam interdependente com outras situações e forças. Explicamos melhor. Estamos falando dos acessos, ruas, avenidas, meios de transporte e instalações pelas quais uma pessoa tem que passar até chegar a um espaço cultural. Como uma pessoa com deficiência se desloca até esse local? Que percurso ela teve ou terá que enfrentar para acessá-lo quando sai de sua casa ou do trabalho?

Dessa maneira, devemos também pensar na acessibilidade urbanística (ruas, praças, parques e meios de transporte) que garanta qualidade e segurança na mobilidade das pessoas com deficiência. Como dito anteriormente, tirar a responsabilidade do indivíduo e das demandas específicas, mas criar uma malha social acessível que seja para todas as pessoas.

Em se tratando especificamente da acessibilidade estrutural, acreditamos que pensar num equipamento, seja público ou privado, não há como se ater somente aos limites territoriais daquele espaço, e sim em todo o entorno, em sua rede de conexões e acessos. Para isso, é fundamental brigarmos por políticas públicas que garantam e façam cumprir a acessibilidade plena.

A segunda instância da acessibilidade indica as questões comunicacionais que necessitam considerar as singularidades dos corpos e, neste sentido, temos os recursos de tecnologias assistivas (audiodescrição ou legenda para surdos, por exemplo) e a Língua Brasileira de Sinais (Libras).

No tocante à acessibilidade comunicacional, também temos as mesmas problemáticas quanto a não disponibilizarem todos os recursos para um total acesso às ações culturais. Isto, além de ser opressivo com os corpos não considerados, é no mínimo uma perda de potencial estético e criativo. O modo organizativo e os conteúdos, dentro dos próprios recursos assistivos, podem ser potência na acessibilização e fruição da cultura também para os corpos sem deficiência.

Os museus e espaços Culturais que reconhecem a acessibilidade e a comunicação sensorial como estratégias de formação de públicos e como

premissas indispensáveis para sua atuação de extensão Cultural consideram que o relacionamento e a comunicação com o indivíduo extrapolam o predomínio da visão, como sentido prioritário da comunicação Cultural. As estratégias de comunicação sensorial têm o objetivo de estabelecer vínculos afetivos, por meio do acolhimento e da sensibilidade. (SARRAF, 2012, p. 75)

Essa perspectiva é complementada por Teixeira quando coloca que,

A acessibilidade deixa de ser funcionalista e passa a incorporar, com a arte exibida, novas configurações estéticas. Ou seja, está-se diante de outros modos de mediação e consumo cultural, um modo que não estará restrito somente ao público com algum tipo de deficiência visual, cognitiva, auditiva ou física, mas será compartilhado por toda a comunidade. (TEIXEIRA, 2018, p. 17)

Além disso, gostaríamos de ressaltar que os maneirismos das linguagens, ou seja, enunciados das falas, assim como as proposições didáticas, práticas pedagógicas e artísticas, também deveriam ser consideradas como parte da instância comunicacional. Não basta somente utilizar os recursos assistivos ou ter intérpretes de Libras, pois as proposições metodológicas e os discursos que constituem uma ação costumam ser tão excludentes ou mais, quanto a não disponibilização desses.

Esses discursos guardam também as lógicas hegemônicas de corpo e existência, forjando a compreensão da pessoa com deficiência como faltante, exótica e/ou incapaz, o que normaliza a deficiência como um problema daquele corpo e dos seus familiares, e não como uma problemática construída por um pensamento social totalitário no modo de agir, funcionar, pensar, locomover e existir. Tal modo de pensar hegemônico está nas instituições, nos espaços, bem como nas pessoas sem deficiência.

Dessa forma, apontamos que não há acessibilidade sem mudança dos sujeitos, ou processos de subjetivação. A acessibilidade, principalmente nos aspectos comunicacionais e atitudinais, mas não somente neles, é claro, ocorre pelo, para e com o sujeito. Quando se acessibiliza não é uma ação feita de um ponto de partida, com um trajeto retilíneo, para um ponto de chegada. É uma rede de trocas, conexões e transformações mútuas. Acessibilizar é uma ação contínua, aberta a transformações e novos arranjos o tempo inteiro, é garantia de presença conjunta, é ser atencioso consigo e com o outro, é o reconhecimento dos não saberes mais que dos saberes, é estar vulnerável, é se deslocar de qualquer posição fixa.



Portanto, se você acredita que acessibilidade é algo que se faz para uma pessoa com deficiência, saiba que sua compreensão está perdida e limitada. Acessibilidade é algo construído por todos os sujeitos, espaços e ambientes envolvidos na ação, independente da finalidade e dos maiores beneficiados. Ela é ainda dialógica e processual e, de forma alguma, utilitária, como uma bolsa que você pode somente comprar ou pegar emprestada. Acessibilidade requer engajamento íntimo e, por isso mesmo, realiza-se na transformação dos sujeitos. Quando desenvolvemos os aspectos acessíveis, possibilitamos também o acolhimento de todo e qualquer corpo com seus respectivos modos organizativos. Acessibilidade é um processo de autotransformação de quem acessibiliza, porque neste gesto a pessoa se sensibiliza e, no encontro, o “outro-diferente-deficiente” te acessibiliza.

A terceira instância está relacionada não apenas aos hábitos e comportamentos sociais em relação à pessoa com deficiência, mas com a própria construção histórico-cultural da deficiência (McRUER, 2006). Dessa maneira, compreendemos que a acessibilidade atitudinal, no campo da Cultura, vai além de ações pontuais de atendimento às pessoas com deficiência ou cursos de formação e captação de funcionários de espaços culturais para aprenderem a lidar com as especificidades de cada deficiência, mas abrange, sobretudo, mudanças de paradigmas sociais que nos compreendem como inferiores, incapazes e dependentes.

Assusta-nos, porém, que um ser humano precise de um curso para lidar com outro ser humano, mesmo que não tenha convívio com a percentagem da população que possui alguma deficiência. Uma estranheza, pois a condição de deficiência não é algo sobre-humano, sub-humano ou muito menos extra-humano; ela é do próprio humano. O processo de aprendizado dos recursos e dos contextos são parte da ação de acessibilizar-se, no entanto, sem convívio, ela nada seria.

Ou seja, as questões da vida das pessoas em condição de deficiência são parte de uma Cultura, que, para ser compreendida, sabida, em sua complexidade, precisa de experiência imersiva e implicada. Isto significa aproximar-se do outro, ir de encontro ao outro, à pessoa com deficiência. É importante a redundância, mas neste tema qualquer reforço não é desnecessário.

Importante repetir que a compreensão de acessibilidade deve ser ampla, interligada e complementar. Por exemplo, para se promover a acessibilidade comunicacional com audiodescrição é indispensável pensar na acessibilidade

estrutural no que se refere aos equipamentos disponíveis no espaço. Por outro lado, sem acessibilidade atitudinal para compreender-se a importância das demais e reconhecer-se os direitos das pessoas com deficiência, nada disso aconteceria.

A falta de acessibilidade, a invisibilidade, a manutenção do olhar “coitadinho” em relação às pessoas com deficiência, a dificuldade de acesso à educação e consequentemente aos bens culturais, todas as barreiras sociais, arquitetônicas, comunicacionais, atitudinais e urbanísticas, são fatores que afetam drasticamente a maneira de se posicionar e na forma de estar no mundo da pessoa com deficiência.

Em tempos de isolamento social como vivemos, atualmente, por causa da pandemia da COVID 19, estamos aprendendo a produzir, lecionar, estudar, nos relacionar através do meio virtual. Sabemos que o processo de adaptação é lento e requer certa intimidade com as ferramentas tecnológicas, além de readequação metodológica. Por outro lado, sem uma atenciosidade redobrada, o que já era difícil para as pessoas com deficiência em espaços presenciais, torna-se impossível em atividades remotas, se não houver a devida preocupação com a acessibilidade.

Portanto, uma ação engajada com o acesso não cessa nunca, ela sempre está no fluxo das mudanças, no arranjo das forças e dos ambientes, ativa bem como esperta com as intenções, exclusões e lógicas explícitas e subliminares. E, finalmente, acessibilidade é verbo de ação comprometido com a reflexão.

Natalia Pinto da Rocha Ribeiro  
UFBA

nattyribeiro@yahoo.com.br

Artista da dança e performance, atriz e pedagoga. Atualmente, professora substituta da Escola de Dança da UFBA. Doutoranda em Dança e Mestra em Dança (PGDANCA/UFBA). Integrante do Grupo X de Improvisação em Dança e do Grupo de Pesquisa PROCEDA (UFBA/CNPq).

Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (Edu O.)  
UFBA

eduimpro@gmail.com

Artista da dança, performance, escritor e professor da Escola de Dança da UFBA. Mestre em Dança (PPGDança/UFBA), Doutorando em Difusão do Conhecimento (PPGDC/UFBA). Diretor do Grupo X de Improvisação em Dança. Colider do Grupo de Pesquisa PORRA (UFBA/Cnpq) e integrando do Enlace (UNEB/CNPq).

## Referências

- BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.** Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)>. Acesso em: 14 de jun de 2021.
- BRASIL. **Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015.** Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Diário Oficial da União, seção 1, Brasília, DF, ano 152, nº 127, p. 2-11, 07 de julho de 2015. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm)>. Acesso em: 11 jun. 2021.
- CARMO, C. E. O. do. Desnudando um corpo perturbador: a “bipedia compulsória” e o fetiche pela deficiência na Dança. **Revista Tabuleiro de Letras** (PPGEL/UNEB), vol. 13, n. 2, p. 75-89. Salvador, 2019.
- CHANDLER, E.; JIMMY, E. La temporalidad y la acce(sen)sibilidad. **El Alto**. British Council, 2021. Disponível em: <<https://elalto.wearethebritishcouncil.org/interview-elwood-eliza-esp/>>. Acesso em: 27 jun. 2021.
- COMITÊ DEFICIÊNCIA E ACESSIBILIDADE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA [CODEA-ABA]. **Contracartilha de acessibilidade: reconfigurando o corpo e a sociedade.** ABA; ANPOCS; UERJ; ANIS; CONATUS; NACI: Brasília; São Paulo; Rio de Janeiro, 2020. 14p. Disponível em: <[http://anpocs.com/images/stories/Acessibilidade/2020-11\\_Contracartilha\\_acessibilidade.pdf](http://anpocs.com/images/stories/Acessibilidade/2020-11_Contracartilha_acessibilidade.pdf)>. Acesso em: 11 jun. 2021.
- DINIZ, D. **O que é deficiência?** São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DINIZ, D. [Sem título]. São Paulo. 03 out. 2020. Instagram: @debora\_d\_diniz. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/CF4TMpTlpgM/>>. Acesso em: 27 jun. 2021.
- MELLO, A. G. **Olhar, (não) ouvir, escrever: uma autoetnografia ciborgue.** 2019. 186 f. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/215355/PASO0498-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>>. Acesso em: 11 jun. 2021.
- McROUER, R. **Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability.** New York: New York University Press, 2006.
- SARRAF, V. P. Acessibilidade para pessoas com deficiência em espaços Culturais e exposições: inovação no design de espaços, comunicação sensorial e eliminação de barreiras atitudinais. In: CARDOSO, E.; CUTY, J. (orgs.) **Acessibilidade em espaços Culturais.** Porto Alegre: Marca Visual, 2012. p 60-78. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3024706/mod\\_resource/content/1/acessibilidade-em-ambientes-culturais-eduardo-cardoso-e-jeniffer-cuty-orgs.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3024706/mod_resource/content/1/acessibilidade-em-ambientes-culturais-eduardo-cardoso-e-jeniffer-cuty-orgs.pdf)>. Acesso em: 14 jun. 2021.
- TEIXEIRA, C. A cultura da acessibilidade: desafios à produção artística brasileira. In: **Revista do Centro de Pesquisa e Formação, SESCSP**, n. 6, jun. 2018, p. 9-22. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/files/artigo/cacf8534/2794/4170/9c60/cd8896dd791d.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2021.

## Os bailes de dança de salão Contemporâneos e *queer*: criações coletivas de modos de existência rebelde.

Paola de Vasconcelos Silveira (UNIRIO)

Corpo e Política: implicações e modos de aglutinação em dança

**Resumo:** Esse texto pretende abordar a importância dos bailes de dança de salão contemporânea e queer como processos artísticos-ativistas, os quais reinventam modos de vida a partir de experiências de dança de salão mais plurais. Problematicando como os bailes constroem e corroboram para a elaboração de condutas coletivas na dança de salão e na vida. Por isso, a importância de repensarmos esses espaços, e de que forma eles estão sendo pautados por seus agentes. Compreendendo as condutas que circulam pelos corpos e os modos de dançar como estratégias de manutenção ou alteração de projetos políticos. Acreditasse que esses bailes insurgentes sejam criações de zonas de insubordinação e construção de um dançar dos rebeldes.

**Palavras-chave:** BAILES QUEER. BAILES DE DANÇA DE SALÃO CONTEMPORÂNEA. DANÇA DE SALÃO. GÊNERO.

**Abstract:** This text intends to address the importance of contemporary and queer social dance balls as artistic-activist processes which reinvent ways of life from more plural ballroom dancing experiences. Problematicizing how dances build and support the elaboration of collective behaviors in ballroom dancing and in life. Therefore, the importance of rethinking these spaces and how they are being guided by their agents. I understand the behaviors that circulate through the bodies and the ways of dancing as strategies for maintaining or altering political projects. These insurgent dances are believed to be creations of zones of insubordination and the construction of a rebel dance.

**Keywords:** QUEER DANCE BALLS. CONTEMPORARY BALLROOM BALLS. BALLROOM. GENDER.

### 1. Os bailes: performances coletivas do sistema de condução

A presente pesquisa aborda os bailes de dança de salão contemporâneos e queer como performances coletivas interessadas em subverter a cis-heteronormatividade dessa prática. Compreendendo o espaço do baile como um local de criação de narrativas sociais as quais extrapolam modos de dançar, pois elaboram possibilidades de existência. Desse modo, compreendo as condutas que circulam pelos corpos e os modos de dançar como estratégias de manutenção ou alteração de projetos políticos.

1531



A dança de salão possui uma relação intrínseca com os bailes, pois são neles em que ela se materializa por ser uma dança social. Pensando o termo dança social a partir das convocações do autor Andrew Hewitt (2005) sobre as coreografias sociais as quais são elaboradas através dos corpos de forma dinâmica, ensaiando e refinando modos de existência a partir de um modelo social. Desse modo, a produção dos discursos políticos se elabora através dos corpos e das suas implicações estéticas. Nesse artigo busco problematizar a relação do acontecimento do baile e das condutas dos participantes como uma forma de reiterar determinados dispositivos sociais. Trazendo não apenas a reflexão de como esses espaços tem sido organizados hegemonicamente, mas abordando os bailes insurgentes que estão sendo realizados como forma de criação de outros modos de existência nessa prática.

A seguinte pesquisa em dança encontra aporte teórico nos estudos feministas e *queer*. Tendo compreendido esses dois termos como campos de pensamento-ação engajados em promover fissuras nas estruturas vigentes. Ações que convocam processos de desidentificação com as normas regulatórias, mediante a qual a diferença sexual e de gênero é materializada, como nos elucida Judith Butler (2019), corpos que estão por emergir. Sendo assim, foram realizadas anotações de experiências de dança vivenciada pela autora, tanto em bailes tradicionais quanto nessas propostas de bailes insurgentes.

Acredito ser importante reiterar que hegemonicamente a dança de salão tem sido regida por um projeto político estético cis-heteronormativo-patriarcal-colonial. A partir da elaboração de uma técnica de dança baseada em um sistema de condução subdividido por gêneros binários, onde cabe ao homem conduzir e a mulher a ser conduzida. Atribuindo uma centralidade a figura do condutor que possui a tecnologia que oportuniza a criação da dança. Sendo a mulher, normalmente, dependente dessas proposições para poder dançar.

Esse sistema de condução está presente nas aulas de dança de salão, nos modos de dançar, nos discursos dos professores e nas condutas que regem os bailes. Essas regras podem ser encontradas nos estatutos e códigos de condutas presentes nos espaços de baile. Elas auxiliam a reiteração e afirmação dessas relações. Um dos estatutos mais conhecidos é o Estatuto da Gafieira, o qual chegou a inspirar uma música do cantor Billy Blanco “Estatuto da Gafieira” (1954). Ele era fixado na parede da gafieira Estudantina Musical, localizada na praça Tiradentes no

centro da cidade do Rio de Janeiro. Entretanto, outros manuais de conduta podem ser encontrados em milongas<sup>1</sup> na Argentina e no Uruguai, e em bailes pelo Brasil.

Independentemente dessas regras serem visíveis ou não, os dançarinos frequentadores desses espaços, além de saberem dançar, são conhecedores dessas condutas. Eles as respeitam como parte da cultura da dança de salão. Saber dançar inclui compreender como esses espaços se organizam, pois, como adverte Megret (2009), a apreensão dos códigos precisos da milonga é parte do processo para se tornar um *milongueiro*<sup>2</sup>. O autor também menciona que não há como saber quem começou esses códigos, mas todos os dançarinos estão de algum modo participando do surgimento e da evolução dessas regras. Essa imbricação entre o ato de dançar e as condutas sociais está vinculada, como vimos, com o surgimento das danças de salão, quando estas eram vistas como uma forma de apreensão e preservação dos códigos morais e sociais de determinada classe. Historicamente, os bailes cumprem a importante função de manutenção dessas etiquetas, reafirmando uma cultura composta por modos de se vestir, de agir e de ser, e de dançar. É no baile que esses códigos se legitimam coletivamente.

Segundo o antropólogo Felipe Veiga: “Os estatutos se dirigem inicialmente em tom elogioso aos ‘nobres amigos’ frequentadores e versam em detalhes sobre dois temas, vestuário e comportamento social, examinando o figurino e estabelecendo as atitudes permitidas e as censuradas” (VEIGA, 2012, p. 59, grifo do autor). Nesse sentido, ele delimita claramente como o frequentador deve se vestir, se portar, o que pode ou não ser feito na pista de dança, sendo todo o material bastante organizado a partir dos dois papéis de gênero predefinidos: cavalheiro e dama, mas podemos pegar também algumas cláusulas que dizem em respeito a questões raciais.

No que diz respeito as indumentárias dos cavalheiros e das damas, ambos não podem entrar usando chapéus ou qualquer aderência como turbantes. Em entrevista para Felipe Veiga, o senhor Isidro Page Fernandez, proprietário da estudantina menciona “Por que não turbante? No meio daquele monte de pano, se leva um canivete ou uma navalha, gilete, alguma coisa, ninguém podia entrar de turbante” (VEIGA, 2012, p. 61). Então, isso pode vir a refletir essa associação de

<sup>1</sup> Milonga é termo designado para um baile de tango, mas também é um gênero musical.

<sup>2</sup> Milongueiro é como são chamados os frequentadores das milongas. Além de exímios bailarinos, também demonstram bastante conhecimento sobre todos os fenômenos que envolvem esse baile.

que seriam os negros o público que deveria ser mais vigiado, pois apresentaria riscos aos brancos, estereótipos de raça que perpassam nossa construção social em um país estruturalmente e institucionalmente racista.

As gafieiras segundo a musicóloga Daniella Spielmann (2017) eram frequentadas por públicos de diferentes raças e classes sociais, e a criação dessas regras de ordem, a etiqueta e a rigidez foram as condições encontradas pelos participantes para garantir a existência desses espaços. Principalmente porque sempre foi um lugar de tensão social, ela traz inúmeras reportagens da década de 1930, 1940 e 1950 que abordam as gafieiras com um lugar de representação pejorativo e criminal<sup>3</sup>.

A dança de salão é um dispositivo social que apresenta a encruzilhada de tensões de raça, classe, gênero e sexualidade presente entre seus participantes. Sendo que, a estrutura que foi sendo elaborada e tecida como a hegemônica, a partir do sistema de condução, centraliza e referencia a figura do homem branco cis-heteronormativo como superior a todos os outros corpos. Assim, mulheres e corpos não brancos estariam sempre submissos a essa figura máxima de poder.

Então, querendo ou não, a manutenção e o não questionamento dessas regras ao longo dos anos passou a ser visto como “tradição” de uma dança, e acabam sendo reproduzidas para novas gerações de dançarinos. Nesse sentido, os próprios participantes passam a fiscalizar possíveis desvios de conduta nesse espaço coletivo de dança. Isso está indicado no texto de abertura do estatuto que menciona: “Por esta razão pedimos para que cada um seja fiscal de si mesmo, para com isso ser um fiscal daqueles que o rodeia.” (VEIGA, 2012, p. 57). É instaurada essa ação de vigilância do indivíduo para manutenção do bom funcionamento desse lugar, como um dever comum, estar atento aos possíveis desvios.

Além dessa postura fiscalizadora que estimulada no dançarino, no caso das gafieiras, havia os fiscais que, segundo Spielmann (2017), eram também figuras responsáveis pelo bom andamento do baile. Os fiscais podiam advertir verbalmente, pedir para uma pessoa se retirar e até mesmo suspender sua presença no espaço.

<sup>3</sup> Importante destacar que naquela época existia a lei da “vadiagem” a qual criminalizava principalmente corpos negros que estivessem sem documentos ou sem uma carteira de trabalho assinada. Assegurando uma postura racista do estado e da polícia perante os corpos negros e o da população de baixa renda. Manifestações culturais como o samba e a capoeira eram alvos corriqueiros de abordagens policiais e prisões para averiguação. Para saber mais recomendo a leitura (ROESLER, 2016). Disponível em: <http://www.justificando.com/2016/08/09/sobre-a-vadiagem-e-o-preconceito-nosso-de-cada-dia/>. Acesso em: 15 jun. 2021.

Há também, nas milongas, o registro de *bastoneros* ou *encargados*, de acordo com Marta E. Savigliano (1995), responsáveis por fiscalizar o modo como os casais dançavam. Eles controlavam principalmente a distância entre os corpos, os quais não podiam aproximar-se mais do que a moral da época permitia.

Nesse sentido, os dançarinos não só vivenciavam essas regras como, de certo modo, acreditavam que a sua manutenção garantiria a existência da dança de salão. Isso também é correlacionado no texto do estatuto: “Convocamos a todos que nos ajudem a manter a chama acesa desta maravilha chamada gafieira. A nossa intenção é preservar as nossas raízes, tradições, enfim a nossa cultura” (VEIGA, 2012, p. 57). Essa frase vem logo abaixo da necessidade de fiscalização, como se a essência dessas danças estivesse mais atrelada a conduta moral do que necessariamente a outros princípios como o encontro para dançar com o outro, o jogo e o improviso.

Desse modo, essa cultura de dançar marginaliza e exclui qualquer desvio possível dos padrões. Por exemplo, uma mulher que queira conduzir no baile, ou um homem que queira ser conduzido, ou ainda, uma dupla que seja formada pelo mesmo gênero, são situações proibidas nesses espaços tradicionais. Se qualquer uma delas ocorrer, é bastante provável que os praticantes sofram algum tipo de advertência, que pode vir da organização do baile ou até mesmo dos frequentadores. Há casos de mulheres que, por realizarem algum tipo de conduta desviante, são consideradas rebeldes e sofrem algum tipo de retaliação. A pesquisadora Mirian Strack (2017), em sua dissertação que propõe uma cartografia feminista da dança de salão, menciona o “chá de banco”, uma prática em que os homens decidem não tirar mais determinadas mulheres para dançar. Na situação mencionada, o motivo era que uma mulher havia se recusado a dançar com um professor de dança de salão.

Já a autora Juliet McMains (2018) descreve a expressão “*planchando el asiento*”, que ocorre nas milongas argentinas de forma semelhante à versão brasileira, porém o motivo é pelo fato de a dama ter experiência técnica demais e com isso passa a não ser mais tirada pelos cavalheiros, que optam por dançarinas iniciantes e intermediárias. Isso também pode ocorrer porque mulheres mais jovens passam a ser alvos mais desejantes para parceiros homens mais experientes, que tendem a ter uma postura paternalista de iniciar essas jovens nos salões de baile. O ponto aqui discutido não é em relação à troca que pode gerar aprendizado, mas ao



fato de ser sempre instaurado nessa relação, em que os corpos femininos mais jovens são mais interessantes do que corpos mais velhos que ficam sentadas tomando “chá de banco”, porque os corpos femininos nesse espaço estão à deriva de um cavalheiro que queira dançar com elas.

Desse modo, os estatutos seriam “um eloquente dispositivo de controle social, com forte apelo ao autocontrole, capaz de produzir padrões de civilidade no momento em que as pessoas estão mais próximas, mais perto umas das outras, em uma situação pública” (VEIGA, 2012, p. 63). Entretanto, o antropólogo menciona que esses códigos se validam nesse espaço, no caso das gafieiras cariocas, as quais a imagem positiva e o reconhecimento de seu valor moral estão articulados. Ele ainda traz que há fatos não mencionados pelo estatuto, como “o código de regras não condena qualquer diferença de idade entre os casais dançantes, tampouco há restrições às formas de economia ou de mercantilização da dança, como é o caso dos pares contratados” (VEIGA, 2012, p. 65).

Contudo, essas possibilidades ausentes das regras não podem ser consideradas desviantes. Afinal, elas provavelmente vão reforçar o sistema de condução, já trazendo o caso dos pares pagos para dançar. Os chamados “*personal dancers*” ou “dançarinos de ficha” são professores homens que recebem ou por dança ou por hora contratada para dançar com as mulheres nos bailes. Essa profissão não ocorre para professoras mulheres, em primeiro lugar, porque alunos homens acessam a condução, ou seja, não correm o risco de não conseguir dançar com ninguém, como as mulheres; em segundo, porque há um grande estigma numa possível associação dessas mulheres com a profissão de prostituição. Zona essa dentro da dança de salão ainda nebulosa por se tratar de uma prática popular que, por vezes, compreende que uma profissional da dança está diretamente relacionada aos personagens exóticos que compõem estereótipos dramáticos dessas danças como a prostituta, a mulata, entre outras derivações.

Nesse sentido, os bailes de dança de salão reforçam uma cultura que “reitera a divisão binária dos gêneros, a atribuição de papéis e estereótipos de gênero normativos, a submissão das mulheres e a naturalização da heterossexualidade” (PAZETTO; SAMWAYS, 2018, p. 158). Por isso, a busca por propostas insurgentes que, ao invés de se conformarem com essas estruturas ou desistirem de habitar essa prática, passam a elaborar outras estratégias para pensar esses espaços coletivos ao dançar a dois.

## 2. Convocações possíveis: o bailar dos rebeldes

Interessados em subverter esses ambientes de dança hegemônicos artistas e dançarines de dança de salão começam a elaborar outros espaços sociais para dançar. O termo “abordagens contemporâneas” na dança de salão tem sido escolhido pelas próprias profissionais que atuam nesses espaços alternativos, e que têm optado por nomear os seus fazeres a partir desse olhar. Sendo assim, podemos englobar dentro das abordagens contemporâneas na dança de salão um amplo campo de manifestações que inclui metodologias de ensino, textos, palestras, espetáculos, performances e bailes.

O termo contemporâneo na dança de salão, por vezes, é associado como se fosse uma dança de salão que se misturasse com a dança contemporânea<sup>4</sup>, quase como se fosse um encontro entre universos distintos. Isso é interessante porque há muitos proponentes e facilitadores, que estão a frente dessas propostas, que possuem vivências corporais em outras danças. Embora haja outras pessoas que vivenciaram experiências em práticas que estão engajadas dentro do guarda-chuva das danças contemporâneas, há também outras pessoas que não possuem essas formações, mesmo assim estão interessadas em questionar as proposições práticas-metodológicas que têm sido reproduzidas e demarcadas em dança de salão. Desse modo, os bailes contemporâneos são lugares de elaboração de dançares mais plurais para a prática da dança de salão.

Assim como os bailes queer que demarcam um espaço de liberdade para outros modos de existência. A milonga queer, organizada por Mariana do Campo em Buenos Aires, é um espaço onde não importa a sua sexualidade, ou o papel que você quer desempenhar na dança, mas sim o seu desejo de dançar (2021)<sup>5</sup>. Indicado que são bailes em que premissas mais libertárias estão guiando os seus participantes. Nos bailes e milongas queer e nos bailes contemporâneos de dança de salão, os princípios promovedores da experiência são mais abertos e convocam a oportunidade para que os corpos possam escolher inúmeras maneiras de dançar e

<sup>4</sup> A dança contemporânea, não como uma modalidade de dança, mas como um conjunto práticas coreográficas e formativas as quais dialogam contemporaneamente a um campo contemporâneo de questionamento (LOUPPE, 2012). Entretanto, não é considerado dentro desse guarda-chuva conceitual a dança de salão. Por mais que essas propostas insurgentes na dança de salão dialoguem com a dança contemporânea e suas inúmeras práticas me parece que são campos de reflexão diferentes.

<sup>5</sup> Site de Tango Queer. Disponível em: <http://tangoqueer.com/en/home/>. Acesso: 30 jun. 2021.

de se relacionar. Isso promove outra atmosfera como relata Alisson George artista e professor de dança de salão ao ir em sua primeira milonga queer:

Eu não sei. Eu não digo com toda certeza que foi a primeira vez que eu experimentei ser conduzido, mas foi a primeira vez que me ficou na memória. Foi um outro mundo. Sabe? Um outro ambiente, um outro clima, uma outra energia que circulava ali que era muito mais gostosa de estar e de compartilhar. Você vai dançar com qualquer pessoa, e se você quiser ser conduzido ou se quiser conduzir é tranquilo. (GEORGE, entrevista, 2020).

Desse modo, baile queer ou contemporânea seria esse espaço livre de premissas e de condutas normalizadoras, uma zona livre. A orientação sexual e o gênero não são motivo de restrições e impedimentos para dançar. As relações de poder são desestabilizadas, e passam a serem alteradas. Mulheres podem conduzir homens nesse espaço, por exemplo. Duplas dançam juntas compartilhando a condução e não havendo alguém responsável por se fixar nesse lugar. O prazer social de partilhar danças com outras pessoas, as quais não se conformam com o projeto político vigente, é que mobiliza a existência desses encontros. Subvertendo o baile de dança de salão cis-heteronormativo, por uma baila na qual a transversão das regras e dos modos de existência sejam a convocação estética a ser vivenciada.

Essas proposições podem ser consideradas como ações artísticas-ativistas, pois reinventam modos de estar vivo. São acontecimentos sendo disparados onde vemos pessoas do mesmo gênero dançando juntas, mulheres conduzindo homens, pessoas partilhando a ação de conduzir. Sendo importante destacar que são espaços organizados por agentes interessados em reinventar os modos de produção desse dançar. Trazendo a dança de salão como estratégia de transformação social por vias da experiência estética.

Sendo assim, é na pista de dança que passa a ser possível construir coreografias de resistência a esses padrões e discursos dominantes em relação a gênero, classe e raça. Esse desejo pulsa nos corpos dos presentes que se reinventam ao dançarem nesses bailes insurgentes. O autor Ramón H. Rivera (2011) propõe que os clubes de dança LGBTQIA+ são espaços de utopia performativa para a comunidade queer latina nos Estados Unidos. Segundo ele “Os clubes de dança são lugares provisórios [...] **“paraíso seguro” e ensaiando estratégias de sobrevivência coletiva.**” (RIVERA, 2011, p. 11, grifo meu).

Nesses espaços de baile em que os corpos desestabilizam as premissas cisheteronormativas, se torna possível vivenciar outras formas de estar em contato

com o diferente. Por exemplo, ao percebermos a potência que um corpo tem ao se expressar dançando independente de seus marcadores de gênero, raça ou classe. Isso não quer dizer que essas condições não irão influenciar o movimento dessa pessoa, mas no baile existe a oportunidade de olharmos essas diferenças de modos sensíveis ao tentarmos buscar estratégias para compormos uma dança coletiva que parta das singularidades. Todos que estão naquele espaço, mesmo os que não dançam, são protagonistas do dançar porque eles estão criando o baile. Não apenas a pista de dança e seus dançarines, mas aqueles que observam, os que conversam uns com os outros entre uma dança e outra, os responsáveis pela música seja ela eletrônica ou ao vivo.

Então, a criação desses espaços de dança de salão com outras perspectivas viabiliza que pessoas que não se enquadram no modelo cisheteronormativo se sintam pertencentes a esse dançar. Possam se sentir seguras e acolhidas, ao menos, nesse recorte espaço-temporal. Podendo dançar sem se preocupar se serão assediadas, agredidas e ou insultadas por simplesmente não se conformarem a determinados marcadores. Podemos pensar que esses bailes promovam o “direito de aparecer” como propõem Judith Butler (2019).

Mesmo que haja espaços conservadores como mencionados na primeira parte do texto, os bailes queer e contemporâneos são os desvios, aquilo que consegue escapar e passa a reconstruir outras realidades de gênero e sexualidade dentro da dança de salão. Através desses espaços políticos de baile que:

a vida das minorias sexuais e de gênero se tornem mais possíveis e mais suportáveis, para que os corpos sem conformidade de gênero, assim como aqueles que se conformam bem demais (a um alto custo), possam respirar e se mover mais livremente nos espaços públicos e privados. (BUTLER, 2019, p. 39)

Elaborando outras referências para os corpos na dança de salão. Isso se materializa em sorrisos, em corpos se expressando através das suas danças, experimentando diálogos com outros corpos, olhos que se fecham para desfrutar da cinestesia que é estar em relação com outro corpo. No baile, não importa o que você faz, onde você trabalha: as pessoas simplesmente se relacionam através da dança e se conectam por essa via. Há uma experiência coletiva de encontro. Isso o torna uma proposta artística-ativista, pois, a partir da não separação entre as esferas vida e arte, pelas quais estamos todos sendo atravessados, apresenta, por vias



sensíveis, a capacidade de, intencionalmente, reconfigurar os modos de articulação política e social.

A multidão aqui é queer e seus corpos aparecem no centro da desterritorialização da heterossexualidade, como traz Paul B. Preciado (2019). Explodem nesse baile os códigos de masculinidade e feminilidade presentes na dança de salão. Aqui, os corpos resistem aos processos de normalização dos gêneros, sendo justamente essas anormalidades as potências desse espaço de dança. O baile queer ou contemporâneo é fruto da “utilização máxima dos recursos políticos da produção performativa das identidades desviantes” (PRECIADO, 2019, p. 425). Neles se quer desidentificar, desejasse que as danças sejam criadas por sujeitos rebeldes, diferentes, e resistentes às universalidades hétero.

Promovendo desvios naqueles que talvez nunca tenham acessado a possibilidade de vivenciar no seu próprio corpo fissuras além dos padrões. Não são espaços que excluem pessoas cis-gêneras ou heterossexuais, mas eles asseguram a existência de outras vidas. Diferentemente dos bailes conservadores que apesar de não terem demarcados essas categorias em seus nomes, excluem e reagem de maneira violenta a qualquer possibilidade de desvio.

Nos bailes queer e contemporâneo as intenções que ali circulam almejam subverter as amarras do patriarcado. Um baile na qual seja possível circular sem medo. Aqui, já não há mais que se apoiar na liberação da dominação masculina, nas categorias naturais de homem/mulher, e nem nas diferenças sexuais, heterossexual/homossexual. Nesse exercício de desterritorialização enquanto festa “Não existe diferença sexual, mas uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida” (PRECIADO, 2019, p. 429).

Circulam pelos ares as noções de respeito, de equidade, de colaboração e de alteridade. Os corpos se escutam e criam danças a partir das diferenças e, principalmente, desse agrupamento de gentes. A criação de um espaço para se estar em relação com os outros através da dança. Isso é gerador de porvires, os quais são intangíveis, visto que a circulação de ideias e de propostas se encontra aberta, a ser convocada pelo evento em si.

Os bailes contemporâneos e queer seriam um grande fluxo dançante que se concentraria durante algumas horas para se rebelar contra todas as formas de opressão que nos atravessam. Viver intensamente um dançar comum em um

espaço coletivo, sincronizado pela espontaneidade, disparando outros modos de estar no mundo, de nos relacionarmos uns com os outros, inclusive de nos relacionarmos com a cidade e com as estruturas sociais que nos cercam.

Faço relações dessas experiências sensoriais e coletivas que vivenciei, a partir da leitura do texto TAZ- zona autônoma temporária- de Hakim Bey (2004). A provocação que permeia essa leitura me faz pensar em rebeliões possíveis nessa era em que o biopoder se instaura, inclusive, em nossas construções subjetivas e criativas. As Tazs são estratégias táticas perfeitas para um estado que é onipresente, mas que possui inúmeras rachaduras e fendas. Uma Zona Autônoma Temporária é algo que se compreende também, em ação, uma fantasia poética que é disparada. Como sugere Hakim Bey (2004), uma operação de guerrilha que libera uma área de tempo, de terra, de imaginação e se dissolve para se refazer em outro lugar, antes que possa ser esmagado pelo estado.

Assim, o que mobiliza a pulsão emanada por esse termo é a possibilidade de criação de um lugar comum de encontro, da oportunidade de um grande encontro, por meio da dança de salão, o qual extrapole as estruturas do próprio ato de dançar a dois e seja entendido como ação em conexão imediata e urgente com a vida à qual estamos nos sujeitando. Viabilizando a criação de uma zona não haja hierarquias entre os corpos e a liberdade de estar seja o princípio norteador e, principalmente, seja possível experimentar o que não se conhece, a partir de criações na dança social. Seriam os bailes contemporâneos e queer espaços feitos por uma multidão de corporeidades insurgentes e dançantes que invadem a cidade, criando uma grande feitiçaria dançante por essa multidão queer, monstruosamente poderosa e viva. “A feitiçaria funciona criando ao redor de si um espaço físico/psíquico ou aberturas para um espaço de expressão sem barreiras – a metamorfose do lugar cotidiano numa esfera angelical” (BEY, 2003, p. 19).

A feitiçaria opera como a consciência aprimorada da possibilidade de estar no mundo de outras formas; uma percepção incomum, talvez, mas que, alinhada às ações e aos objetos, consiga atingir aquilo que se busca. Para existir, o baile precisa de um bando, como traz Hakim Bey (2004), uma rede que é aberta, mas não para todos. Aqui, o que mobiliza a reunião dessas pessoas são suas afinidades, o laço de amor que reúne os iniciados. São seres clandestinos e marginais que se agrupam em relações não hierárquicas, compondo um padrão horizontal, no qual os contratos e as alianças são tecidos por afinidades espirituais.

1541

O bando também se dissolve e se reajusta a partir de cada ação. Há um plano de ação que se realiza, orquestrado por esses terroristas que se infiltram e convidam as pessoas a dançar. Durante o baile esse bando cresce, todos que estão ali compõem a matéria desse baile e, conscientemente ou não, são, em parte, a concretização dessa zona.

Nesse bando há muitas ações a serem desdobradas. Há os responsáveis por promover o som, fundamentais para provocar intensidades diferentes e canalizar as energias dos corpos que pulsam o dançar; há outras figuras, responsáveis por disparar danças na pista, improvisações as quais aquecem os momentos iniciais do encontro e cativam os corpos a se entregarem ao devaneio de dançar juntos; há também aqueles que asseguram a existência do encontro, divulgam quando a baile vai emergir em matéria em algum ponto da cidade. Porém, integrantes desse bando são acrescentados durante a ação e podem, inclusive, articular propostas inimagináveis, por exemplo, danças coletivas, abraços inesperados, composições musicais emergidas na hora. Esse grande bando monstruoso e rebelde se completa quando o evento em si acontece e, a partir disso, marcas de fluxos e afetos atravessam no espaço e nos corpos que ali estão.

A ação de bailar em conjunto, por mais que seja orquestrada à semelhança de uma festa, precisa estar em aberto. Por mais que a festa seja planejada, a mesma jamais pode ser ordenada, sendo a espontaneidade crucial para que o evento aconteça (BEY,2004). Nesse sentido, o baile pode ser arquitetado, porém, jamais poderá ser fechado, sendo fundamental que os fluxos estejam livres.

Nesse sentido, me parece que os bailes queer e contemporâneos precisam esgarçar sua experiência com a cidade e o desaparecimento que se vivência por meio dessas experiências coletivas. Penso, como provocação para esse bando a criação de espaços temporários na cidade com propostas que revitalizam e rearticulam a interação entre os habitantes daquele lugar com o espaço urbano. Isso pode vir a ser um dos princípios propostos por um baile que se preocupe também em abandonar as marcas da colonialidade da dança de salão. Voltando às suas origens primárias, em que bailar junto era sinônimo de dançar na rua, no pátio, no terreiro.

Dançar coletivamente na rua ressignificando e dando acesso à dança de salão, fazendo da rua sua grande pista de dança, onde qualquer corporeidade possa

chegar e dançar. Há eventos de dança de salão que ocorrem em praças pelo mundo, porém, cada vez mais, essas ações estão ocupando lugares privados, como escolas de dança e salões de baile. Não pretendemos estabelecer um juízo de valor que defina que um local é melhor que o outro, mas, para o que se propõe esses bailes audaciosos que provocam as normas sociais me parece que a ocupação do espaço público é fundamental.

Trazer para os bailes o gosto de ser um terrorismo poético e causar afetos e emoções naqueles ali presentes. Seria uma ação que atingiria várias pessoas e deveria causar alguma mudança em suas vidas. Se isso não acontecer terá falhado, como traz Hakim Bey (2003), o terrorismo poético precisa mudar vidas além da do artista. Interferir nas cidades, dar voz às corporeidades insurgentes no dançar a dois, provocando vida em uma cidade tomada pelo medo. Sequestrando qualquer corpo que passe por esse baile e fazê-lo dançar. A ocupação das ruas e das praças é uma potência mobilizadora dessa provocação, que luta contra o confinamento dos processos individuais e solitários regidos pelas forças reativas e conservadoras.

O corpo na rua configura a expressão de vozes múltiplas que se arriscam e fazem arte pelo direito de viver, porém, ao mesmo tempo, percebem a potência que se instaura a partir do desaparecimento. Desaparecer de si. Se perder em meio ao caos e experimentar devires outros, ao dançar com as pessoas que ali estiverem. Experimentar ser sempre a dois, a três, a muitos. Dançar em uma festa pressupõe vivenciar desejos sendo coreografados. Assim, surge a oportunidade de, por meio da dança, se expor aos perigos de se tornar outros (BOLLEN, 2001). Os bailes insurgentes possibilitam a todos se colocarem em risco, jogarem com a negociação de ser algo que jamais se imaginaram sendo. Ser alguém que é convocado à relação com os demais ali. Dançar em uma pista de dança exige negociações de proximidade (BOLLEN, 2001). e estar cara a cara, uns com os outros.

O que me interessa é que essa potência de microações aconteça quando bando de pessoas se reúne para dançar, minando as estruturas dominantes, ainda que algumas pessoas não tenham consciência de que estão sendo regidas por fluxos queer. Aos poucos, talvez se permitam experimentar como é estar em uma multidão que promove outros fluxos, os quais liberam vida. Haverá, então, esse desaparecimento coletivo, como acontece nas *raves* ilegais (OLIVEIRA, 2006).



Todos ali são pulsações vibrando em uma única batida promovida pela música. No baile, todos são movidos pelo fluxo das relações entre as peles que se tocam, os olhares que se cruzam, os sons que invadem as orelhas, os ritmos que se instauram e os abraços que se materializam. Isso depois ao se dissipar ao final dos bailes ressoará no cotidiano para os espaços de existência dessas vidas. Quem sabe ao promover a possibilidade de conhecer o diferente através da dança; quem sabe através do gesto de se permitir dançar de maneira inusitada; ou quem sabe ao poder dançar em bando, mas sem precisar ser igual a ninguém. Muitas possibilidades se instauram nesses bailes rebeldes que atravessam sensivelmente os corpos e corpos que anseiam por uma dança de salão mais plural e democrática.

Paola de Vasconcelos Silveira  
UNIRIO

E-mail: pavasconcelos.14@gmail.com

Professora, Bailarina e Coreógrafa de dança de salão e tango queer. Doutoranda no PPGAC/UNIRIO, bolsista CNPQ. Mestra em Artes Cênicas pela UFRGS, licenciada em Dança pela mesma universidade.

Prof. Dr. Charles Feitosa  
UNIRIO

E-mail: philo\_bureau@hotmail.com

Professor e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Coordenador do POP-LAB (Laboratório de Estudos em Filosofia Pop

## Referências:

- BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2019.
- BEY, Hakim. **TAZ**: Zona Autônoma Temporária. Trad. REZENDE, Renato. 2. Ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.
- BEY, Hakim. **Caos**: Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares. Ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.
- BOLLEN, Jonathan. Queer Kinesthesia: Performativity on the dance floor. In: DESMOND, Jane C. (Ed.). **Dancing Desires**: choreographing sexualities on and off the stage. [s. l.]: The University of Wisconsin Press, 2001.
- GEORGE, Alisson. Depoimento [abr.2020]. Entrevistadora. Paola de Vasconcelos Silveira, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. 1 arquivos.mp3 (50min). Entrevista concedida para tese de doutorado no PPGAC/UNIRIO.
- HEWITT, Andrew. Social Choreography: ideology as performance in dance and everyday movement. [s. l.]: Duke University Press, 2005.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. 400 p.
- MAINS, Juliet Mc. Rebellious Wallflowers and Queer Tangeiras: the rise of female leaders in Buenos Aires scene. **Dance Reaserch**, S.c., v. 1, p.173-197, jan. 2018.

1544

MÉGRET, Frédéric. Asi se Baila. In: JOYAL, France (Org.). **Tango, corps à corps culturel**: danser en tandem pour mieux vivre. Quebec: Université Du Québec, 2009. Cap. 3. p. 39-70.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. **Corpos Indisciplinados**: Ação cultural em tempos de biopolítica. 2006. 225 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciência da Informação, Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PAZETTO, Debora Ferreira; SAMWAYS, Samuel. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem queer nas normas de gênero na dança de salão. In: **Revista Educação, Arte e Inclusão**, Florianópolis, v. 13, n.3, p. 157-179, 2018.

PRECIADO, Paul B. Multidões Queer: notas para uma política dos "anormais". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 421-430.

RIVEIRA-SERVERA, Ramon H.. Coreographies of resistance: latino queer dance and the utopian performance. In: HAMES-GARCÍA, Michael; MARTÍNEZ, Ernesto Javier (Ed.). **Gay Latino Studies**: a critical reader. Durham-london: Duke University Press, 2011. p. 1-36.

SAVIGLIANO, Marta E. **Tango**: and the political economy of passion. Boulder: Westview Press, 1995. 289 p.

SPIELMANN, Daniela. Os Bailes de Gafieira: os repertórios em movimento. 2017. 358 f. Tese (Doutorado) – Curso de Musicologia, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.

STRACK, Míriam Medeiros. **DANÇA DE SALÃO: Cartografia de uma abordagem feminista**. 2017. 108 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

VEIGA, Felipe Berocan. A dança das regras: a invenção dos estatutos e o lugar de respeito das gafieiras. **Antropolítica**, Niterói, v. 33, p.51-77, 2012.

## Que homem pode dançar? “Vacina já” ...

Ramon de Oliveira Granado (UFRJ)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Essa escrita poética objetiva refletir sobre o ser homem e a possibilidade de desconstrução do machismo através da dança. A construção da escrita se dá, a partir da trajetória do próprio autor que se vê durante parte da sua vida doutrinado a questões normativas de gênero e percebe o machismo em si e no mundo, como um “vírus” pandêmico, e que após anos vivendo a arte de dançar, consegue encontrar a sua “vacina” na própria dança. Essa “vacina” lhe trouxe aquilo que lhe foi negado em sociedade, o sensível. Sendo assim, enfoca que tal escrita reflexiva não visa conquistar mais espaço para o homem e sim pensarmos o quão positivo socialmente poderá ser, ter mais homens praticando esta arte.

**Palavras-chave:** DANÇA. HOMEM. CONSTRUÇÃO SOCIAL.

**Abstract:** This poetic writing aims to reflect on being a man and the possibility of deconstructing machismo through dance. The construction of writing takes place, from the trajectory of the author himself, who sees himself during part of his life indoctrinated to normative issues of gender and perceives machismo in itself and in the world, as a pandemic “virus”, and that after years of living the art of dancing, manages to find its “vaccine” in the dance itself. This “vaccine” brought him what he was denied in society, the sensitive. Therefore, it emphasizes that such reflective writing does not aim to gain more space for man, but rather to think about how socially positive it can be, to have more men practicing this art.

**Keywords:** DANCE. MEN. SOCIAL CONSTRUCTION.

Como assim? Tem homem que não pode dançar? Que vacina? Calma. Este título foi pensado uma forma de manipulação de um discurso para atrair o olhar de quem queremos transmitir uma informação.

A finalidade última de todo ato de comunicação não é informar, mas persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado. Por isso, o ato de comunicação é um complexo jogo de manipulação com vistas a fazer o enunciatário crer naquilo que transmite. A linguagem é sempre comunicação (e, portanto, persuasão), mas ela o é na medida em que é produção de sentido. (FIORIN, 1999, p.52)

Partindo dessa persuasão, pretendo, como objetivo, apontar algumas reflexões sobre a construção social do “ser homem” e a possibilidade de

desconstrução do machismo<sup>1</sup> através da dança. Esse texto é para você homem, você mulher, você, pessoa que lê. Vamos conversar.

Me pego por muitas vezes observando a sociedade a qual estou inserido (brasileira), em meio ao caos político instaurado. A dicotomização arcaica se salienta nos mais diversos temas a serem discutidos no Brasil. Desde becos e vielas até mansões e iates.

Se você não é isso, você é aquilo! Se você não se posiciona nisso, você defende aquilo! Se você não faz isso, você joga do outro lado! Tais afirmações aqui no Brasil, são bem comuns para tratar de questões muito importantes como, por exemplo: política partidária, gênero e sexualidade.

Mas neste momento me direciono a olhar especificamente para refletir sobre “o homem que diz para outro homem que dança não é coisa de homem”. Parece até erro de escrita, repetir três vezes na mesma frase a palavra homem, mas não é. Esta frase tem me feito pensar, repensar e aprender o quão importante é dialogarmos sobre como estes homens regidos pelo patriarcado<sup>2</sup>, machismo e seguindo preceitos que lhe convém para determinados momentos, conseguem agir como um “vírus” pandêmico que visa infectar os corpos desde a infância, pois ainda não possuem anticorpos (discernimento e educação) para combater esse mal. O pior de tudo é que não temos “vacinas” imunizante específicas para este “vírus”, mas temos possibilidades de uma “vacina” para testes a longo prazo.

Pensando assim, me coloquei como voluntário para esse teste a muitos anos atras e abordarei neste primeiro momento, minha experiência de vida para trazer tais reflexões.

## 1. A infecção

Eu, homem, nascido em 1988, na cidade de Nilópolis – Baixada Fluminense do Rio de Janeiro, posso afirmar que quando criança, tive uma

<sup>1</sup> É reconhecido pelo senso comum como a cultura de superioridade, exercido pelo homem no que se refere ao seu modo de pensar e agir de forma a subjugar o sexo feminino na compreensão de inferioridade (CORTES; SILVEIRA; DICKE; NEUBAUER, 2015, p.1).

<sup>2</sup> Na visão arraigada no patriarcalismo, o masculino é ritualizado como o lugar da ação, da decisão, da chefia da rede de relações familiares e da paternidade como sinônimo de provimento material: é o “impensado” e o “naturalizado” dos valores tradicionais de gênero. Da mesma forma e em consequência, o masculino é investido significativamente com a posição social (naturalizada) de agente do poder da violência, havendo, historicamente, uma relação direta entre as concepções vigentes de masculinidade e o exercício do domínio de pessoas, das guerras e das conquistas (MINAYO, 2005, p. 23).



educação bem rígida, onde meu corpo e mente, eram controlados para não se movimentar muito pelos espaços da casa. As brincadeiras? Eram limitadas as poucas vezes que ia na casa de parentes. As amizades? Não fazia, pois eu não podia frequentar a casa de ninguém, e nas residências que morávamos (eu, mãe, pai e irmão) minha mãe não gostava de receber visitas de estranhos.

Essa rotina me fez ser tímido, retraído e com sobrepeso. Na família e fora dela minha sexualidade era questionada, mesmo sem eu ter a mínima noção do que eu gostava, tudo pelo fato de minha voz ser fina e por eu não gostar de jogar futebol. Ouvia muito as ordens: “não faça isso” e “isso é errado”, mas ninguém nunca dialogava sobre os porquês. Assim, caminhei até entrar no ensino médio!

Meus contatos com dança (uma possível vacina) se limitavam ao que eu assistia na televisão. E o que se passava na televisão brasileira nos anos 90 com esse tema? É o Tchan, Backstreet Boys e outros grupos nos mesmos estilos. E por coincidência do destino, aos 16 anos de idade, fui convidado a participar de um grupo de dança da escola, mesmo sem nunca ter dançado. Quais eram os tipos/gêneros de danças? Axé (como dançado pelo É o Tchan), Funk (tipo de dança popular do Rio de Janeiro) e *Street Dance* (como dançado pelos Backstreet Boys). A decisão em entrar para este grupo de dança, me levou, inconscientemente, a tomar a primeira dose da “vacina”.

Não foi fácil: o eu adolescente, cristão, do sexo masculino, que ainda sofria *bullying* por ser retraído, com a voz em fase de transição, e que começava a me descobrir bissexual, e, de repente, adentrar o mundo da Dança. Mas, o preconceito, permanecia tanto do meio externo, manifestado na sociedade, quanto do familiar. Posso dizer que minha escolha por dançar se deu, primeiramente, como um meio de rebeldia e ao mesmo tempo um modo de me inserir socialmente, numa escolha, já não mais somente infantojuvenil, mas como adolescente em busca de uma juventude sem tantas cisões, que deixam marcas no corpo e no espírito.

De uma rebeldia surgia um amor. A Dança havia me conquistado e meus planos de vida profissional, ainda na adolescência, já eram projetados tendo ela como foco.

Nesta jornada até a adolescência/juventude, fui oprimido e também acabei refletindo o mesmo erro, sendo opressor. Já me vi fazendo aquilo que faziam comigo, recriando o que me recriavam. Muitas informações na minha mente se chocavam e entravam em colapso com o passar dos anos.

Quando iniciei minha primeira graduação em Licenciatura Plena em Educação Física na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), no ano de 2010, ficou perceptível que o “vírus” (machismo) havia me infectado, não na faculdade, mas desde a minha infância, e estava lá adormecido até a adolescência/juventude. E foi nesta fase da minha vida que meu comportamento, imposto socialmente, “macho” explosivo e competitivo tiveram seu ápice. A Dança era meu local de aparecer, chamar atenção e conquistar meu território. Por sorte, neste mesmo período, criei meu próprio grupo de dança, “Freedom Group Dance RJ”, e foi nesse momento que a segunda dose da “vacina” foi ministrada, mesmo sem eu perceber.

Antes de eu continuar essa escrita reflexiva, vivenciada e experienciada, vamos entender um pouco sobre assuntos teóricos importantes que fizeram voltar meu olhar sobre minha própria trajetória. E cuidado, talvez você esteja infectado por este “vírus” que mata você por dentro e até os(as) outros(as) por fora, e “assassina” mais que muitas outras doenças. Então vamos dar uma embasada agora.

## 2. O “vírus” construído socialmente

Em meio as leituras que realizei sobre o tema, compreendi que os indivíduos são doutrinados, socialmente, sobre o que devem ou não fazer, de acordo com seu gênero e o grupo em que estão inseridos. Segundo Pereira:

A sociedade ocidental sempre estabeleceu categorias de gênero a partir do padrão biológico, integrando assim sexo, gênero e sexualidade. [...] A distinção biológica entre homens e mulheres determinou a formação e a classificação efetiva dos papéis femininos e masculinos (2011, p. 99).

Além disso, a alguns anos atrás durante uma escrita acadêmica, me deparei com a uma citação de Kaufman:

Os homens são marcados e brutalizados pelo mesmo sistema que os dá seus privilégios e poder: A vida de trabalho cotidiana de sociedades de classe industrializadas é de violência. Violência se disfarça de racionalidade econômica; enquanto alguns de nós são feitos extensões de máquinas, outros são feitos cérebros separados de corpos [...]. É a violência que condena a maioria a trabalhar até a exaustão durante 40 ou 50 anos até ser jogada na lata de lixo como velho e gasto (1987 *apud* GIFFIN, 2005, p. 49 - 50).

Muitas e muitos que leem essa passagem mencionada podem apontar como vitimização de um grupo já privilegiado socialmente. Peço cautela neste

momento. Ao refletir e compreender essa citação, busco meios que possam amenizar ou reverter, mesmo que sutilmente, esse caos a que os homens são acometidos e muita das vezes não percebem. Deixo aqui claro que não penso em privilégios ou mais privilégios para este gênero, mas sim visio trazer à tona que o que foi/é tirado do homem, pelo próprio homem, como a possibilidade de ser sensível<sup>3</sup>, que é um dos causadores desse “vírus” (machismo) continuar se disseminando.

Ao buscar entender mais sobre este assunto, observo também que os estudos sobre gênero lidam com concepções nas mais diversas perspectivas e nos mais diferentes contextos. A origem deste termo, se deu a partir de inquietações e influência direta da realidade sociocultural vivida. Suas vertentes de abordagem atingem as esferas da psicologia, antropologia, sociologia, dentre outros campos de saberes e lidam com temáticas diversas, como: a diversidade sexual, o panorama das mulheres na sociedade contemporânea, a militância do feminismo e similares.

De acordo com Spizzirri, Pereira e Abdo (2014, p. 42) a palavra *gênero* começou a ser utilizada no contexto social após, possivelmente, a Segunda Guerra Mundial através do advento do movimento feminista que visava fundamentar “as distinções sociais relacionadas ao sexo biológico do (nascimento)” (SPIZZIRRI, PEREIRA E ABDO, 2014, p. 42).

Em termos conceituais, a definição inicial que me embaso é a que afirma que:

Gênero está relacionado às diferenças sexuais, mas não necessariamente às diferenças fisiológicas como as vemos em nossa sociedade. O gênero depende de como a sociedade vê a relação que transforma um macho em um homem e uma fêmea em uma mulher. Cada cultura tem imagens prevalecentes do que homens e mulheres devem ser. O que significa ser homem? O que significa ser mulher? Como as mulheres e os homens supostamente se relacionam uns com os outros? A construção cultural do gênero é evidente quando se verifica que ser homem ou ser mulher nem sempre supõe o mesmo em diferentes sociedades ou em diferentes épocas (STREY, 1998, p. 156-157).

Outra contribuição neste campo de estudo foi dada pela historiadora Joan Scott, que escreve sobre gênero sendo considerado, como um componente fundamentado nas diferenças percebidas entre os sexos e, conseqüentemente, tornando-se uma forma inicial de identificar as relações de poder (SCOTT, 1989, p.7).

<sup>3</sup> Aqui corresponde ao significado do que se sente, que possui sensibilidade.

Esta autora alerta a outras questões importantes para elucidar nosso processo de formação social, pois, tais “relações” estão mais ligadas a sinônimos de “comparação” do que de “vínculo” entre pessoas de sexo oposto. No que tange o “poder”, neste caso, em vez de se enfatizar o que precisa para se completar, é ressaltado o que diferencia homem e mulher, como forma de identificação de quem é o forte e o fraco, o dominador e o dominado. Aquela dicotomia arcaica que eu escrevo no início do texto. Segundo Andreoli:

No âmbito dos estudos de gênero tem-se falado em representações hegemônicas de masculinidade e de feminilidade, que são aquelas que tentam imprimir nas ‘mentes’ e nos corpos dos homens e mulheres determinados padrões, tentando firmar-se assim como as únicas formas possíveis de ser masculino e feminino (2010, p. 2).

Tais padrões impregnados na sociedade tentam nos tornar homogêneos, impondo um exemplo ou modelo a ser seguido de como ser, agir ou vestir, por exemplo. Creio que até aqui seu inconsciente tenha se comunicado com seu consciente para constatar o quanto tudo isso fala de “nós”. Podemos então observar que essa hegemonia está diretamente ligada a posicionamentos políticos, culturais e religiosos tradicionais do ocidente. Paralelamente a isso, também percebemos que o “homem”, já influenciado por todos os fatores sociais abordados nos conceitos até aqui, necessita de reconhecimento de outros homens e mulheres, para assim, exercer o papel que lhe é atribuído no padrão cultural de conduta.

Um corpo, ao ser nomeado como sendo do sexo masculino, passa a ser codificado por uma rede de significados culturais no interior de seu gênero adequado, pois não existe corpo sem gênero, ou melhor, um corpo não é visto como viável se não pudermos distinguir seu gênero. Os comportamentos e atitudes sociais esperados devem corresponder a esse corpo vestido pelo gênero (SEFFNER; SANTOS, 2012, p. 10).

Nos deparamos então, desde que nascemos, com uma sociedade que cria estereótipos, constituídos via naturalização e/ou normalização, definindo e reforçando diariamente regras e comportamentos para a manutenção das relações desiguais de gênero (SANTOS, 2015a, p. 12).

Há autores que, ao estabelecerem reflexões sobre gênero, colocam a existência das diferenças sexuais não como fatores que o definirão, ressaltando que não deve ser utilizado como forma de hierarquização de poder, seja em procedimentos ou atitudes. Concordantes com esta afirmativa são, Leitão e Souza:



Anatomicamente as diferenças biológicas e funcionais existem, porém, não quer dizer que existam para afirmar as desigualdades ou traçar os critérios impostos pela sociedade que, muitas vezes, as impõem de forma discriminadora [...] (1995, p. 255).

Ao lançarmos um olhar mais atento, compreenderemos que os modos como homens e mulheres, meninas e meninos se comportam em sociedade correspondem a intrínsecos aprendizados socioculturais, prescritos para cada gênero. Tais fatos, às vezes, passam por despercebidos por serem naturalizados, e acabam fazendo “parte” das ações cotidianas. Sendo assim:

Enquanto o sexo da pessoa estiver ligado socialmente ao aspecto biológico, ao gênero (ou seja, a feminilidade ou masculinidade enquanto comportamentos e identidade) será uma perigosa construção cultural, fruto da vida conflituosa em sociedade (SANTOS, 2015b, p. 76).

É deste conflito que advém o “vírus” que aparece em meu relato.

Outro apontamento pertinente sobre gênero é o de Meyer e Soares, onde:

passa a englobar todas as formas de construção social, cultural e lingüística implicadas com os processos que diferenciam mulheres de homens, incluindo aqueles processos que produzem seus corpos, distinguindo-os e separando-os como corpos dotados de sexo, gênero e sexualidade (2005, p. 16 *apud* SANTOS, 2009, p.53).

Até mesmo antes de nascer, o corpo da criança, dentro do útero da mãe, é envolvido por inúmeras expectativas, em função do seu sexo. A construção de um gênero é delineada a partir de anseios que são depositadas pelo fato de ser menino ou menina (SANTOS, 2015a, p.13). Se analisarmos a educação dada pelos nossos pais, em sua maioria, são marcadas de diferenças bem concretas. Tais distinções estão na ação, por exemplo, de dar bola e carrinho para os meninos e boneca e fogãozinho para as meninas ou no impor formas de se vestir (o paradigma da cor azul x rosa) ou ao contar histórias em que os papéis dos personagens homens são heróis ou soldados e mulheres são, em sua maioria, princesas ou donzelas. Outras ações podem ser articuladas no indivíduo de modo mais sutil, como em comportamentos, tais como: as formas de portar-se, sentar, parar de pé, etc.

Nessa perspectiva é atribuído à mulher o papel feminino tradicional, da maternidade e, com isso também, o cuidado da casa, dos filhos e a tarefa de protetora, devendo então, sentir-se realizada frente a tais “prerrogativas”. O homem, seguindo esta linha de raciocínio, é aquele que trabalha fora, garante o sustento da família, realiza-se fora de casa. Sendo assim, se espera que o ele tenha força,

iniciativa, objetividade, racionalidade e o que foge desse viés não seria considerado “normal”. Cabe ressaltar que esses atributos se diferenciam com o passar do tempo e localidade. Sendo assim:

A história de gênero tenta introduzir na história global a dimensão da relação entre os sexos, com a certeza de que esta relação não é um fato natural, mas uma relação social construída e incessantemente remodelada. [...] São as sociedades, as civilizações que conferem sentido à diferença, portanto não há verdade na diferença entre os sexos, é um esforço interminável para dar-lhe sentido, interpretá-la e cultivá-la (COLLING, 2004, p. 39).

Frente a tudo exposto, percebemos que o movimento das políticas públicas nacionais, parecia estar compreendendo a importância de conscientizar a sociedade sobre os estudos de gênero, na sua dimensão educacional. Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) para a educação brasileira, são um bom exemplo, pois abordam em seus temas transversais, provocam reflexões ao pautar a diferença entre gênero e sexo:

Enquanto o sexo diz respeito ao atributo anatômico, no conceito de gênero toma-se o desenvolvimento das noções de “masculino” e “feminino” como construção social. O uso desse conceito permite abandonar a explicação da natureza como a responsável pela grande diferença existente entre os comportamentos e lugares ocupados por homens e mulheres na sociedade (BRASIL, 1998, p. 321-322).

Neste contexto, observamos que estes termos não são sinônimos e, além disso, os PCNs abordam questões sociais que diferenciam o que é masculino e feminino com a intenção de combater relações de poder, questionar a rigidez dos padrões de conduta estabelecidos para homens e mulheres, apontar para sua transformação, apurar e explicitar as discriminações e preconceitos associados ao gênero, no sentido de garantir a equidade como princípio para o exercício da cidadania (BRASIL, 1998, p. 322).

Mas é inegável o retrocesso ocorrido no Brasil a partir do ano de 2019, por questões políticas extremistas de direita com a tentativa de criação de lei que proíbe “ideologia de gênero” em escolas fundamentais. Mas, não me aprofundarei nessas questões aqui. Precisamos então, buscar novos meios de conscientização social, meios de combater esse “vírus” dando ao gênero opressor “homem” algo que lhe foi proibido: o sensível. Talvez assim, possa tornar-se mais humano e empático.

E mesmo existindo documentos como os PCNs, ainda há muito a se estudar e dialogar sobre o assunto. De acordo com Vianna e Unbehaum:

Nas escolas, as relações de gênero também ganham pouca relevância entre educadores e educadoras, assim como no conteúdo dos cursos de formação docente. Ainda temos os olhos pouco treinados para ver as dimensões de gênero no dia-a-dia escolar, talvez pela dificuldade de trazer para o centro das reflexões não apenas as desigualdades entre os sexos, mas também os significados de gênero subjacentes a essas desigualdades e pouco contemplados pelas políticas públicas que ordenam o sistema educacional (2004, p. 79).

As diferenciadas concepções de gênero são reflexo do modo como vive diferentes povos, em diversos períodos históricos, buscando classificar as atividades, os atributos pessoais e as tarefas destinadas a homens e a mulheres no campo das relações, da cultura, da política, do lazer, da religião, da educação, da sexualidade, da Arte, etc. Na tentativa de trazer mais clareza sobre assunto, devemos considerar que:

O conceito de gênero deve então ser entendido duma forma relacional e não estática, dado que constitui algo que os seres sociais *fazem* e não algo que eles *têm* [...]. Desta forma, pode dizer-se que o gênero é um atributo situacional, ao produzirmos comportamentos vistos pelos outros, na mesma situação imediata, como masculinos ou femininos. *Fazemos* então o gênero nas interações sociais, que devem ser vistas como criativas, mas que não existem num vazio; respondem, pois, a situações particulares e são geradas no momento em que são definidas as condições das relações sociais (MIRANDA, 2008, p. 3).

Em reflexão acerca do histórico ocidental até meados do século XX, de forma geral, o androcentrismo<sup>4</sup> reinou e o homem foi colocado com o papel de dominador e conquistador e a mulher ficava em tarefas “periféricas”. Mas, se analisarmos por uma outra perspectiva, podemos perceber que esse poder de privilégios, tinha um preço a ser pago. Temos como consequência, a desconsideração de muitas necessidades, como: sentimentos e formas de expressão, fazendo com que esta construção social, seja entendida como *aterrorizantemente frágil* (KAUFMAN, 1987 apud GIFFIN, 2005, p. 50, grifo da autora).

No campo de estudo da Dança, podemos encontrar abordagens a esta concepção:

<sup>4</sup> Androcentrismo: Conceito que remete à centralidade das experiências dos homens como de toda a humanidade, sem levar em consideração a experiência feminina. A linguagem, por exemplo, é expressão desta centralidade ao recorrer ao uso do *masculino genérico* para se referir a qualquer agrupamento no qual exista ao menos um homem, como por exemplo, o uso de *alunos* para se referir a todo o corpo discente, ou *professores, sala dos professores*, para todo o corpo docente (SANTOS, 2015a, p. 40).

No caso da dança, considera-se que os arranjos de gênero existentes custam mais aos homens do que as mulheres por limitar aqueles das vivências que liberariam sua expressividade emocional e de movimentos, bem como seus relacionamentos e criatividade (KUNZ, 2003, p. 9).

Afirmações clássicas em nossa sociedade comprovam a citação de Kunz: “menino não brinca de roda!”, “homem não chora!” ou ainda “homem não dança!”, entre tantas outras. Essa perpetuação acaba condizendo com o favorecimento das expectativas engendradas por “pré-conceitos”, refletidos no comportamento e exigências dos pais, dos vizinhos, de parentes ou amigos:

[...] seriam, basicamente, padrões ou regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para seus membros e que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de se relacionar ou de se portar... Através do aprendizado de papéis, cada um/a deveria conhecer o que é considerado adequado (e inadequado) para um homem ou para uma mulher numa determinada sociedade, e responder a essas expectativas (LOURO, 2003, p. 24).

Lembramos ainda, que tais concepções de gênero, podem diferir no interior de uma dada sociedade, ao se considerar os diversos grupos (étnicos, religiosos, de classe) que a constituem (LOURO, 2003, p. 23).

### 3. Pós-vacinado

Antes de adentrar estes conceitos mencionados acima, para lhe elucidar sobre a importância de observar o porquê pensamos e agimos de determinado modo, eu relatava que paralelamente ao ápice da minha “infecção” o a segunda dose da “vacina” foi aplicada, sem que eu percebesse. Criar um grupo de dança me fez criar laços, como uma família (mesmo não sendo parentes), me fez querer cuidar, proteger, ensinar e aprender. Estar juntos em um propósito, dançar, nos tornava íntimos, afetuosos, empáticos, companheiros... Meu grupo já chegou a ter mais de quinze “dançarinxs”, que não ganhavam nada para estar ali, mas acreditavam no meu sonho, na dança, e eu acreditava que juntos poderíamos plantar boas sementes por onde passássemos.

E foi, durante e após minha segunda graduação em Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), após leituras para minha escrita de Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “O homem na Dança Ocidental: Ted Shawn como marco de um protagonismo” (GRANADO, 2018), que comecei a compreender, singelamente, tudo que mencionei parágrafos atrás, sobre gênero



como construção social e comecei a observar o mundo e a mim mesmo com “outros olhos”. Neste estudo que realizei, fiz um levantamento da presença do homem na dança ocidental, segundo os livros históricos de dança ocidental, desde o homem primitivo até o moderno. Em Granado (2018), fica perceptível que a dança fez parte do cotidiano do homem até a Revolução Francesa e Industrial e assim como Mendonça (2015, p. 18):

“Os valores posteriormente prezados com a Revolução Industrial, focados na produção e no raciocínio lógico, na visão do corpo como uma máquina, distanciando de seus atributos sensíveis também apontam para a precursão do masculino reagente”.

E o retorno do homem nesta arte começa com o advento da dança moderna que tinha como proposição “uma forma de expressão criada na formação pessoal de um fato, uma ideia, uma sensação ou sentimento, o qual é transmitido pelo dançarino através do movimento” (FAHLBUSCH, 1990, p. 11).

Durante esta segunda graduação participei de espetáculos de dança onde fui bailarino, diretor e, o mais importante de tudo, aprendi na prática as diferenças construídas socialmente. A dança (vacina), cada dia que se passava, me tornava alguém mais humano e não mais homem ou mulher. Em 2016, criei e dancei um solo chamado “Entre” que abordava a bissexualidade recriminada por heterossexuais e homossexuais. Em 2017 interpretei como bailarino principal um espetáculo com temática cristã do “Renascer” e fui Assistente de Direção e Iluminador em um espetáculo de com tema de matriz africana “Yiá” que tinha o enredo todo voltado para a mulher negra e sua fé. No ano seguinte (2018) tive a experiência de dançar (Espectáculo Upgrading) um duo (dois homens) de trinta minutos sem sair de cena, que desenvolvia a temática do homem primitivo ao homem como inteligência artificial. E concomitantemente, dirigi meu próprio espetáculo chamado “Samsara: o ciclo das seis existências” que abordava a filosofia budista tibetana sobre a vida através de críticas sociais contemporâneas de nossa sociedade (racismo, homofobia, intolerância religiosa, partidos políticos), através de cenas do dia-a-dia.

Minha forma de enxergar o mundo já era outra, pois a “vacina” da dança havia ido além do corpo saudável, no profundo.

Ao sentir a dança e se pôr a dançar compomos uma coreografia que busca expressar uma filosofia performativa do corpo e uma educação por meio do olhar em seu sentido cinestésico. Trata-se de uma educação sensível que

amplia a noção tradicional de estética como faculdade de julgamento do Belo posto que se afina com a estesiologia do corpo e nos convida a dançar a nossa vida. Aqui, a carta do visível se desdobra sobre a carta de movimento, criando horizontes filosóficos, coreográficos, educativos. (NOBREGA, 2015, p.50)

Tais experiências me levaram a corroborar que

O corpo dançante é hoje, então, visto, principalmente pelas práticas de dança não codificadas, como um retrato de inúmeras influências, sejam elas culturais, sociais, físicas ou emocionais. O bailarino não é mais considerado um mero “objeto”, e sim um sujeito, com história e valores próprios, com um imaginário e emoções peculiares. Essa concepção de “corpo único”, física e emocionalmente falando, a partir do início do século XX, passou a ser uma ferramenta para a criação coreográfica. Isto é, os coreógrafos passaram a explorar a história e o imaginário pessoal dos bailarinos, transformando esse material em arte, mais especificamente em movimentos de dança. (TRAVI, 2013, p. 2)

Foi bem nesta perspectiva de Travis que no espetáculo de dança Samsara decidi trazer à tona relatos individuais e compor danças que expressem um pouco de cada um no elenco e assim chegar mais próximo dos espectadores.

Atualmente, me encontro fazendo Mestrado em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Neste faço parte de uma turma que gira em torno de 20 discentes e há somente um homem, Eu. Este fato que me faz querer reforçar o quanto precisamos conversar sobre o que expus aqui. No estudo de Mendonça (2015) ele questionou o que “o homem perde ao deixar de dançar?” e ao final de sua escrita observou que:

Não dançando o homem perde uma das oportunidades que lhe restaram para estar neste fluxo contínuo de transformação que constitui os ciclos de sua própria recriação e resignificação, ou seja, de seu desenvolvimento. O corpo pode tornar-se um dispositivo para o rompimento com os entraves do masculino estereotipado e limitado, decorrentes da visão machista sobre si e sobre o outro. (MENDONÇA, 2015, p. 46)

Foi muito interessante ler este estudo de Mendonça (2015), pois as nossas problemáticas da trajetória pessoal de homem na dança se assemelham (discriminação, opressão), assim como a de Araújo (2017) que se questionou “o que levou uma prática que foi iniciada apenas por homens a se tornar uma prática dominada pelo sexo feminino na atualidade?” e compreendeu que

o homem começou a se distanciar do Ballet clássico quando surgiram as sapatilhas de ponta, que então eram usadas somente pelas bailarinas. A partir desse momento, o homem deixa de assumir os principais papéis nos ballets, para ser suporte das bailarinas em seus saltos e giros. Outros fatos históricos que contribuíram para tal afastamento foram as revoluções francesa e industrial, pois a partir delas, o papel cultural do homem deve

estar relacionado à força de trabalho, produção e à defesa da família, afastando-o do universo da arte. (ARAÚJO, 2017, p. 42)

A partir dessas vivências e experiências que tive até hoje, me veio a reflexão de pensar a possibilidade de retorno desse sensível do homem, reprimido pelo “vírus” pandêmico do machismo.

### Considerações Finais

Neste texto busquei afirmar, a partir da minha trajetória na dança e de apontamentos de estudos já realizados por outros pesquisadores, a necessidade de pensar na dança como um meio, uma “vacina”, na desconstrução da cultura “viral” machista ocidental que distancia a décadas a possibilidade do homem buscar o seu sensível através da arte de dançar. Cabe ressaltar que essa escrita não visa conquistar mais espaço para o homem e sim pensarmos o quão positivo socialmente poderá ser, ter mais homens praticando esta arte.

Sendo assim, a resposta para o título persuasivo é que todo homem pode e deveria dançar, pois além de sua não-prática ter sido algo construído socialmente em determinado momento histórico (Revolução industrial e sociedade burguesa), é possível compreender que o homem se encontra estagnado temporalmente, incompleto ao dado que é imposto que só se explore seu racional e não o emocional, sensível. “Vacina já”!

Ramon de Oliveira Granado  
UFRJ

rog.edfisica.danca@gmail.com

Mestrando em Dança - UFRJ

Pós-graduado Aperfeiçoamento em Design Educacional - IFES

Licenciado em Dança - UFPEL

Licenciado Pleno em Educação Física - UFRJ

Eleonora Campos da Motta Santos  
UFPEL

eleonoracamposdamottasantos2@gmail.com

Professora Adjunto IV do Centro de Artes/UFPEL, no Curso de Dança-Licenciatura

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFBA

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Dança - UFBA

Licenciada em Dança -UFBA

Bacharel em Direito -UFPEL

## Referências:

- ANDREOLI, Giuliano S. **O bailarino self-made**: trajetórias do masculino na dança. In: 33ª Reunião Anual da Anped, 2010, Caxambu. Disponível em: <<http://33reuniao.anped.org.br/33encontro/app/webroot/files/file/Trabalhos%20em%20PDF/GT23-6439--Int.pdf>> Acesso em: 14 mar 2021.
- ARAUJO, Lucas H. L. **O homem na dança**: entre a análise histórica e a análise dos princípios corporais do ballet clássico. Rio Claro, 2017 50 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Educação Física) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro, 2017.
- ASSIS, Marília P. **Acerca do feminino e do masculino na dança**: Das origens do balé à cena contemporânea. 2012, 130 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) - Programa de Pós-Graduação em Educação Física da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais**: terceiro e quarto ciclos: apresentação dos temas transversais / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998. 436 p.
- COLLING, Ana M. Gênero e História. Um diálogo possível? **Contexto e Educação**, Editora Unijuí. a. 19. n. 71/72. p. 29 – 43, jan./dez, 2004.
- CORTES, Janaina; SILVEIRA, Thiago; DICKEL, Flávio; NEUBAUER, Vanessa. A educação machista e seu reflexo como forma de violência institucional. In: **XVII Seminário Internacional de Educação do MERCOSUL**, 2015, Cruz Alta. Disponível em: < <https://home.unicruz.edu.br/mercosul/pagina/anais/2015/1%20-%20ARTIGOS/A%20EDUCACAO%20MACHISTA%20E%20SEU%20REFLEXO%20COMO%20FORMA%20DE%20VIOLENCIA%20INSTITUCIONAL.PDF> > Acesso em 13 maio 2021.
- FAHLBUSCH, Hannelore. **Dança Moderna e Contemporânea**. Rio de Janeiro: Sprint, 1990. 144 p.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 1999.
- GIFFIN, Karen. A inserção dos homens nos estudos de gênero: contribuições de um sujeito histórico. **Ciência & Saúde Coletiva**, 10(1):47-57, 2005.
- GRANADO, Ramon de O. **O Homem na Dança Ocidental**: Ted Shawn como marco de um protagonismo. 2018, 128 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança Licenciatura) – Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2018.
- KUNZ, Maria C. S. **Dança e gênero na escola**: Formas de ser e viver mediadas pela Educação estética. 2003, 451 f. Tese (Doutorado em Motricidade Humana na especialidade de Dança) - Faculdade de Motricidade Humana. Universidade Técnica de Lisboa. Lisboa, 2003.
- LEITÃO, Fátima C.; SOUSA, Iracema S. O homem que dança.... **Motrivivência**, Florianópolis, n. 8, p. 250-259, jan. 1995. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/22623/20617>>. Acesso em: 14 mar 2021.
- LOURO, Guacira L. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 6.ed. Petrópolis - RJ: Vozes, 2003. 184p.
- MENDONÇA, Rafael N. **Dançar no masculino**: corpo e processos de subjetivação na sociedade contemporânea. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado -



Educação Física) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro. 2015.

MEYER, Dagmar E.; SOARES, Rosângela F. **Modos de ver e de se movimentar pelos “caminhos” da pesquisa pós-estruturalista em Educação**: o que podemos aprender com – e a partir de – um filme. In: Caminhos Investigativos III – Riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras. Rio de Janeiro: DP&A. 2005. p. 23-44.

MINAYO, Maria. Laços perigosos entre machismo e violência. In: **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, 10(1), 2005, p. 23-25.

MIRANDA, Patrícia. A construção social das identidades de gênero nas crianças: um estudo intensivo em Viseu. In: **Congresso Português de Sociologia**, 6. n.136, 2008, Lisboa. **Mundos Sociais: Saberes e Práticas**, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 1-12.

NÓBREGA, Terezinha P. **Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar...** Natal: IFRN, 2015. 328 p.

PEREIRA, Germana C. **Dois prá lá, dois prá cá**: A construção dos modelos de masculinidade e feminilidade na academia de dança de salão. 2011, 170 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2011.

SANTOS, Éderson C. **Um Jeito Masculino de Dançar**: Pensando a produção das masculinidades de dançarinos de Hip-hop. 2009, 124 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

SANTOS, Emerson I. **Especialização em Gênero e Diversidade na Escola**. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2015a, 62 p.

SANTOS, Simone G. **O breaking quebrando barreiras**: a participação das *bgirls* na Dança de Rua em Salvador-Bahia-Brasil. 2015b. 165F. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2015b.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. New York: Columbia University Press. 1989. 35p.

SEFFNER, Fernando; SANTOS, Éderson C. Ser homem, ser bom aluno, ser dançarino: tudo isso se aprende na escola? **Revista do Difere**, v. 2, n.4, dez/2012. Disponível em: <<http://www.artificios.ufpa.br/Artigos/D%20Seffner.pdf>>. Acesso em: 13 mar 2021.

SPIZZIRRI, Giancarlo; PEREIRA, Carla M. A.; ABDO, Carmita H. N. O termo gênero e suas contextualizações. **Diagn Tratamento**. SP, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 42-44., 2014.

STREY, Marlene Neves. **Gênero**. In: STREY, Marlene Neves (Org.). **Psicologia Social Contemporânea**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. 226 p.

VIANNA, Cláudia P.; UNBEHAUM, Sandra. O gênero nas políticas públicas de educação no Brasil: 1988-2002. **Cadernos de Pesquisa**, v. 34, n. 121, jan./abr. 2004.

TRAVI, Maria T. F. **Dançar-se: Processos de Criação em Dança Contemporânea. Cena em movimento**. n. 3, 2013, p. 1-7.

## **Corpo espetacularizado e políticas do movimento: apontamentos críticos e midiáticos sobre os excessos de movimentação no fazer artístico-profissional da dança**

Ramon Moura de Oliveira (UFBA)  
Joubert de Albuquerque Arrais (UFCA/UFBA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Este artigo propõe alguns apontamentos críticos sobre as implicações artístico-profissionais e midiáticas em dança, na relação entre o corpo espetacularizado e as políticas do movimento, a partir de múltiplos contextos, na perspectiva do que chamamos de “excessos de movimentação”. Partimos de evidência midiáticas, traçando diálogos propositivos com autoras e autores que possibilitam discutirmos as danças globalizadas, no sentido do dançar coreografias como contrato neoliberal e da performatividade coreográfica coimplicada na espetacularização do corpo que dança. A discussão tensiona o debate sobre a produção de danças cotidianas (amadoras ou profissionais) nas redes sociais virtuais, desdobrando a discussão dos ditos corpos de fechoação na hiperprodutividade contemporânea.

**Palavras-chave:** CORPO ESPETACULARIZADO. POLÍTICAS DO MOVIMENTO. EXCESSO DE MOVIMENTAÇÃO. DANÇAS GLOBALIZADAS. PROFISSIONALIZAÇÃO EM DANÇA.

**Abstract:** This article proposes some critical notes on the artistic-professional and mediatized implications in dance, in the relationship between the spectacularized body and the politics of movement, from multiple contexts, in the perspective of what we call “excesses of movement”. We start from media evidence, tracing propositional dialogues with authors that allow us to discuss globalized dances, in the sense of dancing choreographies as a neoliberal contract and choreographic performativity co-implicated in the spectacularization of the dancing body. The discussion tensions the debate on the production of everyday dances (amateur or professional) in virtual social networks, unfolding the discussion on the so-called closing bodies in contemporary hyperproductivity.

**Keywords:** SPECTACULARIZED BODY. POLITICS OF THE MOVEMENT. EXCESSIVE MOVEMENT. GLOBALIZED DANCES. DANCE PROFESSIONALIZATION.

### **Introdução**

Este trabalho é um recorte da pesquisa de mestrado iniciada em março de 2021, no Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDANÇA/UFBA). A pesquisa aqui apresentada

1561

traz como objeto de estudo as questões emergentes no âmbito da dança relacionadas à criação, profissionalização e performance artística, com a problemática de que reforçam, em certa medida, a espetacularização do corpo em movimento. Por conta disso, acabam por configurar corpos espetacularizados, nos quais é recorrente a presença do que chamamos de “excesso de movimentação” nesses fazeres e dizeres nos contextos da profissionalização artística e nas ditas danças midiáticas globalizadas com as redes sociais virtuais.

A proposta inicia-se tendo como ponto de partida experiências pessoais da pessoa autora deste artigo como corpo bailarino e corpo coreógrafo, tanto em Salvador quanto fora do Brasil, a exemplo do México, Estados Unidos e China. Com o foco mais evidenciado na localidade da cidade de Salvador, estes trânsitos e deslocamentos proporcionaram a ampliação de uma atuação artística para outras experiências no sentido da profissionalização em dança e, também, na abertura para reflexões críticas, a partir de várias situações, perspectivas e contextos sobre o fazer artístico individual na e com a dança.

Com essas questões, propomos alguns apontamentos críticos com o objetivo de evidenciar as possibilidades de desestabilizar uma perspectiva automatizada do movimento em seus excessos que priorizam a performance de desempenho e deslocamentos espaciais ininterruptos. Constatamos que essa condição automatizada se mostra imbricada, em alguma medida, tanto nos fazeres artísticos da dança como nos dizeres estéticos, ambos disseminados midiaticamente em imagens televisivas e a difusão na Internet destas como imagens televisuais nas redes sociais virtuais.

Para tanto, seguimos por alguns caminhos teóricos reflexivos, relacionados com a problematização do corpo em suas políticas de movimento, referenciando-nos, inicialmente, na discussão teórica do pesquisador André Lepecki (2017) para estabelecer uma aproximação argumentativa com a abordagem filosófica sobre ideia do excesso de positividade e da hiperprodutividade da vida contemporânea, com o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2017). Ambas as referências configuram nosso marco teórico em termos de contextualização do nosso problema de pesquisa.

No âmbito da fruição e recepção midiáticas de corpos que dançam, buscamos perceber os modos como a questão política evidencia-se nestes corpos como “discursos competentes neoliberais”, configurados como corpos de audição

seletiva em programas de competição televisiva de dança, corpos que parecem sempre prontos para dançar, globalmente difundidos como *Reality Dance Show*; ou como *Reality Show* de Novos Talentos para artistas de entretenimento (ARRAIS, 2015). Segundo Arrais (2015), referenciado no pensamento da filósofa brasileira Marilena Chauí e estruturando sua argumentação com a Teoria Corpomídia<sup>1</sup>, essas audições de dança de TV pressupõem que o corpo para competir vale mais do que o corpo para dançar e, por conta disso, o corpo que dança nestas audições torna-se, ele próprio, *corpomídia* da competência neoliberal.

Este debate refere-se também aos festivais competitivos de dança que, mesmo não transmitidos como programas televisivos, intensificam uma presença midiaticizada pelos meios de comunicação, em termos de visibilidade publicitária. Assim, constatamos que o dançar/mover e o desejo de dançar/mover são tratados de forma espetacularizada como “coreografias por contrato”, nomeação dada pela pesquisadora e coreógrafa norte-americana Susan Foster (2015) e que traz a ideia do “corpo contratado” no sentido dos contratos comunicacionais.

Trata-se do produto de um regime específico de treinamento cognitivo-midiático, sendo igualmente produto de novas formas de patrocínio e pressão sobre corpos coreógrafos para produzir determinadas obras legitimadas como artísticas, mas que fazem parte de um sistema de produção reconhecidamente industrial (rápida, econômica e padronizada). Ao que parece, o corpo habilita-se mais a competir para dar conta de produtividade que vale mais do que a experiência plural de corpos para dançar.

Nesse sentido, motiva-nos a pensar a/sobre/na dança e corpo em movimento, expandindo a ideia de sua espetacularização para uma reflexão crítica que considere a presença recorrente de um virtuosismo dito artístico que se estrutura em excessos de movimentação. Tal perspectiva colabora para outra compreensão das implicações políticas que compõem processos criativos em dança, pois pode ser fator determinante na performatividade desses corpos em múltiplos contextos de atuação artística profissional.

Tais questões são tensionamentos de aberturas para discutirmos uma percepção no/do corpo que tem sido estigmatizado e apresentado como produto

<sup>1</sup> É uma teoria desenvolvida pelas pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner, ambas professoras da PUC/SP, resultante de seus estudos sobre corpo, comunicação, dança e performance. A sua principal característica é consolidar uma epistemologia indisciplinar, que conecta vários campos do saber para lidar com o corpo. (KATZ; GREINER, 2015)



massivo da Indústria Cultural, intensificado como corpo mercadoria (*commodity*) pelo sistema neoliberal que precariza a sociedade e da qual os modos de fazer/dizer dança são partes constituintes, quando compreendemos que é no corpo que a dança acontece, e não fora dele (KATZ, 2005).

## 1. A espetacularização como questão política para o corpo na/que dança

A palavra *espetáculo* vem do latim *spetaculum*, que significa algo para se observar visualmente, vista; também derivada do *spectare* (olhar, contemplar), ligado a *specere*, ver, e do Indo-Europeu *spek*, observar. É comumente relacionada aos eventos artísticos, como shows de música, apresentações de dança, peças de teatro e alguns outros eventos culturais, mas com o passar do tempo o uso da palavra assumiu outros significados – se afastando dos seus inícios –, adjetivando acontecimentos, coisas que expressem uma suposta grandeza, beleza ou algo que é tido como extraordinário.

O filósofo e cineasta francês Guy Debord (1967), que durante a década de 1960-1970 se dedicou ao desenvolvimento de uma teoria de análise crítica da sociedade, estudou os caminhos em que ela estava trilhando, a partir do desenvolvimento do capitalismo e dos indícios do processo de globalização mundial como *a sociedade do espetáculo* – nome homônimo do de livro e documentário. Sobre isso, Debord afirma que “o espetáculo se apresenta como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é, o que aparece é bom, o que é bom aparece” (DEBORD, 1967, p. 17).

Debord traz em suas proposições teóricas uma reflexão sobre a relação das pessoas com as imagens tecnológicas. Ou seja, que as pessoas passam a se relacionar através de imagens, nos atributos dos seus poderes de sedução e na maneira espetacular que estão imbricadas nessas ações. Isso nos revela que o próprio ser humano se torna uma imagem espetacular (pela imagem), onde um corpo espetacular que se espetaculariza, e também é espetaculizado, emerge como resultado dessas relações.

Nesse sentido, as relações que antes eram estabelecidas na perspectiva do *ser*, passaram a se constituir no *parecer* e na troca da *realidade* pela *aparência*, onde pouco a pouco essa lógica de espetáculo foi sendo disseminada, ampliada, se recontextualizando e atravessando mais efetivamente o corpo, caindo no uso

corriqueiro social a partir desses referenciais mediatizados pela imagem. Somos, assim, atravessados por esses processos, que na medida em que as informações se tornam corpo, o corpo se torna, ou o tornam espetacularizado, onde essas questões influenciam nos seus modos de ser e mover na dança, nessa larga trajetória de produção de conhecimento, da construção de si e da sociedade como um todo.

Os espaços de formação em dança são lugares na sociedade que oferecem caminhos de reconhecimento e aprendizado enquanto potência desse fazer, na contribuição para o desenvolvimento artístico e cognitivo do corpo. Todavia, existem caminhos outros que constroem determinadas lógicas, sobretudo dualistas, a partir desse fazer, que fazem parte da construção desse corpo que dança, implicando, assim, no seu modo-de-ser-estar no mundo. Mas o que ou quem espetaculariza o corpo que/da dança na vida contemporânea atual?

É muito comum em alguns contextos da área da dança fazer referência ao corpo provido de fisicalidades extremas com o uso os termos coloquiais “fiscudo” ou “lascado”, indicados como denominadores que determinam e legitimam a capacidade desse corpo de dançar; que atestam e validam sua aptidão para essa função. Tais padrões verbais reforçam essa ideia da existência de um modelo de corpo ideal para dança e consequentemente afirmam que qualquer outro corpo diferente dessa organização não está apto a dançar.

Ao falar desse corpo supostamente ideal para dança, falamos dos modelos que durante muito tempo estiveram ligados a este pensamento, a exemplo do balé clássico que sempre foi a referência magna da dança – tida como técnica base para se dançar – e dos corpos presentes nesse contexto que seguiam um determinado perfil estético, físico e também de desempenho exigido nesse espaço. Faz-se importante salientar que a referência ao balé clássico não nos chega como aspecto negativo, mas como parâmetro discursivo para entendermos determinadas lógicas que foram construídas e disseminadas ao longo do tempo, gerando questões no âmbito da dança e para o desenvolvimento do mesmo, não só como arte, mas também como área de conhecimento.

Nesse contexto, quando o corpo passa a ser referenciado dentro desses modelos de ideal criado a partir dessas características físicas, específicas de um determinado contexto que figuram uma extraordinariedade, é possível falar sobre o virtuosismo e o alto desempenho dos corpos dançantes que inter cruzam esses aspectos. Nos seus vários espaços de atuação, o virtuosismo e o alto desempenho

são requisitos que estão estruturalmente ligados como motrizes de mercado, pois buscam atender às necessidades dos determinados contextos, como as das audições para companhias de dança e até mesmo para ingresso em escolas/cursos de dança, onde, “para muitos dançarinos, ter a certeza de ter um corpo que se destaca por sua capacidade de dançar e seu virtuosismo é também uma maneira de se destacar dentro do mercado da dança” (RAMOS, 2019, p. 87).

Nestas audições, onde muitas vezes o perfil (físico/técnica) é fator primordial para ser selecionado, são evidentes danças repletas de movimentos de deslocamentos espaciais, sobretudo nas danças contemporâneas. Ao que parece, o único objetivo é criar imagens extraordinárias de performance de desempenho, qualificadas como profícuas, incessantes e hiperprodutivas, transformando a percepção do corpo que dança como uma máquina inesgotável de massividade, de excessos; tanto para quem dança como para quem vê/testemunha corpos dançando.

É possível dizer aqui, nesses rastros de reflexão, que a fisicalidade extrema, como único modo de validação para se dançar e/ou a proficiência deste corpo, às vezes tido como atleta ou máquina, dentro de sua alta performance – do quanto mais rápido se pode executar as sequências repletas de movimentos – são fatores que passam a legitimar o poder do dançar do corpo em diversos espaços/contextos, escorrendo para fora deles como única verdade universal, desdobrando-se numa lógica que tem muito mais a ver com impressionar o público do que proporcionar uma experiência de apreciação artística (ARRAIS, 2015).

Com essa exacerbação de movimentação que é gerada na cena contemporânea, e conseqüentemente consumida pelo público, desconfiamos que essa ação pode impossibilitar qualquer chance de uma experiência contemplativa de fruição e apreciação artística, a partir de acontecimentos que são compartilhados em forma de apresentações, onde muitas vezes, por essas situações, a experiência do devir fica a dever.

## 2. Constatações políticas de uma experiência de dança em audição seletiva

Em 2011, tive a oportunidade (autor principal deste artigo) de participar de uma audição que selecionaria 3 bailarinos para compor uma nova obra coreográfica, organizada por uma companhia de dança da cidade de Salvador. Após três

exaustivos dias de audição, com muitos candidatos, sequências coreográficas complexas, muitos movimentos que exigiam fôlego, precisão e velocidade, fui selecionado. Foi um processo intenso de ensaios/criação e no período de estreia convidei meus pais para que pudessem assistir; uma obra com pouco mais de 40 minutos. Ao final da apresentação lhes perguntei qual impressão tinham tido ou se tinham gostado. Minha mãe disse que tinha achado lindo e gostado. Meu pai foi enfático na sua resposta quando disse: “Muita coisa! Eu fiquei tonto!”.

Com essa constatação, foi possível perceber que os excessos de movimentação desse tipo de processo artístico geram um certo cansaço e que isso também é uma realidade presente na sociedade atual, não atrelada somente ao reflexo de uma atividade corporal, mas como a realidade de um engajamento da alta produção e positividade na nossa maneira de viver. Viver na lógica da espetacularização da vida.

A partir dessas duas experiências, os entendimentos sobre os excessos e essa hiperperformance que é sempre ovacionada, como uma constatação do corpo espetacularizado que precisa estar ali para cumprir uma determinada função, em um determinado prazo e contratado a partir de um perfil exigindo, para uma finalidade específica, trouxeram questionamentos e reflexões sobre o meu próprio fazer na/em dança. E é nesse sentido também que problematizamos os excessos nos processos de criação em dança, onde podem ser lidos como jeitos de criar que levam em conta apenas a junção de sequências nessa relação massiva midiática globalizada de movimentos e deslocamentos, evidenciando e reforçando as máximas da hiperprodutividade “Yes, we can!” e “Just do it” dos corpos da vida contemporânea.

Percebemos, dentre os diversos modos de criação em dança, as maneiras como o corpo compreende o movimento no mover e com o mover, que tem a ver com o modo como o corpo se relaciona com a própria dança nos processos de criação e na performance em cena. Essas maneiras de fazer dança na hiperprodutividade acabam se orientando por alguns aspectos que ainda reforçam dualismos do corpo que dança, como o da reprodução/execução e do virtuosismo/espetacularização. Ressaltamos que, mesmo não sendo todos os processos criativos que se inserem nesse contexto, sabemos que, de algum modo, atravessam a processualidade da dança, porque são informações que estão massivamente difundidas no mundo e com as quais todos os corpos se relacionam.

1567



A hiperprodução de movimentos dançados, digamos assim, nos faz questionar o que é relevante e pertinente no próprio movimento como chave transformadora do pensamento do corpo, e não apenas um mover-dançar acrítico.

### 3. Que corpo espetacularizado na/que dança?

O corpo que é espetacularizado se torna a imagem de uma realidade social que tende a espetacularizar a própria vida. As suas relações, seus modos de atuação, prioridades, atuam de maneira que essas ações, e o próprio corpo, se tornam instrumentos de controle sobre as pessoas, contextos e fazeres. O corpo que pertence a essa sociedade passa a se autogerenciar e não mais servir como “empregado social”, pois

a sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar, mas uma sociedade de desempenho. Também seus habitantes não se chamam mais “sujeitos da obediência”, mas sujeitos de desempenho e produção. São empresários de si mesmos. (HAN, 2017, p. 23)

Esse alto desempenho da sociedade atual é também um fator que perpassa a ideia da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1947), na produção massiva cultural e artística como produto, se utilizando de técnicas do sistema capitalista para uma produção da cultura em escala industrial. É nesse caminho onde o corpo que dança se torna, em meio a sua hiperprodução e ao excesso de movimentação, a imagem refletida desse produtivismo desenfreado do capitalismo, visando somente o lucro com o seu fazer artístico e também transformando-o em produto, num deslocamento banal da própria ontologia da dança, espetacularizando-se no seu próprio fazer.

Atualmente, a produção de dança nas redes sociais virtuais tem gerado uma movimentação frenética nos usuários dos aplicativos de compartilhamento de vídeo, como *Instagram* e *TikTok*. Elas também se evidenciaram a partir das leis de fomento, como a Lei Aldir Blanc, regulamentada pelo Governo Federal, que previu auxílio financeiro ao setor cultural com a finalidade de apoiar os profissionais da área que ainda sofrem com os impactos das medidas de distanciamento social em decorrência da crise sanitária da Covid-19, que atravessamos desde março de 2020.

Esse movimento tem aumentado significativamente e a utilização desses recursos nesse contexto se dá pela popularização dessas redes através dos *influencers*, que mostram o seu dia a dia, dão dicas, divulgam marcas e produtos,

1568

atraindo mais seguidores para as suas redes, aumentando o seu rendimento de capital, mostrando uma imagem que normalmente não condiz com a realidade, mas aparentando ser real, pois, como disse Jojo Todynho no seu programa, “influenciadora tem que tá sempre bem”.

Nos círculos virtuais, o *eu* pode mover-se praticamente desprovido do “princípio de realidade”, que seria um princípio do outro e da resistência. Ali, o eu narcísico encontra-se sobretudo consigo mesmo. A virtualização e digitalização estão levando cada vez mais ao desaparecimento da realidade de que nos oferece resistência. (HAN, 2015, P. 91)

Muitos artistas recorreram a esses recursos para seguir dançando e sobrevivendo da dança, oferecendo aulas, tutoriais coreográficos, ampliando assim o seu alcance de público, mas a maneira como essas ações vem sendo construídas e consumidas hoje é de se preocupar. Com isso, o corpo que dança passou a ter também uma dimensão de produto nesses espaços, que em sua grande maioria segue o mesmo padrão, guiados pela ideia de corpo perfeito e que parecem estar o tempo inteiro bem. Uma corpo-vitrine, arriscamos dizer, onde é dada a possibilidade de escolher o que se quer consumir, como quem tem mais *views* no momento vale mais.

É também a partir desses contextos das redes sociais virtuais, que o corpo é valorado mediante a quantidade de *followers* e *likes* atingidos. A qualidade do trabalho passa a ser mensurado a partir do quantitativo, e de acordo com o que for oferecido como produto e conteúdo, essa demanda produtiva só faz aumentar; o que estão consumindo no momento é a bola da vez para se manter nesse circuito industrial de produção de dança paras as mídias sociais virtuais. Uma questão ambígua e instigante nos interpela: essas danças que *consumimos* são as danças que também nos *consomem*?

Assim também nos *reality shows*<sup>2</sup>, como *Dance Moms*<sup>3</sup> e *SO YOU THINK YOU CAN DANCE?*<sup>4</sup>, onde os corpos são padronizados, mesmo estilo de formação técnica, exigidos ao extremo para apresentar um espetáculo impecável, sem erros,

2 Gênero de programa de televisão baseado na vida real.

3 *Dance Moms* é um reality show americano que estreou no Lifetime em 13 de julho de 2011. Criado pelo Lifetime, o programa originalmente seguiu os primeiros treinamentos e carreiras de crianças, com idades entre 12 e 16 anos, na dança e show business sob a treinadora Abby Lee Miller, viajando semana a semana para várias competições de dança, ganhando prêmios e preparando para as nacionais, enquanto ao mesmo tempo sendo preparadas para ser “dançarinas de trabalho profissionais e empregáveis”.

4 *So You Think You Can Dance* é um *talent show* americano de competição de dança que vai ao ar nos Estados Unidos no canal FOX e no Brasil no canal TLC.

após um período de torturas psicológicas e até mesmo físicas. A necessidade desse rendimento e a submissão diante a exigência desse sistema é fator preponderante para a permanência desses corpos nestes lugares, tendo em vista a existência de filas de espera com corpos bailarinos que precisam se encaixar no mesmo padrão e, por conta disso, são induzidos a uma disposição de corresponder a certas expectativas motoras no sentido de que podem fazer mais rápido e melhor. É isso que procuram, essa é a lógica?

Sabemos que a dança tem alcançado muitos espaços, e a partir da perspectiva dos excessos e da espetacularização do corpo que/na dança, seguimos pistas que abrem caminhos para discutir também as evidências midiáticas neoliberais dessas danças globalizadas. Foster (2015) relata que

ao escrever sobre o corpo contratado em 1988, estava preocupada em iluminar o processo de treinamento pelo qual o dançarino torna-se preparado para executar uma determinada dança, e também sublinhar a complexa e intrínseca relação entre a formação de dança e um projeto coreográfico específico. (FOSTER, 2015, p. 82)

A ideia desse “corpo contratado”, ao que se refere a pesquisadora, começou a acontecer nesse momento em que seus alunos acreditavam existir um padrão único para esse fazer na/da dança, a partir de um único modo de treinamento e que isso era o suficiente para a formação de um dançarino, para que atendesse a qualquer tipo de projeto coreográfico. E ela segue:

Após um período em que pareceu existir uma proliferação de técnicas e programas de treinamento, cada um produzindo um único tipo de corporalidade ao longo das décadas de 1950, 1960 e 1970, senti que estava testemunhando um estreitamento regressivo de opções e uma resultante uniformidade de aparência entre os dançarinos que se apresentavam em diferentes tipos de trabalhos. (FOSTER, 2015, p. 83)

Aqui, ela enfatiza esse fenômeno que acontecia na área da performance de dança naquele momento nos Estados Unidos, com corpos que faziam parte de obras de grandes nomes e suas técnicas de dança como *Graham*, *Limon*, *Ailey* e *Cunningham*, onde essa homogeneização ficava cada vez mais evidente. Ao que me parece, esses corpos construíam-se nessas noções de produção do e para um certo mercado profissionalizante, dotados de fisicalidades prévias e de uma demanda de “agitação” do mover na dança.

Sabe-se que ainda hoje, as lógicas de mercado exigem essas configurações prescritivas que se sobrepõe ao que, de fato, conta para a experiência

em dança, no que transforma os corpos, quanto fruição e contemplação. Se o que se objetiva é apenas o usufruto mercadológico para fins do capitalismo, como o corpo que dança pode escapar de ser uma massa de manobra quando tantos corpos, não só os de dança, estão nesse processo rotineiro de serem corpos espetacularizados?

#### 4. Performatividade da “fechação” e os excessos de movimentação

A questão que nomeia esta seção é, inicialmente, uma tentativa de perceber por quais caminhos esses processos se inscrevem e de que modo esses acontecimentos interferem, ontologicamente, nos movimentos da dança e em suas políticas; nos corpos que dançam e em seus processos artístico-formativos.

A palavra “fechação” vem do vocabulário LGBTQIAP+, que está pautada na ideia proposital do exagero, de uma artificialidade, dentro das performances; e no contexto da dança, esse uso também evoca a ideia do arrasar, da “lacrção”, que se localiza na intensidade do dançar, na alta performance que tira o fôlego e que prende as atenções ou de uma exibição frenética com o que o corpo faz de melhor, onde muitas vezes são confundidos com presença de palco/na cena.

O “corpo fechativo” e a performance da “fechação” são expressões rotineiras nos circuitos profissionalizantes da dança na cidade de Salvador (BA). Mais que meros exemplos, são evidências de um entendimento de corpo idealizado para dança onde é forte a demanda excessiva de movimentação nos processos de fazer artístico-profissional, que perpassa desde os espaços de formação preparatória até os de nível técnico e profissional.

Como sinônimo de excelência e virtuosismo no fazer dança, é muito frequente nos corredores de certas escolas, entre cursos livres e profissionalizantes, por exemplo, o discurso em voz alta “*Xiii! Você tava fechando na aula, viu coisinha? Abalou!*”. Discursos como este são frequentes e ecoam pelas salas como validação e reconhecimento desse fazer fechativo, evidenciando uma ambiguidade em termos linguísticos como corporais, uma vez que há uma certa projeção por outros corpos que estão no desempenho desta mesma função.

Ficamos desconfiados sobre em que medida esse tipo de dizer fechativo afeta o fazer coreográfico, ou seja, quando digo algo estou fazendo algo, em termos performativos, mesmo que esse algo ainda não tenha sido executado. Produz



expectativas de desempenho. Na dança, esse fazer-dizer é no corpo, um fazer-dizer performativo (SETENTA, 2007). Não por acaso que a impressão que temos é que isso passa despercebido. Há nisso uma presença hiperprodutivista, muitas vezes respaldada por uma ideia de motivação competitiva não cooperativa que tende a colocar corpos que dançam nos sentimentos de egocentrismo e monopólio artístico.

Isso também chega às companhias e grupos independentes da cidade, pois em sua grande parte são compostos por artistas oriundos desses locais de formação em dança. O foco acaba se voltando para esse *corpo extraordinário e fantástico*, que consegue fazer muito e mais um pouco em vários lugares ao mesmo tempo, ganhando assim a notoriedade e seu espaço no ambiente artístico-profissional.

A ideia que Lepecki traz tem muito a ver o que pensamento de Han, quando ele significa o termo “*exhausting dance*” como

uma dança que nos cansa, que nos suga a energia, que nos deixa no mesmo lugar por via de uma agitação sem pensamento, e ao mesmo tempo, indica também um desejo expresso por coreógrafos de repensar o que seria uma política intensiva de movimento, de esgotar essa ideia, ou imagem, ou imperativo estético dominante, que alinha a dança a um comando transcendente de movimento ininterrupto e a todo custo. (LEPECKI, 2017. P 16)

Os corpos assumem e são impostos a um padrão espetacularizado que muitas vezes é nutrido pelo próprio espaço de formação (professores, colegas) e pelos contextos aos quais estão inseridos, onde o desejo de ser e fazer sempre mais, ou tudo, reafirma essa espetacularidade como vale-entrada em espaços que consomem o que é (hiper)produzido por eles. São esses corpos que estão nos shows, trios elétricos e nas ditas empresas de dança, batendo as metas de produção do entretenimento artístico; são corpos contratados (FOSTER, 2015) que exercem uma função padronizada e específica; corpos ágeis, proficientes, que se encaixam na imagem visual, num *template* que corresponde ao perfil exigido para ocupação de vagas oferecidas: “tem que ser perfil fulano de tal” - parâmetro do corpo específico, já marcado, verificado e reconhecido. O modelo de corpo que funciona para tudo.

Sobre o corpo contratado, Foster (2015) argumenta que

o conceito oferece uma oportunidade de olhar para o corpo que dança, tanto em termos das restrições externas que operam em sistemas estéticos e econômicos para a produção de tipos específicos de oportunidades para

dançarinos quanto, ao mesmo tempo, de examinar como essas restrições insinuam-se no treinamento diário dos dançarinos e influenciam as maneiras com que podem construir uma carreira. (FOSTER, 2015, p.82)

Nessa perspectiva, a ideia do corpo contratado surge como o produto de um regime específico de treinamento, sendo igualmente produto de novas formas de patrocínio e pressão sobre coreógrafos para produzir obras de forma rápida e econômica, é que onde me parece que a atuação do corpo que dança é espetacularizada a partir das relações que são estabelecidas nesses trânsitos artístico-profissionais e nos seus espaços de formação.

O interessante é que essa categorização de corpo contratado traz também possibilidades para pensar outras ideias de corporalidades e formações específicas. Em outros contextos, nesse deslocamento, acabam por precisar atender a todas as demandas coreográficas existentes em outros espaços. É uma porta que se abre para reflexões no sentido da contextualização desse fazer coreográfico.

Podemos exemplificar os corpos que dançam das redes sócias virtuais, que nem sempre tem uma formação profissional em dança. Estes corpos desenvolvem certas habilidades de movimento, no mover enquanto motricidade, a partir de referências oriundas da democratização do acesso à informação no chamado mercado global hiperconectado, que produzir corpos serializados da perspectiva industrial. Percebemos que um certo padrão de movimento permanece, mesmo quando pode gerar a sua própria concepção/configuração de corpo específico. Trata-se de pensar o papel dos corpos com histórias de movimento diferentes e as funções distintas que exercem, como uma política segmentada de movimentos e coreografias.

Sobre isso, Foster (2015) nos instiga dizendo:

(...) embora cada abordagem reivindique ser inteiramente versátil e universalmente competente para qualquer tipo de movimento, cada uma repercute características distintas que marcam o corpo para desempenhar um determinado tipo de função. (FOSTER, 2015, p. 83)

No cenário artístico-profissional de Salvador, esses contextos são diversos e cada um requer um tipo de corpo, apesar de possuírem experiências múltiplas em dança, e que não sua maioria são as mesmas oferecidas nos centros formativos a cidade, onde sobretudo ainda parece que

o dançarino é aquele que deve demonstrar um corpo hiper-real: mais leve, mais ágil, mais flexível, mais delineado do que os corpos normais. A dança

deve trazer uma sensação também de algo profundamente difícil e extra cotidiano, sem que, no entanto, as reais dificuldades corporais deixem se transparecer na dança. (RAMOS, 2019, p. 87)

Nosso intuito foi perceber, na medida do possível, como as relações performativas entre o corpo que dança e seu fazer artístico-profissional de dança tensionam suas políticas de movimento de modo não limitado à motricidade quando falamos de “excessos de movimentação”. São questões para refletir criticamente quando passamos a questionar a espetacularização de corpos que dançam e que desejam dançar nesses contextos midiáticos e sociais, uma vez que somos *corposmídia* (2015) enquanto dispositivos comunicacionais desses processos de contaminação com as informações que circulam no mundo e que vão se tornando corpo.

Tais discussões, enquanto apontamentos críticos, tornam-se urgentes e estruturantes. Pois, na medida em que vamos avançando na produção de conhecimento, o alcance da própria dança dita espetacularizada redimensiona-se para espaços convencionais de formação, onde não apenas a dança, mas também o corpo que dança, pode(m) acontecer.

Autor: Ramon Moura de Oliveira  
PPGDança/UFBA

E-mail: ramonmouraa@hotmail.com

Professor, bailarino e coreógrafo. Mestrando em dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança - PPGDANÇA/UFBA. Bacharel e Licenciado em dança pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Formado pelo Curso Técnico Profissionalizante de Nível Médio em Dança da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB).

Coautor/orientador: Joubert de Albuquerque Arrais  
IISCA/UFCA; PPGDança/UFBA

E-mail: joubertarrais@gmail.com

Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança/UFBA). Professor Adjunto da Universidade Federal do Cariri (IISCA/UFCA - campus Juazeiro do Norte). Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Mestre em Dança (PPGDança/UFBA). Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo (UFC). Formação artística interdisciplinar e estágios de criação em dança pelo centro em movimento (c.e.m/Lisboa). Escreve no <enquantodancas.net>.

## Referências:

- ARRAIS, Joubert de Albuquerque. ***So you think you can dance?*** A dança na TV como corpomídia da competência neoliberal. 150 p. Tese. Doutorado. Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2015.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007
- FOSTER, Susan Leigh. **Coreografias por Contrato**. University of California-Ucla. Tradução: Leda Iannitelli (PPGDança-UFBA) e Mariângela de Mattos Nogueira. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**. v. 3, n. 2, Ago. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/14057>>. Acesso em: 12 Abr. 2021.
- HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- HAN, Byung-Chul. **No enxame**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- KATZ, Helena; GREINER, Katz (Orgs.) **Arte & Cognição. Corpo, Comunicação, Política**. São Paulo: Annablume, 2015.
- LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e política do movimento. 2ª Edição. Tradução Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.
- RAMOS, Yasmine Ávila. **Dançar Fechando**: etnografia da escola de dança da Funceb de Salvador. São Carlos, 2019. 109 páginas. Dissertação de Mestrado em Educação e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2019
- SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.



## Corpo velado: outras visualidades e implicações para tempos de luto

Thaís Leitão Chilinque (UFRJ)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** O trabalho consiste em compartilhar parte da pesquisa de mestrado em dança realizada no PPGDan/UFRJ durante as crises ética e humanitária intensificadas pela pandemia da Covid-19. Crítico à branquitude e sua moral sublimada, esse processo performativo questiona implicações de um corpo-casa constituído no 'privilegio branco' ao friccionar forças da colonialidade do poder e de alienações circunscritas no elo entre política e ideologias cristãs. De um sonho com um *voil*, uma proposição coletiva evoca relações inter-raciais de cuidado e de criação ao performar sensibilidades e movimentos velados. Na urgência por fruição nos modos de ver e produzir mundos, as dimensões do encontro e do acontecimento incitam uma experiência onde 'o racial' e 'o espiritual' se apresentam como campos de disputa política, reivindicando o direito inalienável ao íntimo e ao sentir. O que pode uma experiência sensível à dimensão líquida do corpo e a lugares de "represamento"? Como ampliar sensibilidades e expressividades para desobrigar a visão como norteador de sentidos? Na emergência da reiteração do projeto colonial intensificada pela pandemia, uma proposição coletiva é elaborada como estratégia crítica e sensível ao friccionar o que se represa e o que flui enquanto estrutural e estruturante de subjetividades e coletividades.

**Palavras-chave:** BRANQUITUDE. PERFORMANCE. RELIGIÃO. VISUALIDADES

**Abstract:** The work consists of sharing part of the research for a master's degree in dance carried out at PPGDan/UFRJ during the ethical and humanitarian crises intensified by the Covid-19 pandemic. Critical to whiteness and its sublimated morality, this performative process questions the implications of a body-house constituted in 'white privilege' by rubbing forces of coloniality of power and circumscribed alienations in the link between politics and Christian ideologies. From a dream to a veil, a collective proposition evokes interracial relationships of care and creation by performing veiled sensibilities and movements. In the urgency for fruition in the ways of seeing and producing worlds, the dimensions of the encounter and the event incite an experience where 'the racial' and 'the spiritual' are presented as fields of political dispute, claiming the inalienable right to the intimate and to feel. What can an experience sensitive to the liquid dimension of the body and places of "damping" do? How to expand sensitivities and expressiveness to release the vision as a guide for meanings? In the emergence of the reiteration of the colonial project, intensified by the pandemic, a collective proposition is elaborated as a critical and sensitive strategy in the friction between what is dammed and what flows while structural and structuring of subjectivities and collectivities.

## 1. Os sentidos em deslocamento

Esse trabalho é desdobramento de uma pesquisa teórico-prática da linha de Performance e Performatividades da Dança do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ. O objetivo da pesquisa consiste em experienciar questões étnico-raciais em um processo artístico atento a performatividades que possam desnaturalizar “práticas de evangelização cotidianas”; práticas que emergem do elo entre branquitude e moral cristã e estão para além de contornos religiosos e subjetivos. Na crítica a uma “estrutura branca” hegemônica, a investigação pretende colaborar com diálogos entre dança e outros campos do conhecimento em uma experiência corporal que se busca decolonial ao evocar a performance como força mobilizadora do real e do sensível. Como um acontecimento performativo poderia visibilizar, mediar e tensionar aquilo que se funda na aproximação entre branquitude e ideologias cristãs?

Em um contexto de disputa por poder material e simbólico, a ênfase no ver e no quê se vê passou a vigiar/propagandear a morte e a doença. Quais seriam os signos associados a um corpo velado e comumente pacificado pela colonialidade do poder? Se o corpo velado é partícipe de um ritual, como a dança e a performance poderiam criar outros sentidos e visualidades? Que outros gestos reforçam ou se insurgem contra o entendimento corporal adquirido no evento fundante de apreensão da escrita e/ou do Cristianismo em nosso cotidiano?

Ao confrontar privilégios raciais e condutas morais normatizadas por pessoas e instituições, a pesquisa traz o ‘encontro’ e o ‘acontecimento’ como potências de mobilização do campo sensório-perceptivo e cognitivo. O exercício de alteridade incita sensações, discursos, temporalidades, memórias, imaginários, visíveis e invisíveis. No ambiente velado de luto e racismo, o que pode uma experiência sensível à dimensão líquida do corpo e a lugares de “represamento”? Como ampliar sensibilidades e expressividades para desobrigar a visão como norteador de sentidos? Na emergência da reiteração do projeto colonial intensificada pela pandemia, uma proposição coletiva é elaborada como estratégia crítica e sensível ao friccionar o que se represa e o que flui enquanto corpo, na percepção da branquitude como algo estrutural e estruturante de subjetividades e coletividades; e que, ao se velar, revela-se como algo “bom”, “natural”, “normal”, “universal” e “atemporal”.

1577

O “represamento” é um projeto também chamado de “barragem”, onde fluxos de água são retidos para uma única função econômica. Diferente de lagoas e poços, onde um amplo e complexo ecossistema é formado durante centenas ou milhares de anos, uma represa não se ocupa da diversidade e das co-existências, mas da sua ‘utilidade’ no sistema neoliberal. O gesto de represar viola os ciclos de vida e o tempo de regeneração da própria água e de todos os víveres contíguos do seu fluxo, como ribeirinhos, povos originários, seres do rio, da mata, do ar, bem como, os seres das cidades, onde a água se reduz a moeda e a questões como sua presença ou não nas torneiras. Esse trabalho busca produzir conhecimento e sensibilidades de uma presença líquida que não se reduz a metáfora, mas que se faz corpo, junto a um amplo campo de potencialidades vivenciais e expressivas. As barragens represam a regeneração de feridas do campo relacional, incluindo aquelas produzidas e sentidas pelo racismo. Na experiência corporal desenvolvida aqui, parto do campo sensório-perceptivo para convidar discursos que nos constituem na tentativa de criar intimidade e nos ‘desobrigar’ com essas barragens que atingem as dimensões que compõem nossa existência, retendo fluxos de vitalidade e possibilidades que deveriam ser livres e contínuos tanto nos corpos como nos territórios. Cada cultura possui suas interdições e não pretendo idealizar um sentido de liberdade, porém, nas abissais desigualdades e violências da branquitude, não há soberania, vida ou crença que se sustente no represamento como projeto político.



Rio Doce, 2017. Foto: Jérôme Souty

## 2. Fantasmagorias subaquáticas: racializando corpo e território

Em sua tese-livro **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo-Branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo (2020)**, Lia Vainer faz uma retrospectiva dos estudos sobre a branquitude. Sob a perspectiva da Psicologia Social e atravessada por histórias de seus familiares judeus que imigraram por força do nazismo, Lia se dedica às complexas questões étnico-raciais do seu país, o Brasil, fomentando o interesse analítico acerca do ideal da brancura que se espraia e se camufla no tecido social brasileiro. Ela corrobora com a pesquisadora Liv Sovik em dois pontos significativos: 1) ao afirmar a importância dos aspectos fenotípicos para definir o ‘ser branco’; 2) que para além das aparências, “**ser branco no Brasil é uma função social** e implica desempenhar um papel que carrega em si uma autoridade ou respeito automático, permitindo trânsito, eliminando barreiras.” (SOVIK *apud* SCHUCMAN, 2020, p. 60, **grifo meu**). No mito da democracia racial desenvolvido com a convivência, subserviência e agência de instituições e governos brasileiros, Lia recaptula como o conceito de raça e a ideologia do racismo foram elaborados na Europa e disseminados nas Américas pelo projeto colonial; e destaca as grandes modulações de quem seria “branco” no Brasil, já que essa condição



varia em menor ou maior grau por cada Estado e contexto sociocultural. Em um racismo “velado e sutil” (SCHUCMAN, 2020, p.97), ocorrem significativos deslizamentos semânticos para definir o sujeito que compartilhará os poderes simbólicos e materiais da branquitude.

Então, irei me ater ao fato de que quanto maior o privilégio, maior a responsabilidade em transmutar feridas do mundo (e as próprias). O risco de represar o fluxo de um “percurso de consciencialização coletiva”, do qual Grada Kilomba descreve não como um percurso moral, mas de responsabilização (KILOMBA, 2019, p.11), se mantém iluminado e sem garantias. Apesar de habitar um “Outro lugar” radicalmente distinto de Grada, acredito também realizar esse trabalho primordialmente para entender quem sou; sem estagnar na negação, na culpa ou na vergonha para dar passagem ao reconhecimento **e, sobretudo, a reparação histórica**. A hipocrisia nesse percurso individual e coletivo me deixa em alerta às palavras e às leis que querem demonstrar “tolerância às diferenças”, por saber que muitas delas não sustentam a quebra do silêncio, do controle e da aceitação de migalhas de um sistema opressor. Nós, pessoas brancas, somos cúmplices de uma estrutura velada, porém narcísica, onde a “verdade absoluta” e o “ver para crer” são forças que nos seduzem e assombram. No reiterado gesto de silêncio diante de um mundo cindido entre bem/mau, morte/vida, brancos/não-brancos, natureza/cultura, dentre muitos outros, usufruímos “civilizadamente”, “pacificamente”, do privilégio branco e do Mundo Ordenado (SILVA, 2019, p.150), espelhando nós mesmos e as fantasias que nos contam desde a infância.

A partir dos efeitos de uma branquitude cada vez mais autorizada e fluente por todo planeta – para não dizer “onipresente, onisciente e onipotente”- como cada cultura lida com suas especificidades? Ante espaços e tempos cada vez mais contraídos, o quão “uníssonas” se tornam ações humanas elementares como comer, violar<sup>1</sup>, conhecer, sonhar, se divertir, adoecer, nascer, amar, cultuar? E quais são suas implicações? Em uma perspectiva cidadina não há notícia de projeto ou existência imune à branquitude e suas ações, sejam estas “benevolentes” e/ou

<sup>1</sup> O fundador da psicanálise Sigmund Freud não teoriza especificamente sobre o conceito da violência, mas parece perceber o fenômeno como inerente a condição humana. Em artigo publicado em 2017, os pesquisadores afirmam que “se é verdade que Freud não apresenta uma teoria própria sobre a violência e nem tampouco oferece um conceito específico para o fenômeno, é possível afirmar que a temática atravessa toda a obra freudiana, aparecendo de maneiras plurais e aplicadas a conceitos diversificados. Por exemplo, associada à noção de trauma, ao par- sadismo-masiquismo e, mais explicitamente, às elaborações acerca da pulsão de morte, do superego, entre outras.”

enquadradas como “mal necessário”. Na contradição basal dos modos de vida atuais, gestos sutis e aberrações são complementares na naturalização de acontecimentos como os assassinatos<sup>2</sup> de 28 jovens negros em Manguinhos pela Polícia Militar do Rio de Janeiro, assim como as “tragédias naturais” do Rio Doce e de milhares de existências correlatas, humanas e não-humanas.

Em 2017, durante residência artística na foz do Rio Doce por 20 dias<sup>3</sup>, observei que, para além da subsistência, a violência aos modos de vida e ao campo simbólico da população foram irreparáveis<sup>3</sup>. Um dos impactos notáveis na Vila de Regência Augusta (ES), foram mudanças nos afetos e nas práticas cotidianas. Após o crime de 2015 e ante a impossibilidade de acesso às águas do rio para lazer, trabalho e espiritualidade, do lado de lá da margem, em Povoação, o tráfico e o crack se faziam presentes, enquanto do lado de cá, onde estávamos, sentimos os efeitos do sensacionalismo midiático, dos longos períodos dos moradores no interior das casas e/ou em templos religiosos. Em rápida expansão, à época, a 13ª igreja evangélica estava sendo construída na vila de pouco mais de mil habitantes. A “lama” da represa de Mariana reconfigurou o valor da tradição do congo e todo arcabouço cultural local, incutindo vergonha à dança, ao canto e às suas origens de matrizes africanas e indígenas.

A política de morte que caminha junto a uma política de apagamentos simbólicos funda um regime de visualidades específico que reifica os valores da branquitude. Sem desacreditar da potência interventiva a um campo sensível e cognitivo mais amplo, a chegada de ideologias religiosas, como quando dos colonizadores no século XVI, performam roteiros que inscrevem a produção de sentidos pelo viés da escrita e do *logos*. Na palavra de Deus, Sagrado e Político não correspondem apenas a ‘um único poder’ (SAHAGÚN *apud* TAYLOR, p. 73), mas ao poder do colonizador que utilizou a guerra e a religião para tentar pacificar uma realidade de barbárie. Para “ordenar” o país, as instituições reproduzem até hoje, a

<sup>2</sup> A não reproduzir apagamentos, escolho afirmar que a operação realizada em Manguinhos no dia 6 de maio de 2021 pela DPCA (Delegacia de Proteção à Criança e ao Adolescente) com o apoio do CORE (Coordenadoria de Operações Especiais) resultou em ‘assassinatos’, sendo o episódio mais letal da história da polícia do Rio de Janeiro, segundo dados da ONG Fogo Cruzado. <https://www.geledes.org.br/chacina-do-jacarezinho-a-gente-nao-merece-viver-em-um-cenario-de-guerra/>. Foram veiculados nas mídias sociais e na imprensa relatos de moradores e de representantes dos direitos humanos sobre as atrocidades cometidas.

<sup>3</sup> Projeto Foz Afora - residência na foz do Rio Doce e ocupação artística- do Coletivo Líquida Ação, realizado em 2017 na Vila de Regência Augusta (ES) e no Teatro Sérgio Porto (RJ). [www.coletivoliquidaacao.com.br](http://www.coletivoliquidaacao.com.br)

ideologia do embranquecimento. Por isso, não é de causar estranhamento, a presença de um crucifixo ou leitura de salmos em etapas importantes da nossa experiência de vida, do nascimento até a morte. Em toda repartição pública, comumente ao lado de fotografias de homens brancos, há vestígios “despretensiosos” da moral cristã apesar da dita laicidade brasileira. Nesse sentido, o campo visual, cada vez mais digital, reifica a ideologia do embranquecimento enquadrando, “pasteurizando”, as existências em um regime de representações, que funciona como ponta-de-lança das inúmeras violências. A visualidade e o movimento do corpo atuando de forma exitante como propaganda de televisão, previsível, simétrica e sincrônica.

Através do arsenal publicitário das metrópoles, a Europa fomentou seus mercados consumidores e a prática em ‘naturalizar a diferença’, sendo a racial estruturante para o sistema hegemônico. Para o sociólogo Stuart Hall “A lógica por trás da naturalização é simples. Se as diferenças entre negros e brancos são ‘culturais’, então elas podem ser modificadas e alteradas. No entanto, se elas são “naturais” – como acreditam os proprietários de escravos-, estão além da história, são fixas e permanentes.” (HALL. 2016, p.171). Hall chama atenção para a acumulação de diferentes textos em uma imagem visual, reforçando o privilégio dado a certas significações. Para ele, ao fixar e hierarquizar as diferenças, o colonizador manteve a operação reducionista e bruta dos significados nas relações de alteridade com o objetivo de produzir e acumular o capital para a hegemonia. Aos colonizados, a ambivalência inerente ao significante, orbita os lugares estereotipados e com valores negativos: o primitivo, o selvagem, o imundo, o ingênuo, o ameaçador, o hipersexual, o desamparado, dentre outros.

As contradições desse sistema deslizam, mantendo-se como “fluxos contínuos” pela “herança de um pai”. Os debates em tom polar, moralizante, quando não interditanter acerca de uma sociedade que sublima a questão política tramada com a racial e a religiosa, captura a sexualidade e a agressividade como potências de subversão, condenando-as ao “pecado”. O que aconteceria se a população, alijada por esse sistema político, não visse como natural a expropriação de suas terras e a exploração do trabalho? Denise Ferreira da Silva é quem denuncia a sublimação do determinante econômico nos estudos culturais sobre a raça. Através do entendimento da figura fractal, ela descreve a tríade indissociável entre racial-capital-colonial e a manobra reiterada em escamotear as questões raciais como

acessórias. Ao dissecar as particularidades dos três parâmetros, afirma o racial como anterior ao colonial e ao capital, o que possibilita a expropriação de territórios nativos e do trabalho escravo; um caminho livre para a acumulação do capital e para a violência extrema, sistêmica e reiterada.

Em “A dívida impagável” (SILVA, 2019), Denise relaciona a crise dos *suprimes* (2007/2008) e histórias de Dana, personagem do romance de Octavia Butler, que se vê aprisionada a uma experiência atemporal, onde seus pensamentos e sensações ressoam aos da sua avó, mulher escravizada. Denise desmantela a farsa das “coincidências não-racializadas” e o requinte de crueldade da colonialidade do poder norteamericano na contemporaneidade, que tem como ‘alvos’ as populações afrodescendentes e latinas. No caso das hipotecas, ela chama atenção para o instrumento financeiro oferecido justamente a quem não teria condições de pagá-lo. Usando o exemplo da personagem Dana que se vê “obrigada a defender a vida do senhor de escravo de sua avó”, ela trata eticamente a questão da “dívida impagável” como

uma obrigação moral que carrega, mas não deveria saldar, pois a relação é mediada por uma forma jurídica, um título que não se aplica às relações entre pessoas (parentesco ou amizade), isto é, entidades morais (iguais e livres) modernas (SILVA, 2019, p.153).

Para manter a violência estrutural e estruturante, Denise descreve os três pilares ontoepistemológicos modernos: a determinabilidade, a sequencialidade e a separabilidade. A separabilidade produz uma relação metafísica com a realidade. Para Denise, os “ofuscamentos” na realidade possuem o objetivo de expropriar e escravizar, sendo o liberalismo a “fantasia ideal”: enquanto se propaga (ou propagandeia) a liberdade, fronteiras, cárceres e exílios se multiplicam. Por isso, transformar a expropriação colonial em defeito moral ou déficit natural, como ela diz, não apenas reforça, mas ofusca o que o projeto colonial-capital-racial opera ao transformar pessoas em instrumentos financeiros para manutenção do “Mundo Ordenado” e, aqui, tomo a liberdade de dizer, da ordem da branquitude que suprime e sublima o determinante econômico ao agir sobre corpos e territórios. Os vultos, vestígios, produzidos por esse véu da branquitude exige ‘outra’ implicação no ato de olhar (e olhar-se) no que Denise chama da “cena ética do valor” a fim de perceber o jogo que ora revela ora esconde. Se ilusões e virtualidades da estrutura moderna estão inseridas numa ordem extremamente racional, jurídica e econômica, me



inquieta pensar essa valor moral deslizando que ora é utilizado de modo particular e ora de modo universal, numa experiência hipócrita, pasteurizada, metafísica e visual do modo como nos relacionamos.

### 3. Experiências sincrônicas de represamento e fruição

Partindo de experiências familiares, venho procurando refletir sobre uma “percepção branca” a fim de alargar possibilidades de encontro com as coletividades e com a espiritualidade. O fracasso, pelo menos até o momento, em criar uma performance com o elemento voil, ideia primeira do projeto de mestrado, representou o esvaziamento de sentido (e de sentir) a metáfora do véu em sua “brancura imaculada”, como metáfora do matrimônio, da sedução, da morte e da doença; algo que passou a soar meramente retórico. Além disso, no tempo da submissão desse texto, a pesquisa ainda acompanha, crítica e desinteressada, os ambientes remotos que ocupam cada vez mais tempo e espaço, tidos como “naturais”, “imponderáveis” e “incontornáveis”. Nas frustrações e falências da investigação, a dimensão tátil das cotidianidades, de encontros ordinários, de resistência política e de acolhimento afetivo surgiram como possibilidade para continuar a nutrir o movimento, o desejo e a própria pesquisa.

Na oportunidade de partilhar por duas vezes questões dessa investigação pude tatear uma prática coletiva que não me aproximava de uma dança normativa, mas de um trabalho de mobilização do campo sensível e do campo crítico/discursivo de forma sincrônica, onde a ativação do primeiro campo possibilitou o encontro com o segundo de forma a coexistir e se nutrir mutuamente. No contexto do estágio docência realizado no primeiro semestre deste ano, junto à Disciplina de Projeto de Pesquisa **onucleo** (Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança), coordenado pelas professoras Ruth Torralba e Lídia Larangeira, fiz o convite para uma prática de sensibilização da dimensão líquida do corpo, da presença que chega pela respiração, pelo sentido da audição e de percepções ligadas às superfícies e zonas limiares do corpo e do ambiente. Uma experiência coletiva de escuta dos fluxos internos e externos aos limites do que se materializa por processos subjetivos.

Na tentativa de iniciar com uma experiência pré-normativa e não-interpretativa, uma atenção foi sendo cultivada a fim de não julgar sensações e imagens; desenvolvemos uma relação de confiança e de intimidade com as

superfícies do corpo, do entorno, com os fluídos e com o que nomeei de “zonas de represamento”, nas quais a energia fica estagnada ao ser posta em contato com outras superfícies materiais e/ou imateriais; o corpo enrijece como resposta a algo que reconhece estranho ou perigoso. No mover junto a um copo d’água e às presenças daquele tempo-espço, no estímulo da minha voz, uma experiência de alargamento de sensibilidades, da escuta própria e não-própria, fizeram com que contornos sensíveis deslizassem e produzissem um conhecimento encarnado. O estado de abertura, de perecimento, de conexão e de deslocamento durou tempo suficiente para esvaziar expectativas e condicionamentos que “obrigam” corpo a mover e produzir sentidos e sensações enrijecidas, esvaziadas, apáticas ou ensimesmadas. Após esse momento inicial, em minha primeira proposição remota, duas perguntas foram feitas ao grupo plurracial de participantes:

“- Quem sofre (ou já sofreu) racismo?”

“- Alguém era (ou já havia sido) racista?”

Um “ato falho” suprimiu o que seria a primeira pergunta “- Quem se reconhece branca?”. Essa pergunta era o gatilho para a seguinte “- Quem sofre (ou já sofreu) racismo?”, procedimento que ocorreu na primeira experiência de partilha da pesquisa, quando direcionei essa questão apenas a mulheres que se reconheciam brancas. Mesmo me dando conta do equívoco grave, pois o gesto se faz retórico perante mulheres negras e indígenas<sup>4</sup>, segui à diante. Compartilhei o resultado de duas pesquisas sobre o racismo no Brasil que destaca o contrassenso entre o que os brasileiros vivem e o que reproduzem de narrativa sobre a questão racial<sup>5</sup>. No mais, não houve tempo e/ou espaço para aprofundar o entendimento sobre o elo entre branquitude e ideologias cristãs. Algumas questões foram mais urgentes.

A experiência mobilizou muitos afetos. Muitas águas fluíram como choro e como falas que resituam meu corpo a mergulhar nas especificidades de cada

<sup>4</sup> O projeto “onúcleo” se dedica a aproximar experiências femininas. Opto por destacar esse coletivo como “de mulheres” por representar a maioria desde sua criação.

<sup>5</sup> Lia Vainer compartilha a pesquisa do DataFolha (1995) que “informou que 89% dos entrevistados disseram que no Brasil havia preconceito de cor em relação aos negros e, paradoxalmente, 88% dos mesmos entrevistados afirmaram que não tinham preconceitos em relação aos negros.” (SCUCMAN, p.34), além da pesquisa de 2003 da Fundação Perseu Abramo, onde 91% dos entrevistados reconheciam o preconceito ao passo que 96% deles negavam serem detentores desse mesmo preconceito.

encontro. Confrontei minha branquitude em ato ao indagar o racismo a mulheres que se reconhecem ou possuem forte ancestralidade negra e/ou indígena. Mas a violência retórica da pergunta “-Quem sofre (ou já sofreu) racismo?” não suprimiu a potência de mobilização e de alargamento para tratar afetos e reflexões. Em um espaço coletivo de produção de conhecimento e de confiança entre mim e as participantes, depois de ancorar lugares de equívoco, meus e de outra participante branca, quando principiou a relatar as discriminações e violência que sofria como mulher, houve relatos de raiva, decepção, fruição e potência, sobretudo, das participantes negras. O lugar de abertura e vulnerabilidade coletivas produziu deslocamentos sensíveis e rapidamente encontrou um solo estável e menos acidentado. Diferente da segura da maioria dos embates raciais já vividos, a firmeza de um lugar construído coletiva e empaticamente possibilitou a presença e visibilidade de diferentes modos de encarar a experiência do encontro plurirracial. Não houve lágrimas de mulheres negras diante das telas e de outros olhos brancos, mas uma inteireza estável e fluída de reconhecimento e autoconhecimento.

Durantes os dias subsequentes que incluíram mais um rodopio solar de aniversário, recebi retornos da proposta por áudios de telefone, onde pude perceber, reposicionar e resituar meu corpo e trilhas da pesquisa. Os atravessamentos, de forma agradável ou não, mobilizaram intensidades não apenas na ordem do discurso, mas na ordem do sensível. Mesmo partilhando dados de pesquisas acadêmicas, o afeto das palavras e o que elas suscitavam conduziram a experiência coletiva. O jorro reacendeu o desejo de continuar a quebrar o pacto de silêncio que também compartilho (já que usufruo do privilégio racial) e continuar a lidar com os estados corporais que esse caminho produz ao vivenciar algo que comumente não se direciona a pessoas brancas: ser inquirida e racializada. Na experiência coletiva, o convite para uma respiração mais consciente principiou o encontro e ancorou a escuta das dinâmicas corporais durante a prática. Mais do que sugerir ou projetar uma “harmonia das águas”, amadurecemos um mergulho nas especificidades dos fluídos de cada corpo e das relações sutis que se estabeleceram na alteridade, em um processo de reconhecimento e trânsito das sensibilidades.

Os confrontos e contornos advindos dessa experiência crítica, performativa e sensível não estavam circunscritos em binarismos ou reatividades; acredito que as relações estabelecidas previamente entre as participantes d'onúcleo tenham sido fundamentais para que a prática se desenvolvesse por camadas mais

sutis. A flexibilidade da dimensão sensível e cognitiva se fez no exercício empático e dialético da diferença como uma experiência dançante e de cura. Água e sangue fluíram em uníssono para algumas participantes. Uma aluna negra relatou a sensação de represamento como um “entalar, engasgar, sufocar”. Em seu processo de regeneração, teve a sensação de “limpar suas águas” ao lembrar de um episódio onde considerava ter sido racista. Pensar na dimensão líquida do corpo também aproximou imagens de “onda”, de “maré”. Outra participante, vivenciando o movimento cíclico da respiração, teve enjôos diante de suas “marés internas”. O desafio compartilhado, de mergulhar pela via do sutil na densidade salgada do racismo, apareceu como potência de fruição e de cura tanto individual quanto coletiva.

Ao encarnar uma experiência de implicação e de errância, sem garantias de “sucesso”, acredito que entendimentos possíveis a cada corpo foram amadurecidos como relações de cuidado e de criação. Nessa vivência compartilhada, a fruição se deslocou por diferentes camadas da subjetividade e do encontro sem suprimir suas assimetrias. A arte pareceu ativar o que Christine Greiner e Pablo Assunção (2020) chamam de uma “leitura crítico-performativa” da lógica colonial e aí, incluo, “branca-moralmente sublimada” numa “autofagia dos princípios da violência” para reconfigurar a colonialidade do poder. Na sociedade complexa em que estamos inseridos, os dois pesquisadores oferecem pistas para o desenvolvimento de pesquisas em artes ancoradas no compromisso de ruir, a partir de nossos próprios afetos e crenças, o que está posto como realidade e modo de produção artística. Ao investir no campo sensório-perceptivo como produção de conhecimento, essa qualidade de pesquisa parece nutrir outras visualidades e sensibilidades; articulando palavra, afeto, movimento e sensação no estímulo a energia vital e a produções de mundo mais sustentáveis e diversos, e restituir a sexualidade e a agressividade como inerentes e fundamentais nas relações humanas. Essa modo de pesquisa implicado com o sensível e o crítico parece ameaçar a célula-primeira do sistema neoliberal, “A família”, em sua presença comprometida com a branquitude e seus valores a produzir o adoecimento e lutos no mundo.

Em vultos de ação, imagem, memória e sonho na relação com o *voil*, sigo no desafio de caminhar e ameaçar esse corpo imerso em silêncios e fantasias brancas empenhadas em manter intactos os lugares de poder, as (in)visibilidades e



distanciamentos. Mas as perguntas insistem: O que se vela? Qual a novidade que se revela? Nas ausências de encontro, memória e responsabilização, qual seria o valor da salvação? Como curar a vida? Como enxergar-se como um “invisível” a produzir ruínas e discursos retóricos? Ao tatear contornos, sentidos e sensações de uma prática corporal coletiva, sensível e inter-racial, sigo ialogando com as tensões, possibilidades e críticas dessa experiência e elaborando outras.

#### 4. Entre vultos e vestígios: poesia e lutos possíveis

Enquanto ruas-casas do centro da cidade do Rio de Janeiro tornam-se rarefeitas por políticas de morte, a pesquisa desenvolve suas motivações, frustrações e desafios nas danças de um corpo-casa no contexto institucional, jurídico e digital da pandemia, o qual não apenas escancara as abissais desigualdades sociais, como as intensifica na paisagem tomada pela caridade e benevolência dos ditos “cidadãos-de-bem”. Em usos desmedidos e acríticos da fé e das telas digitais, mesmo sem fato que valha, um triunfal ‘destino’ permanece como horizonte a manter o fluxo desumanizante e festivo da barbárie ao mesmo tempo que aguarda um “salvador”. Como desdobramento da investigação, a proposta corporal coletiva e inter-racial se renova como possibilidade de pesquisa e de vida, implicando cotidianidades e relações de proximidade a partir do Morro da Conceição, onde vivo. Por vultos e vestígios, a criação de poesia e luto vai sendo forjada; no confronto e no cuidado; na reflexão, na fruição e no diálogo com outros autores que parecem se deter na trama entre raça, religião e colonialidade.

Transformar o tema religião em um tabu e ser conivente com a não-racialização de questões urgentes no Brasil fundam o modo como agimos no mundo e produzimos mundos. No culto e na fixidez da brancura, da morte, da doença, do matrimônio, da santificação e da obrigação, os desafios de uma *criação em processo* esbarram e buscam subverter a metafísica incorporada e consolidada na tríade colonial-racial-capital. Na tentativa de cartografar um movimento que crie outras sensibilidades escópicas a partir do ver-se (também) como parte da engrenagem racista brasileira, envolvo nesse processo fracassos, implicações, lacunas e ressignificações pessoais e sociais. Uma experiência de revisitar o passado como referência e trampolim para outros futuros. Ao friccionar o que se vela e, por isso, se erotiza, encaro as especificidades de uma existência que usufrui do

privilégio branco e se desloca 'em relação' na tentativa de produzir marcas menos nocivas, danças menos exclusivas, gestos mais férteis.

Thaís Leitão Chilingue  
UFRJ

thais.thaischilingue@gmail.com

Performer do Coletivo Líquida Ação desde 2010, atua no diálogo das artes com questões ambientais e étnico-raciais. Mestranda do PPGDan/UFRJ, co-coordena o projeto de residência artística EnTocar Danças, realizado em parceria com Goethe Institut/RJ. <https://orcid.org/0000-0002-1697-0736>

## Referências:

COELHO, Luciana Norat; SOUZA, Maurício Rodrigues. Violência e Cultura no pensamento freudiano: as duas faces de Jano Bifronte. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/37144/26263> . Último acesso em 11 de julho de 2021.

COSTA, Pablo; GREINER, Christine. **Dobrar a morte, despossuir a violência: corpo, performance e necropolítica**. São Paulo, 2020. Disponível em:

FERREIRA da Silva, Denise. **A dívida Impagável**. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>.

Último acesso: 11 de julho de 2021.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**/ Stuart Hall; Organização e Revisão: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e Wiliam Oliveira. -- Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

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

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o Encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo**. São Paulo: Editora Venta, 2020.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**; tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

## Danças, juventudes e inclusão

Violeta Vaz Penna (UFMG)

Corpo e política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Neste artigo se propõe uma reflexão sobre processos educativos e de criação em dança a partir da aproximação com os públicos jovens, buscando compreender como modos de pensar e fazer artístico podem colaborar para reforçar exclusões simbólicas de juventudes periféricas da criação e recepção em dança. Com este intuito discute-se o conceito de exclusão e inclusão com foco na percepção dos seus aspectos simbólicos e relata-se brevemente uma experiência de processos de criação em dança direcionadas aos públicos jovens.

**Palavras-chave:** JUVENTUDES. EXCLUSÃO SIMBÓLICA. PROCESSOS CRIATIVOS.

**Abstract:** The article reflects on the creative and educational process in dance, approaching young people. Our goal is to understand how ways of thinking and dancing can contribute to a symbolic exclusion of peripheral youth. Thus, the concepts of exclusion and inclusion are discussed, focusing on their symbolic aspects. Then, a creative process of dance aimed at youth is briefly reported.

**Keywords:** YOUTH. SIMBOLICAL EXCLUSION. CREATIVE PROCESS.

### 1. Introdução

A ideia desse artigo surgiu a partir de questões que me inquietaram, retomadas na qualificação da minha tese de doutorado em março de 2020. Percebi que algumas questões me acompanham ao longo de uma trajetória como pesquisadora, educadora e artista, reverberando no meu fazer e me impulsionando à pesquisa e à reflexão. Esse artigo trata-se, assim, não do relato ou da apresentação de uma pesquisa em si, mas de experiências e questionamentos que se fazem presentes constantemente, diante de uma investigação que se debruça sobre os temas juventudes periféricas e criação artística em dança e que se sintetizam, neste texto, na pergunta: modos de produção artística excluem uma parcela das juventudes periféricas do acesso ao direito cultural? Nesse pergunta-hipótese é importante ressaltar que tenho como foco os processos e produtos artísticos-culturais na criação e ensino de dança, que constituem meu desejo enquanto pesquisadora de refletir sobre modos de fazer em dança mais próximas de

1590

juventudes periféricas. Começo então, por delinear esse artigo, no intuito de aprofundar sentidos de um percurso que busca uma fazer que se constrói na diversidade de olhares sobre si e o outro. O desejo é criar uma dança do convívio.

Para defender essa perspectiva construo um percurso crítico navegando entre termos como inclusão e exclusão, acesso, democracia, produção simbólica e juventudes periféricas. Este trajeto se inicia na retomada dos conceitos de inclusão e exclusão, foco da minha monografia de especialização em Gerência em Assistência Social. Posteriormente, discuto as noções de acesso, cultura, democracia e juventudes presentes na minha dissertação do Mestrado em Educação; e, por fim, chegarei à pergunta inicial deste artigo. Realizado esse caminho e, a partir do entrelaçamento desses conceitos, apresento pensamentos e desejos que inspiram processos criativos vividos junto ao Coletivo nomeiodeparacom, desde o ano de 2012. Desde essa introdução, alerto que o foco do texto é a prática artística, mas percorrerei algumas páginas, que vão sugerindo caminhos de diálogo com outras áreas de saber, que se desfazem e se reconstroem na caminhada dessa escrita até confluir em pontos de interseção pertinentes a essa reflexão.

## **2. Uma breve aproximação: compreendendo a exclusão/inclusão social**

No percurso como pesquisadora, destaco a relevância dos temas da exclusão e inclusão, como estudante e profissional atuante na área de políticas sociais, durante os anos de 1999 a 2004. Recém-formada em psicologia e interessada em atuar na área de psicologia social, comecei a trabalhar no programa de atendimento à população de rua da cidade de Belo Horizonte. Não me debruçarei sobre essa experiência, mas considero importar relatar uma conversa com um colega de trabalho por volta dos anos 2000. Ambos éramos formados em psicologia e, um dia, conversando sobre nossa prática, ele se mostrava particularmente interessado em buscar modos de construir um atendimento psicológico na rua, mas não considerava relevante a discussão da política pública e buscava deixar-se não influenciar por questões políticas. Lembro do meu incômodo com essa postura, pois na minha visão, uma vez atuando em um serviço realizado por uma política pública, compreendê-la era parte fundamental do trabalho. A ação profissional não estava descolada da política e, me interessava no atendimento à população de rua, suas questões subjetivas, mas também perceber contextos sociais, que geram a



necessidade, por exemplo, de uma ação pública voltada à essas pessoas. Ainda refletindo sobre essa conversa, em 2003, após três anos de formada, ingressei no curso de especialização em Gerência de Assistência Social, promovido pela prefeitura de Belo Horizonte e a Fundação João Pinheiro, voltado para gestores e técnicos da Secretaria Municipal de Assistência Social de Belo Horizonte, órgão onde trabalhava na época. Foi nessa especialização que comecei a aprofundar na discussão das noções de inclusão e exclusão, política pública, política social e gestão.

Minha monografia do final do curso investigava a política de atendimento à população de rua. Resgato essa discussão nesse momento, para refletir sobre as principais ideias acerca das noções de exclusão e inclusão que marcaram minha trajetória e que ainda se fazem importantes na minha prática artística atual. Entendia, desde aquele momento, que nossas escolhas de estudo e de atuação dizem de uma posição política e social. Nesse período, minha investigação teve como base os autores José de Souza Martins (1997), Serge Paugam (2003) e Bader Sawaia (1999), que apresentavam a reflexão da exclusão e da pobreza como uma condição que não se faz só da falta de bens materiais, mas também se constitui no emaranhado de relações sociais. Para esses autores, a desigualdade social separa as pessoas, criando diferenças econômicas, políticas, simbólicas, subjetivas. Nesse sentido, políticas públicas e ações sociais que atuam em uma perspectiva que só abrange questões materiais, instituem, muitas vezes, propostas de processos de inclusão e/ou reinclusão e de diminuição das desigualdades sociais, baseadas na manutenção de relações precárias e marginais. A exclusão, não se limita a termos econômicos, envolve também outras dimensões e formas excludentes, perpetuados em modos de vida ou modos de ser em contextos precários, seja nos âmbitos material, social e subjetivo. Intervenções que busquem atuar na situação na qual se encontram essas pessoas passam por repensar as melhorias na geração de renda, por modificar suas condições materiais, no sentido de suprir necessidades básicas e alcançar padrões sociais de qualidade de vida; envolve também refletir sobre as qualidades das relações, acesso a bens e serviços e as possibilidades de desenvolvimento das potencialidades humanas. Essas ações demandam compreender a dinâmica de vínculos sociais, da sociabilidade e das relações.

Segundo José de Souza Martins (1997), as pessoas que se sentem excluídas, vão se desfiliando, desfazendo vínculos e laços. Pessoas desfiladas

tem a vivência concreta daquilo que se traduz como privação: privação de emprego, privação de meios para participar do mercado de consumo, privação de bem-estar, privação de direitos, privação de liberdade, privação de esperança (p.18).

Nessa perspectiva, entende-se como exclusão o gradativo afastamento social, a privação de potencialidades humanas, de relações sociais e de uma existência digna. As pessoas passam a não ser reconhecidas ou se reconhecerem enquanto parte de uma sociedade, gerando uma dificuldade de pertencimento, de partilha e relação com os outros. A impossibilidade da partilha e da relação leva a vivência da privação, do abandono e da expulsão social.

Nesse processo, uma outra questão, apontada pelo autor Serge Paugam (1999), que me parece importante retomar é a noção de desqualificação social. Para Paugam, as pessoas que se encontram em uma situação de exclusão social, muitas vezes se sentem também desqualificadas. A desqualificação

significa estudar a diversidade dos status que os definem, as identidades pessoais, ou, seja, os sentimentos subjetivos acerca da própria situação que esses indivíduos experimentam no decorrer das diversas experiências sociais e, enfim, as relações que mantêm entre si e com o outro. (Paugam, 1999, p.47).

Muitas vezes as políticas e ações sociais contribuem para a estigmatização das pessoas, reforçando essa situação de desqualificação social e interiorização de uma identidade negativa, devido ao sentimento de vergonha e culpa em relação à sociedade por “não darem conta” por si só de suas necessidades básicas. Se sentem desqualificadas, pessoas menores, que as levam muitas vezes a agir e a se posicionar de modo a criar uma barreira e aumentar o distanciamento e a não convivência.

Sarah Escorel (1999) também discute a noção da exclusão apontando como esta se processa na inter-relação de cinco dimensões: do trabalho, sociofamiliar, política, cultural e humana. Na dimensão cultural a exclusão gera significações para determinadas situações e pessoas, que são discriminadas e mantidas à parte, sem possibilidade de troca de valores simbólicos. A cultura, os valores e hábitos não são compartilhados, criando-se dois mundos, que não se reconhecem. O “mundo” excluído é esquecido sistematicamente, como se as pessoas pertencentes a determinados lugares não existissem.

Nessa linha de estudo percebo a importância de uma noção chave, a exclusão subjetiva e simbólica, principalmente na sua dimensão cultural, que aparece no modo de desqualificação social que responsabiliza e culpabiliza o outro por sua condição e; a noção do sujeito excluído, como pessoa carente, marcada por processos de falta. A primeira questão me aprofundo ao longo do caminho como pesquisadora, já a segunda, me distancio das noções de carência e falta, ao pensar em exclusão e, com o passar dos anos, me aproximo das noções de direito e potência.

Essas perspectivas foram se tornando cada vez mais importantes no meu trabalho artístico, pelas diversas experiências vividas posteriormente como artista e educadora em dança. Paralelamente à atuação nas políticas públicas sociais, estudava danças em cursos livres e comecei a atuar ministrando aulas e oficinas e a buscar formação em cursos de extensão e especialização na área. Nessas experiências profissionais artísticas, vivi também situações nas quais percebia essa postura de desqualificação dos desejos, demandas e necessidades do outro. Como educadora, participei de discussões, onde dificuldades apresentadas no diálogo com jovens em oficinas de dança, eram justificadas pela falta de interesse, de conhecimento e de oportunidade de escolhas. As dificuldades eram apontadas como dos/das educandos/as e pouco se discutia os desencontros entre os desejos dos/das jovens e como as ideias e pressupostos dos/das educadores/as podiam não estar dialogando com suas realidades.

Foram esses percursos que me provocaram a aprofundar nessas reflexões e buscar na pesquisa de mestrado, novos conceitos e debates mais próximos da minha prática comicineira e professora de dança. Assim, retomo noções, que ressignificaram meus pensamentos de exclusão e desqualificação social, no meu encontro com os estudos sobre juventudes periféricas, arte e dança. Nessa perspectiva desenvolvo, a partir dos autores Lilian Vilela (1998) e Richard Shusterman (1998), um pensamento de que danças produzidas na periferia, associadas muitas vezes com a cultura de massa, não necessariamente são fruto de falta de escolhas. Nesse sentido, não basta defender seus modos de dançar ou sua presença no espaço cênico ou educativo, julgando que essas manifestações devam ser toleradas, embora não tenham qualidades estéticas, pois são fruto das produções de pessoas que, dada às suas condições sociais, não conseguiram

produzir nada melhor. Busco desenvolver um pensamento e um fazer não de tolerância, mas de aproximação, inclusão e diálogo.

Como apontado inicialmente, sigo alinhavando experiências sociais com processos de criação artística, com partes ora abandonadas, ora agregadas de reflexões presentes em uma trilha própria, onde busco tecer essa dança entre juventudes e periferias.

### **3. Reflexões possíveis: exclusão simbólica e juventudes periféricas**

A experiência como professora no ensino de dança em projetos sociais para jovens, me fez aprofundar na reflexão de como processos de inclusão e exclusão das pessoas se revelam e se constituem em modos como jovens se inserem e participam da cultura.

Como discutido anteriormente em relação a exclusão, ao refletir sobre a dimensão cultural, também percebo como esta não está relacionada somente com questões físicas, mobilidade e/ou dificuldades financeiras, mas há também o âmbito do simbólico. A exclusão simbólica acontece naqueles que se sentem excluídos como, por exemplo, tratado por Paugam (1999), no sentimento de desqualificação. Uma vivência que alimenta a exclusão, na medida em que o próprio sujeito passa a se sentir à parte, e se autoexclui de possibilidades de trocas simbólicas mais amplas. Em outro viés, envolve também o modo como as produções culturais de diferentes grupos são reconhecidos e compartilhados.

O compartilhamento e convivência entre culturas distintas não é um processo natural. Todos nós, seres humanos, nascemos e vivemos em determinada cultura com valores simbólicos próprios, que nos são transmitidos ao longo da vida e que nos constitui. Segundo Renata Flecha (2011), atualmente, vivemos um mundo pós-moderno, onde há carência de referenciais simbólicos. A sociedade atual valoriza a autonomia e a individualidade e nos leva a buscar em nós mesmos nossos referenciais. Essa situação, por um lado, gera mais independência e mais liberdade em relação as nossas posições sociais, por outro lado, nos distancia do outro, uma vez que deixamos de reconhecer a presença do outro em nós. Não reconhecemos relações possíveis, não percebemos modos diversos de produções simbólicas, assim como não compartilhamos as nossas. Silva, Sicari, Pereira e Silva



(2014) abordam esse distanciamento no estudo das juventudes periféricas. As autoras pontuam que

(...) nos movimentos de ocupação de lugares na cidade, vão sendo produzidos diferentes significados e sentimentos mediados pelo processo de inclusão-exclusão. Uma nova configuração, marcada pelo distanciamento de sentidos e pela restrição nos espaços de circulação se materializa na constituição da juventude e no entendimento do ser jovem pobre, morador de bairro periférico, e nas estereotipias do ser adolescente em nossa sociedade. (p.23)

Na dinâmica da exclusão simbólica de jovens periféricos, são constituídos padrões cristalizados do olhar sobre o outro e isso provoca sentimentos, sentidos e significados presentes na sensação de pertencimento ou não de jovens a determinados lugares da cidade. Lugares esses carregados de simbolismos, que demarcam discriminações cotidianas de vida. Para Silva et al. (2014) essas maneiras vão construindo modos de subjetivação das diferenças com forte sentido discriminatório, baseados em relações desiguais de poder. Emaranhados em impossibilidades, esse processo dificulta o reconhecimento da diversidade e a percepção das diferenças sociais.

Os processos de inclusão e exclusão vão revelando modos como jovens se inserem e participam da cultura. Ainda segundo Silva et al. (2014), ao considerar a dimensão cultural, as autoras se questionam se espaços culturais da cidade promovem um “encontro entre os reais sentidos produzidos por uma juventude periférica da cidade”. (p.24). Para a autora os espaços não dialogam com os/as/ jovens e, portanto, não os/as afetam. Me pergunto também se, e quais criações artísticas dialogam e como os/as afetam, na medida em que entendo que exclusão acontece pelo não reconhecimento identitário de jovens em relação a esses espaços e as ações artísticas realizadas. Uma exclusão que acontece na dimensão cultural e simbólica. Na intenção de criar espaços e ações de inclusão, podem surgir lugares e modos, que provocam o contrário. Excluídos do direito à cultura, porque os espaços não se propõem de fato ao diálogo, quando desconsideram a multiplicidade de fatores envolvidos no acesso ao direito cultural. E se não há diálogo para ocupação, também há pouco espaço para desenvolvimento de suas próprias produções ou da realização de ações que relacionem com seus interesses. É preciso, então, pensar outros modos de produção cultural de modo a “construir outros entendimentos das possibilidades de produção de sentidos” (SILVA et al, 2014, p.26). Me pergunto: Que sentidos são produzidos e por quais modos de produção cultural?

1596

### 3.1. Tolerância ou reconhecimento? caminhos diversos de diálogo

Me aproximando do campo da produção artística me questiono como as artes produzidas na cidade possibilitam ou não esses encontros diversos. Penso ser preciso reconhecer que as danças não acontecem isoladamente das pessoas que dançam, constituindo modos diferentes de fazer. Um modo de desqualificar essas produções é a crítica que observo por diversas vezes em posturas que rechaçam a cultura de massa e/ou popular. Culturas essas bastante presentes nas experiências culturais e artísticas de juventudes periféricas.

Ao estudar as danças produzidas por jovens, Lilian Vilela (1998) nos traz uma conceituação, onde a cultura juvenil no mundo passa pela noção de ‘terceiras culturas’<sup>1</sup> ao perceber como essas danças entrelaçam culturas de massa com as culturas locais. Por exemplo, o contato de grupos urbanos de periferia com a cultura norte-americana faz surgir uma terceira possibilidade que mescla referências entre o nacional e o mundial. Para a autora se as culturas de massa podem homogeneizar as pessoas, é preciso questionar sobre as diferentes formas de apropriação e relações com essa cultura, que podem revelar não necessariamente uma uniformidade, mas

indícios de resistência ao poder vigente, ou seja, a utilização dos mecanismos próprios de lazer, como forma de contestar estruturas opressoras. Talvez devêssemos nos perguntar em que momento e como essas manifestações se apresentam como conservadora de modelos dominantes ou como manifestações de resistência, sem definir a priori o que elas são, e sim perguntar sobre o que elas podem vir-a-ser. (VILELA, 1998 p.45)

Ao perceber este fato, percebo ser importante não cair na armadilha de considerar os/as jovens simplesmente massificados pela mídia, desqualificando suas produções e criações ou propondo ações que desconsideram seus desejos, argumentando a importância de ampliar horizontes, baseados na ideia de levar cultura aos que não tem acesso. É importante pensar que relações se mantêm com essas culturas e como as sociedades percebem as culturas produzidas pelos/as jovens. Nesse caminho é necessário questionar a postura condenatória de culturas produzidas nas periferias. Essa relação é tensa e contraditória, mas rechaçar sem

<sup>1</sup> Terceiras culturas é um conceito desenvolvido por Featherstone (1995), para discutir a relação dinâmica que ocorre entre culturas de massa, presentes em espaços desterritorializados, com a cultura local.

aprofundar na sua compreensão não nos aponta alternativas, mas estreita possibilidades de contato e reflexão. A despeito das críticas que sofrem as danças popularizadas, difundidas ao grande público, elas têm suas potencialidades e suas formas específicas de apropriação, no entanto, relações de poder desiguais, as desqualificam sem ponderar essa dinâmica. Nesse sentido, Vilela (1998) questiona “porque a experiência de criar e dançar funk Miami deveria ser menor que a da dança clássica?” (p.41). No aprofundamento desse questionamento apresenta a noção de Richard Shusterman (1998), que “defende a legitimidade artística da cultura popular, liberando a arte de sua restrição à prática da alta-cultura” (p.41). O autor, no livro *Vivendo a Arte*, faz uma análise estética musical do RAP, por exemplo, defendendo as produções artísticas das periferias como um caminho, inclusive, para repensarmos o conceito tradicional de estética.

Na minha pesquisa de Mestrado, as reflexões de Shusterman (1998) foram se tornando importantes na discussão sobre a cultura de massa ao apontar o equívoco de uma visão única em relação às mesmas. Há um modelo hegemônico de definir arte a partir das culturas das elites, que reprova outras formas de produção mantendo privilégios de classe.

Trazer a discussão de outros modos de produção cultural e artística com demandas, desejos e necessidades implica “situá-los no coração do furacão, isto é, nas contradições e discussões fundadoras da própria democracia cultural.” (Teixeira Lopes, s/d, p.11) e rediscutir definições de cultura e arte vigentes. Caso contrário, cairemos na armadilha de ofertar e oferecer meios de criação de uma certa arte e desvalorizar outras, sob o pretexto da falta de qualidade artística desses outros modos. No caminho inverso, penso ser preciso nos deixar afetar por outras formas de entender arte. Reconheço que não há um olhar totalmente imparcial, e que rever a teoria que nos embasa e as práticas dos problemas que nos envolvem é parte constante do processo.

Na defesa da presença das artes populares ou artes popularizadas Shusterman (1998) me leva a refletir também como aproximar, não significa alienar ou tolerar. Essa presença, assim, deve ter como base não a tolerância que desconsidera suas qualidades estéticas, e as aceita, como já discutido anteriormente neste texto, na lógica de um processo de desqualificação cujo argumento é oferecer espaço àqueles/as que, dada às suas condições sociais, não conseguiram produzir algo que tenha valor artístico. Essa é uma visão que não

considera modos diversos de criação e seus potenciais estéticos, mas admite outros fazeres em razão de um discurso de igualdade de oportunidades, que demarca e reforça a exclusão.

A ampliação e a emancipação do estético envolve, do mesmo modo, uma reconsideração da arte, liberando-a do claustro que separa da vida e das formas mais populares de expressão cultural. Arte, vida e cultura popular sofrem hoje destas divisões fortificadas da consequente identificação restritiva da arte com as belas-artes. Minha defesa da legitimidade estética da arte popular e meu estudo da ética como uma arte de viver visam ambos a uma redefinição mais democrática e expansiva da arte. (SHUSTERMAN, 1998, p.15)

Nessa passagem, reconheço que atuar em um contexto de diversidades, não significa desconsiderar a produção erudita, mas defender a legitimidade de diferentes modos artísticos, combatendo a exclusão e à redução da arte a determinados modelos, que sustentam formas de opressão. Segundo Shusterman (1998) entendo que é preciso rever posturas de críticas exageradas às artes popularizadas e às artes produzidas nas periferias, o que nos exige a todo tempo justificar sua importância, ao invés de nos permitir a fruição e perceber suas qualidades estéticas. É preciso rever defesas que se concentram em uma apologia dos defeitos estéticos ou num movimento de desculpa para a falta de acesso, que desconsideram seu valor. É importante ao analisar diferentes modos não comparar sob os mesmos padrões e critérios, ou seja, sob o olhar da arte hegemônica instituída, mas reconhecer gostos diferentes e meios socioculturais diversos, o que exige múltiplas estratégias interpretativas para compreender as diferentes formas de produção e sua importância em relação à cada experiência social singular. Incluir as juventudes periféricas implica em diálogo com suas próprias produções artísticas e reconhecimento do potencial estético de suas escolhas e criações.

#### 4. Inventando possibilidades do encontro

Refletindo sobre essas questões reforço a noção de como opções estéticas e processos criativos revelam posicionamentos sociais e políticos. Retomo o desconforto da conversa com o colega de trabalho, relatado no início desse texto, relacionando com o desconforto de, atuando como educadora e artista, não perceber as questões políticas que estão emaranhadas nas minhas escolhas educativas e criativas. É partindo desse incômodo que sigo buscando aprofundar



nessa discussão e traçar um percurso de fazer dança em diálogo com juventudes periféricas, junto ao Coletivo nomeiodeparacom.

No Coletivo pesquisamos e discutimos a exclusão do acesso ao direito cultural, relacionada ao simbólico, ao estético, ao artístico, no intuito de praticar, explorar e desenvolver movimentos, corporalidades, danças mais próximas às juventudes periféricas. Isso envolve, ao longo dos anos de trabalho, refletir como nossas produções podem incluir modos de fazer e criar diversos. Olhar o outro e construir artisticamente algo que nos aproxime, que permitam trocas simbólicas, onde jovens estão presentes tanto no processo de criação, como também são espectadores ativos.

Temos buscado essa inclusão, seja lançando mão de técnicas de dança, mais próximas do cotidiano dos/das jovens; ou incluindo temas de interesse específicos desse tempo de vida; ou observando modos cotidianos de se mover, ou convivendo com e como jovens tanto na formação de grupos, ou como também como colaboradores no decorrer de processos de criação. Rastreamos processos de inclusão, entendendo que é necessária uma identificação, um reconhecimento de si na criação artística, que possibilite o despertar da sensação de pertencimento das juventudes de múltiplos espaços e modos de criar.

O desafio que nos apresenta é construir uma relação, um vínculo, que possibilite o convívio, em um movimento de aproximação e distanciamento, de identificação e estranhamento, desejando experiências de entrega e reflexão. Somos espectadores e dançarinos, co-criadores no aqui e agora da cena. Apostamos que nesse processo relacional, é importante criar modos de convivência com o outro em cena, seja durante o processo de criação ou na apresentação de um resultado ou na participação, como espectadores, em outras produções próprias de juventudes periféricas.

Para entender esses caminhos buscamos paralelos com a pedagogia das juventudes. Isso não significa afirmar que a arte é o lugar da pedagogia, mas dialogar com outros lugares de saber, que vem discutindo e refletindo sobre e com as juventudes periféricas. Com base nas pesquisas de Juarez Dayrell (2016), junto ao Observatório das Juventudes da UFMG, sistematizado no livro *Por uma Pedagogia das Juventudes*, surgem outras possibilidades de criação. Se na pedagogia é uma relação pedagógica que se quer construir, aqui desejamos construir possibilidades de uma relação artística, percebendo ser “fundamental que

1600

as culturas juvenis, nas suas expressões simbólicas sejam consideradas e levadas em conta como parte integrante do processo” (DAYRELL, 2016, p.259), transformando espaços físicos em espaços sociais e políticos. Buscamos uma criação artística que possibilite espaços de experimentação e de reflexão de modos de viver das juventudes. O foco é o diálogo e não uma suposta formação de público jovem. Apostamos na invenção de espaços de convivência na dança, com a dança, experimentando juntos a diversidade.

## 5. Considerações finais

Concluindo, sem a pretensão de encerrar as inquietações, proponho que o aprofundamento da noção de exclusão e inclusão cultural e simbólica, não deva estar restrito ao campo das políticas sociais. Convido a um rompimento das barreiras entre as dimensões sociais e artísticas, como duas forças opostas e, compreender que essa aproximação é reveladora das opções políticas que guiam nossos modos de criar. É importante considerar como essas questões atuam nos processos que operam na relação entre o conteúdo artístico, a dramaturgia de um espetáculo, uma cena e jovens periféricos/as. Arrisco-me, assim, em uma dança que se entrega “a aventura da invenção”, (COELHO, 2001, p.79) e que juntos possamos percorrer o caminho do desconhecido. Um processo que passa pelo autorreconhecimento como parte do âmbito artístico e o despertar da sensação de pertencimento de jovens periféricos/as, sejam criadores/as e/ou espectadores/as, desse espaço-lugar que é a dança. Nesse trajeto, proponho percorrer um caminho de superação da tolerância. Na dança como convívio, não basta tolerar. É importante ressaltar que essa perspectiva, não se trata da pretensão de criar ou usar a dança para mudar o mundo. É desejo, é imaginação, é invenção de espaços artísticos de encontro, de reconhecimento de si e do outro. É dar partidas, possibilitar outros modos de olhar o mundo. Um movimento com ponto de partida na realidade concreta das juventudes periféricas e, que se faz enquanto o percorremos, ainda sem sabermos o ponto de chegada.

Violeta Vaz Penna  
UFMG  
violeta90@ufmg.br

Violeta Penna é psicóloga, doutoranda em artes (EBA/UFMG), mestre em educação (FAE/UEMG) e especialista em Gestão e Políticas Culturais (Cátedra Unesco e Universidade de Girona). É educadora, dançarina, gestora cultural e pesquisadora das relações entre juventudes, periferia e cena contemporânea.

## Referências

- COELHO, José Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo. Brasiliense, 2001.
- DAYRELL, Juarez (org.) **Por uma pedagogia das juventudes**: experiências educativas do Observatório da Juventude da UFMG. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2016.
- SCOREL, Sarah. **Vidas ao léu: trajetórias de exclusão social**. Rio de Janeiro. Editora Fiocruz, 1999.
- FEATHERSTONE, Mike (org.). **Cultura global**: nacionalismo, globalização e modernidade. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.
- FLECHA, Renata Dumont. Modernidade, contemporaneidade e subjetividade. **Sapere Aude**, Belo Horizonte, volume 2, número 3, 1º sem., p.28-43, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/2264>>. Acesso em: 22 de jun. 2020.
- MARTINS, José de Souza. **Exclusão social e a nova desigualdade**. São Paulo: Paulus, 1997.
- PAUGAM, Serge. **Desqualificação social**: ensaio sobre a nova pobreza. São Paulo: Ed. Cortez, 2003.
- SAWAIA, Bader (org.). **As artimanhas da Exclusão**: Análise psicossocial e ética da desigualdade social.
- SILVA, Beatriz et al. Juventude e movimentos na/da cidade: experienciando a promoção de saúde. Revista Psicologia e Saúde, **Campo Grande, volume 6, número 2, jul. /dez. 2014, p. 20-27, 2014**. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2177-093X2014000200004](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2177-093X2014000200004)>. Acesso em: 22 de jun. 2020.
- SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.
- VILELA, Lílían Freitas. **O corpo que dança**: os jovens e suas tribos urbanas. Campinas, 1998. 248f. Dissertação. (Mestrado em Educação Física) Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1999. Disponível em: < <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/275306> > Acesso em abr. 2021.

## **Do olhar e do corpo: reeducação e a decolonialidade do processo de produção de conhecimento na Dança**

Zé Pereira (UFG)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Proponho discutir o olhar a partir de uma perspectiva social-histórica construída, bem como, a problematização de sua reeducação, por via decolonial. E como esta discussão pode afetar os modos de pesquisa que se centram e partem das corporeidades dos/as/es pesquisador/as/es, colaborando para posicionamentos diversos e plurais. Para realização desta textualidade, tomo por análise, práticas discursivas diversas, visibilizando crítica/problematização, o corpo e a escrita de si como alternativa de produção de conhecimento decolonial na Dança. E manifestação contrária as posturas que se colocam como neutras, distanciadas e impessoais, herança de uma ciência clássica e hegemônica.

**Palavras-chave:** CORPO. OLHAR. DECOLONIALIDADE. DANÇAS.

**Abstract:** I propose to discuss the look from a constructed social-historical perspective, as well as the problematization of its re-education, through a decolonial approach. And how this discussion can affect the modes of research that center and depart from the corporeality of researchers, collaborating for diverse and plural positions. In order to carry out this textuality, I analyze different discursive practices, highlighting criticism/problematization, the body and self-writing as an alternative for the production of decolonial knowledge in Dance. And the manifestation contradicts the postures that are seen as neutral, distant and impersonal, heritage of a classic and hegemonic science.

**Keywords:** BODY. TO LOOK. DECOLONIALITY. DANCES.

Proponho nesta textualidade discutir a noção do olhar a partir de uma perspectiva social-histórica construída, bem como, uma possível reeducação do mesmo e como isso afeta os modos de pesquisa que se centram e partem das corporeidades dos/as/es pesquisador/as/es. Esta proposta materializa-se de modo reflexivo localizado, parcializado, corporificado e decolonial. E manifestasse contrariamente as posturas que se colocam como neutras, distanciadas e impessoais, herança de uma ciência clássica e hegemônica. Para realização desta textualidade, tomo por análise, práticas discursivas diversas, visibilizando crítica/problematização, o corpo e a escrita de si como alternativa de produção de conhecimento decolonial nas Danças.

1603



Argumento, portanto, que “o mundo é meu trauma” como também propõe a hit artist pop guerrilheirx, bruxx políticx, performer e pesquisadorx del kuir em contextos sudakas, terceiro-mundistas, transfronteiriços e de mestiçagem estética, ética, visual, linguística, política, étnica, sexual e epistêmica, Jota Mombaça (2017). E se meu mundo também é um lugar de trauma, que se inscreve<sup>1</sup> em meu corpo. A escrita, portanto, se tornaria em um lugar de ativar as vivências repetidas na carne, de politizar os traumas, os cortes, as dores (...). É importante, ressaltar que as feridas também são consideradas, enquanto, deriva terminológica de trauma. Segundo a artista interdisciplinar, escritora e teórica, nascida em Lisboa, doutora em Filosofia pela Frei Universität na Alemanha, Grada Kilomba, o trauma é ocasionado por uma perspectiva da colonialidade por meio do imaginário branco sobre corpos/corpas/corporeidades não brancas, que repercute efeitos de: ambiguidade, decepção, alienações, subordinações e segregações. E a consequência do racismo é o trauma (KILOMBA, 2019). Retomo: há sempre consequências, efeitos e impactos, quando existi preconceitos e exclusões! Falo ainda, do e sobre o/a corpo/corpa/corporeidade! Contínuo.

Sugiro um caminho de indagação: porque implica algo muito material, o “corpo” humano. A “corporalidade” é o nível decisivo das relações de poder. Porque o “corpo” implica a “pessoa”, se se libertar o conceito “corpo” das implicações mistificadoras do antigo “dualismo” eurocêntrico, especialmente judaico-cristã (alma-corpo, psique-corpo etc.). E isso é o que torna possível a “naturalização” de tais relações sociais. Na exploração, é o “corpo” que é usado e consumido no trabalho e, na maior parte do mundo, na pobreza, na fome, na má nutrição, na doença. É o “corpo” o implicado no castigo, na repressão, nas torturas e nos massacres durante as lutas contra os exploradores. (...) Nas relações de gênero, trata-se do “corpo”. Na “raça” a referência é ao “corpo”, a “cor” presume o “corpo” (QUIJANO, 2010, p. 126).

1 Com frequência, o corpo parece passivo submetido e significado, por fontes culturais representadas e inscritas externas a ele. Todavia, quando o corpo é mencionado a partir de uma passividade e anterior a discursividade, é obrigatoriedade deste mesmo corpo questionar-se como um construto. Desta maneira, os valores culturais surgem como resultado de uma inscrição no corpo, as discursividades que estabelecem as fronteiras serve ao propósito de instaurar e naturalizar tabus, que concernem aos limites, posturas e formas de trocas aceitas pelo poder vigente como apropriadas/adequadas, ou não. A pele, portanto, é sistematicamente significada e regulamentada pelos tabus e transgressões. Em perspectiva os limites são instaurados pelo socialmente hegemônico. O corpo é uma fronteira em mobilidade cuja permeabilidade é politicamente regulada, bem como, atravessado por práticas significantes dentro de um campo cultural de hierarquia estruturante, em que a linguagem pode nós auxiliar a compreender a sua representação corporal (BUTLER, 2020).

A partir do reconhecimento do olhar enquanto material, que traumatiza e fere, constitui-se o que por repetidas vezes denomino de *necro-olhar*<sup>2</sup>, que está deslocado para corpos e produções marcadas pela diversidade/diferença. Os efeitos/impactos e alcances, desse necro-olhar geram também alterocídios<sup>3</sup> e epistemicídios<sup>4</sup>, que tratam-se de repercussões de investimento do poder hegemônico na manutenção de domínio, controle e opressão, sobre minorias sociais. Se assim, o poder do necro-olhar se manifesta ao perpetuar/aprisionar a história de povos diversos, gerando uma única e definitiva narrativa (ADICHIE, 2019). É este olhar que não se cansa de vislumbrar uma mesma direção geopolítica e afetiva, e se repete na rigidez de fixar, roubar e não reconhecer a dignidade das multiplicidades de pessoas/culturas. Não podemos esquecer que todo este processo obedece a uma ordem conflitiva e violenta de inúmeras ações, inclusive da desumanização, que por vezes é objeto de recreação do olhar.

A recreação do necro-olhar, ou, o necroolhar recreativo<sup>5</sup>, é de certa maneira também uma instância e/ou efeito colateral dos encontros entre o olhar e a

2 O termo necro-olhar, que pode ser escrito também como necroolhar, tendo sua acepção nesta textualidade nos estudos apresentados pelo camaronense Achille Mbembe (2018) sobre a necropolítica. A necropolítica é um conceito e prática, em que a soberania exerce seu poder de modo radical ditando quem e o que, vive, ou, morre. Neste contexto, estamos discutimos o direito a morte e ao matar. A soberania como limitante da autonomia e por consequência da vida. Quais corpos são inscritos na ordem do poder para morrer? Em outra via, é também posto/estabelecido o que pode viver. O biopoder parece se instalar entre quem pode morrer e quem pode viver. A necropolítica e o necropoder, produzem mundos de morte. Neste contexto, a soberania na reflexão que estou a visibilizar tratasse do poder vigente, hegemônico e normativo, constituído na/da colonização que tenta aniquilar as minorias, diversidades, diferenças e pluralidades (de gêneros/sexualidades, etnias/raças, geografias, classes econômicas, faixas etárias, profissões, condições/estados mentais e corporais). As formas de aniquilação são concretas/materiais, e o necroolhar/necro-olhar gera apagamentos, invisibilidades, deslegitimações, invalidações, inexistências, desumanizações, subalternizações, subjugações, ilegalidades, opressões, domínio e controle.

3 Por via do manejo do terror e da prática do alterocídio, isto é, constituindo “o Outro” não como semelhante a si mesmo, mas como objeto ameaçador do qual é preciso se proteger e destruir (MBEMBE, 2019).

4 Reconhecer as práticas sociais alternativas geram conhecimentos alternativos, produzindo concorrências epistemológicas como processo de reinvenção de práticas sociais diversas. Ao contrário, não reconhecê-las implica em deslegitimar práticas sociais que a sustentam e promovam a pluralidade. O genocídio aliado a expansão europeia, também é epistemicídio. O epistemicídio elimina povos estranhos, porque tinham formas de conhecimento múltiplos e diferentes aos seus. No entanto, o epistemicídio é muito mais agravante, pois, sempre se pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar e ilegalizar práticas sociais que constituem uma ameaça ao capitalismo. O epistemicídio desumaniza, provoca sofrimento e devasta, produzindo processos de assepsia/alvejamento daquilo que é diferente a si. Tenta-se a partir de práticas do epistemicídio eliminar, apagar, dominar e suprimir (SANTOS, 1994).

5 Vivemos em um país nas quais as manifestações abertas de intolerância, desprezo e o ódio racial são legal e moralmente condenadas criminalmente, o racismo recreativo mostra-se como alternativa aliada ao humor para que pessoas brancas e não brancas possam demonstrar sua hostilidade por minorias raciais, porém ainda assim argumentando não serem racistas constituindo uma manutenção da moralidade e de uma sociedade pautada na cordialidade racial (MOREIRA, 2019). O recreativo

morte. Bem como, o necro-olhar perpassado pelo estado de recreação está filiado ao humor e ao entretenimento. Reforço: o olhar preconceituoso e intolerante, está a serviço destas políticas de morte e da colonialidade do ser, poder e dos/das saberes/práticas. Não devemos esquecer que o necro-olhar se utiliza de recursos rebuscados, manejando e se articulando entre táticas-estratégicas declaradas e/ou sutis.

Por este viés, é inevitável quando discutimos sobre o poder, as concepções e corporificações do olhar, não perpassamos as questões sobre os interesses e relações de poder, bem como, quem (?), onde (?), o que (?), como (?) são os atuantes e mediadores deste olhar. Sobretudo, esta textualidade traz consigo uma discussão que é acionada por uma diversidade de estudiosos/as sobre o ver, visão de mundo, leitura de mundo, posicionamento, visualidades e os pontos de vistas, sinônimos do termo olhar, que poderemos ler e apontar algumas problematizações, a seguir.

Assim, as considerações da leitura crítica de Roland Barthes sobre a obra literária, *História do olho* do escritor francês Georges Bataille, propõem reconhecer um pouco mais o que envolve o olhar, a migração que se tem do olho por meio do imaginário sócio-histórico construído: que por vezes, o deforma, porém, ainda mantendo certas propriedades. Assim, as disposições e seleções, os sintagmas e os paradigmas, bem como, as metonímias e as *metáforas do olho*<sup>6</sup>, são importantes para reconhecimento de seu uso. Quer dizer, o olho passa por variações através de um certo número de objetos substitutivos, mantendo relações de semelhanças e dessemelhanças. O olho persiste e varia ao mesmo tempo, subsistindo através de um movimento de nomenclaturas, como a de um espaço topológico; pois, cada flexão é um nome outro, com sentidos ampliados e multiplicados. A matriz de um percurso de objetos que são como as diferentes estações da metáfora do olhar (ROLAND, 2018).

Neste caso, Donna Haraway (1995), estadunidense feminista e professora do Programa de História da Consciência da Universidade da Califórnia

---

nesta concepção estaria portanto não somente vinculado a racialidade, porém, atrelada aos outros marcadores sociais da diferença e minorias sociais.

6 Expressão acolhida do texto do escritor, sociólogo, crítico, literário, semiólogo e filósofo francês Roland Barthes, *A metáfora do olho*, presentificado na obra literária *A História do olho* do escritor francês Georges Bataille, em que realiza uma análise crítica das ficções das personagens/objetos atreladas/os a noção do olhar e ao jogo erótico. Bem como, Barthes (2018) a partir da linguística faz uma análise da diversidade de operações, objetos e/ou figuras presentes na obra em questão.

1606

em Santa Cruz, que questiona as condições corpóreas do poder olhar que se desprende para o corpo marcado, demarcando uma perspectiva em que o olhar deve ser corporificado, situado/localizado e parcial, nesta perspectiva as práticas visuais podem e devem ser responsabilizadas e a mesma questiona: “Com o sangue de quem foram feitos os meus olhos?” (HARAWAY, 1995, p.25). O que denota que, os olhos são sistemas de percepções ativos, nunca sozinhos e construindo a partir das experiências, traduções/transportes e modos específicos de ver, em atrito com a coletividade.

Nicholas Mirzoeff (2016), professor doutor de Mídia, Cultura e Comunicação, na Universidade de Nova York, nos Estados Unidos da América, posiciona-se que o direito a olhar é uma reivindicação obtido a partir de lutas e conquistas. Se recusa a permitir que a autoridade e /ou poder em sua diversidade de manifestações, inclusive de policiamento, suture a interpretação do sensível para fins de dominação. O que visibiliza conflitos entre o direito de olhar e o direito de ser visto. Bem como, nesta perspectiva, o olhar não é apenas de percepções visuais no sentido físico e/ou movimentos das retinas, mas é composto por um conjunto de relações discursivas históricas que recombina informação, imaginação e introspecção em uma interpretação do espaço físico e psíquico, com efeitos materiais sobre o mundo, as personalidades e as sociabilidades.

Já, Peter Anton Zoetl (2013), PhD em Antropologia Visual, argumenta que não é qualquer um que pode dirigir o seu olhar ao outro, à luz do discurso público, certos fenômenos, certas pessoas, ou até mesmo, a certos grupos sociais. Há portanto processos de legitimidade, relações de saber-poder, interesses, produção de sentidos e disputas.

Para o sociólogo peruano Anibal Quijano (1992; 2010) a *colonialidade*, coloca-se enquanto um dos elementos constitutivos do capitalismo, mantendo-se nas classificações racial/étnica e materializa-se em todas as dimensões, meios e planos, repercutindo assim nos modos de conhecer, produzir conhecimento, produzir perspectivas, sistemas de imagens, símbolos e significação.

E sobre a noção de posicionamento são práticas discursivas coletivamente construídas, fluidas e contextuais, que produzem realidades sociais e psicológicas, assumidas intencionalmente mesmo que inconscientes, no processo de interação social (DAVIES; HARRE, 1990; SPINK, 2010). Neste sentido, os olhos, a boca, o corpo se posiciona! Se coloca e descoloca em posições colonizadoras,



ou/e em atos de decolonizar/descolonizantes/decoloniais/decolonizantes, e não devemos também perder este fenômeno das vistas.

Mediante esta discussão Jan Masschelein (2008), professor do Departamento de Ciências da Educação da Universidade de Leuven na Bélgica, postula que educar o olhar requer uma prática de pesquisa crítica que realize uma mudança em nós mesmos e no presente em que vivemos, com todas as suas questões/tensões. Este tipo de pesquisa requer práticas que permitam um convite a caminhar, a deslocamentos e a se mover. É estar atento, e atentar-se ao movimento.

Neste contexto, o martiniquense psiquiatra e filósofo Frantz Fanon, contribui com sua máxima “Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!” (FANON, 2008, p.191). Questionar e indignar-se! E assim a opção decolonial em educar o olhar perpassa uma *desobediência epistêmica*, quando desvinculasse dos conceitos Ocidentais (eurocentrista) e do acúmulo de conhecimento. E nesse modo, ser decolonial significa *aprender a desaprender*, já que nossos cérebros/corpos-corpas-corporeidades foram programados pela razão imperialista, dominante e colonizadora. E assim sendo, determinados conhecimentos foram inferiorizados e desumanizados em uma perspectiva hierarquizante, postura assumida considerando as geopolíticas de produção das epistemes (MIGNOLO, 2008), ou mesmo, problematizar/questionar e visualizar como os conceitos de conhecimento, erudição e ciência estão interligados ao poder, a normatividade e à autoridade racial (KILOMBA, 2019).

A *pedagogia do ver* evocada nas palavras do filósofo coreano Byung-Chul Han (2017) propõe-se habituar os olhos ao descanso, a paciência, ao deixar aproximar-se-de-si, aprimorando um olhar com uma atenção profunda, contemplativa e demorada. Por outra via, a feminista negra estadunidense bell hooks (2017) postula que para a constituição de uma *pedagogia engajada* é necessário um trabalho coletivo, que se proponha a agir e refletir o mundo a fim de transformá-lo. Percebendo uma atitude participante e ativa, interligando a consciência a prática em espaços de compartilhamento.

E neste contexto, educar o olhar pode ser feito ao se (re)escrever sobre si, como tática estratégica de uma perspectiva contemplativa e simultaneamente ativa, que se propõe ao compartilhamento:

A crítica decolonial encontra sua âncora no corpo aberto... quando comunica as questões críticas que estão fundamentadas na experiência vivida do corpo aberto, temos a emergência de um outro discurso e de uma outra forma de pensar. Por essa razão... a escrita é um evento fundamental. A escrita é uma forma de reconstruir a si mesmo e um modo de combater os efeitos de separação ontológica... (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 47).

Para o semiólogo argentino Walter Mignolo (2015a) a perspectiva decolonial é um desapego e desassossego com os modelos opressores e excludentes europeus que datam ao século XVI, que reconhece a variabilidade de legados coloniais, devido a sobreposição da diversidade de colonialismos e imperialismos, e também pelas multiplicidades de localizações geográficas em que operaram. Nos enreda as contradições e não resoluções do colonialismo, originando uma epistemologia fronteiriça, isto é, mesclada e impura, contaminadas por várias emoções, ocasionada na fúria do engano histórico e transformado na busca por consciência (MIGNOLO, 2015 c).

A política decolonial se propõe a lutar contra a matriz colonial do poder, bem como, por meio desta perspectiva discute o léxico filosófico e científico herdado da tradição europeia, considerado o único autorizado a pensar, sentir e fazer política. Outra atividade que se incluiria ao pensador decolonial, é ajudar a propor a construção de vocabulários que permita extrapolar o paradigma ocidental absoluto. Assim, esta ideia de política aliada a arte e vice-versa, deve ser problematizada como modo de decolonização (CABALLO, 2015).

Deste modo, escrevo porque se faz necessário, escrevo com risco da negativa e de me afogar nas dúvidas (MOMBAÇA, 2017). Escrevo-me e compartilho-me! Escrevo-me na busca de encontrar outrens. Escrevo, mergulhando em um dilúvio. Escrevo, enquanto, ato de compor relatos, na busca de ser reflexivo, articulado e idiossincrático, registrando diferenças, absorvendo a multiplicidade, reformulando-se a cada escrita. Relatos são textos repletos de armadilhas, perigos, insistência em presentificar aquilo que por vezes gostaria de calar, opacidades, resistências, mutabilidade... O texto permiti tecer redes de ações definidas e tantas outras translações. As redes são traços deixados por uma agente em movimento. Neste contexto, relatar o/no texto, pode ser arriscado e assim falhar-se na atividade, a falha nesta dissertação não necessariamente é algo ruim, porém uma possibilidade dentre tantas. E deste modo, escrever relatos de risco, se desdobra

enquanto fonte de incerteza (LATOUR, 2012) e tentativas. O ato de relatar a si, depende da capacidade de transmitir uma série de eventos e recorre também a autoridade narrativa, o que possibilita assim assumirmos a responsabilidade por nossas ações, aos nos posicionar. Reconstruir minha narrativa é sempre um esforço a ser revisto, impossível de oferecer uma história definitiva e uma tensão entre questões morais e éticas (BUTLER, 2019).

Desta forma, é certo que escrever, refletir, produzir, explorar a partir do próprio corpo e seus significados, podem ser apontados como um ato de narcisismo ou essencialismo, porém, pode ser uma estratégia aliada importante para pessoas pretes/as para desconstruir posições (KILOMBA, 2019), bem como, de produção do conhecimento decolonial e assim também, me questiono a possibilidade de discutir o tão nomeado *lugar de fala*. O lugar de fala, é uma noção trazida nesta discussão a partir da filósofa e feminista brasileira Djamila Ribeiro (2019a), que propõe-se a partir das discussões do *ponto de vista* da teoria feminista. Esta noção não teria uma precisão de sua origem, porém, derivou-se do movimento social e virtual, como ferramenta política, para situar certa autorização discursiva. O reivindicar de plurais pontos de análises daqueles que falam, é um modo do feminismo negro marcar a diversidade de lugares daqueles e daquelas que os propõem, sendo necessária para a compreensão das normatizações hegemônicas. Tais pontos, possibilitam reconhecer os pontos de partidas, empreendidos por meio de condições sociais. E assim acessar lugares sociais que por vezes restringem oportunidades, direitos e cidadanias. As experiências desses grupos, que estão em determinados lugares sociais hierarquizados e não humanizados, gerando situações que vozes, saberes e as produções inúmeras, sejam tratadas de forma subalterna e silenciadas estruturalmente.

Deste modo, é importante não perdemos de vista que para pensarmos soluções táticas para o cotidiano temos que retirá-las da invisibilidade. Portanto, a expressão “eu não vejo cor” (p.30), não auxilia. Se vivemos relações raciais é significativo que falemos, visibilizemos e que sejamos escutados sobre as negritudes, branquitudes (RIBEIRO, 2019b) e todas as étnico-racialidades. Temos que ver cores, gêneros, sexualidades, nacionalidades, classes, faixas etárias. O problema não está nos marcadores sociais, pelo contrário eles facilitam para compreendamos a construção dos posicionamentos, os interesses envolvidos e das múltiplas realidades vivenciadas.

Neste sentido, o escrever sobre si aciona saberes que integram a dimensão terapêutica, vinculadas a cura, a imaginação, a saúde, bem como, vinculados aos sentidos de armas, força e ao poder bélico, como proposta por Abigail Campos Leal (2020) com mestrado em Ética Aplicada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e atualmente cursando o doutorado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). E a partir desta discussão a experiência da escrita pode se articular com danças, como trazida nas abordagens metodológicas expostas pela Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e da Escola de Teatro da UFBA, Ciane Fernandes (2013):

Compartilhando desta aproximação a um escrever com dança, temos algumas abordagens metodológicas que vêm sendo delineadas nas últimas décadas, a exemplo da Pesquisa Relacionada à Prática (Practice Related Research), da Pesquisa Performativa (Performative Research), da Pesquisa Somática (Somatic Research) e da Pesquisa Somático-Performativa (FERNANDES, 2013, p. 22).

As discussões sobre o olhar, as abordagens nas Danças (...) podem se aliar a escrita, mostrando-se a favor da diversidade, pluralidade, diferença e decolonialidade, quando empreende em uma postura política, epistêmica, metodológica e filosófica, que parta de pesquisas construídas a partir e de corpos/corpos/corporeidades subjetivas de artistas. Deste modo, a noção cunhada por mim, com provocações da professora doutora da Universidade Federal de Goiás, Marlini Dorneles de Lima, *memorial escrevivente*, com inspiração no conceito da escrevivência cunhado pela feminista negra, pesquisadora e escritora de poesia/prosa com enfoque na interseccionalidade<sup>7</sup> Conceição Evaristo, que se propõe por

<sup>7</sup> A interseccionalidade, segundo a brasileira, feminista negra, mestra e doutoranda em Estudos Interdisciplinares de Gênero, Mulheres e Feminismos na Universidade Federal da Bahia (UFBA), Carla Akotirene (2019), permite enxergar o encontro/encruzilhada entre as estruturas e a interação simultânea entre os marcadores identitários. Sendo que raça, intercepta gênero, classe e nação, constituindo uma instrumentalidade conceitual e articulação metodológica, que resgata as bagagens ancestrais, que foram conscientemente extraviadas pela colonialidade do saber, ser e poder. A autora apropria-se de uma discussão multireferenciada nos/nas: orixás; movimentos sociais e feministas negras (Kimberlé Crenshaw, Léila Gonzalez, Patricia Hill Collins, Glória Anzaldúa, Conceição Evaristo, dentre outras). Propondo uma correspondência as minorias políticas ou a diversidade, aliando-se a solidariedade política entre os Outros, estes agentes da diferença. A interseccionalidade exige posicionamento e direcionamento geopolítico, indo contra o sexismo epistêmico imposto pelo poder vigente e dominante. Bem como, possibilita perceber a matriz colonizadora (racista, capitalista, cisheteropatriarcal, xenofóbica), como opressora e colaboradora com a violência cotidiana.



meio de palavras marcar na literatura a vivência corporal de seus e suas escritoras. Por sua vez, esta possibilidade de investigação constitui-se com a integração de três metodologias, a saber: o memorial, a escrevivência e a pesquisa performativa. O que possibilita de modo declarado com que pesquisas centradas no corpo do próprio artista, aja o reconhecimento das camadas políticas de seus marcadores sociais, bem como, estes marcadores repercutem na coletividade, gerando (po)éticas múltiplas, inacabadas, interativas, propensas ao deslocamento, a condensação (de mensagens, imagens e imagens em movimento), gerando autoficções<sup>8</sup> (PEREIRA, 2019; PEREIRA, 2020a; PEREIRA; LIMA, 2020b).

É importante, aqui ressaltar que estou a discutir possibilidades estéticas, políticas, epistemológicas e procedimentos criativos metodológicos auto-etnográficos, e como há uma constituição do que estou apontando do olhar, enquanto, movimento entre subjetividades de modos interdependentes aos impactos/efeitos/performances no coletivo, e vice-versa na inscrição de corpos/corporeidades. A este respeito, a professora do departamento de Dança da Universidade de Québec em Montreal, Sylvie Fortin (2009) menciona:

Nós vemos como esta postura epistemológica pode ser conveniente a um grande número de praticantes pesquisadores que garantem sua unidade investigando sua própria prática artística. A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si (FORTIN, 2009, p. 83).

Ao fim, porém, sem a pretensão de fechar esta discussão, me inspiro nas provocações da indiana e professora no Departamento de Inglês e Literatura Comparada da Universidade de Columbia, Gayatri Spivak (2010), sobre as classes subalternas como distanciadas e negligenciadas do poder, e portanto, geram diversos questionamentos: as/os subalternos/as realmente poderiam falar? Retomo esta questão, na possibilidade de gerar outras perguntas: poderia então os/as corpos/corpos/corporeidades em condição de subjugado/a e/ou com marcadores

8 A *autoficção* é uma posição em que o autor/a fala de fatos pessoais reais, isto é, que não são inventados, todavia, totalmente recompostos, em outras cronologias, de episódios somados, assumindo a responsabilidade da narração e ficção (PAVIS, 2017), e de certo que repercute em (po)éticas e estéticas plurais. Acrescentaria que a autoficção em casos, das danças e performances ultrapassariam os limites das narrativas representadas em formato de escrita e palavras, porém, também outras formas de expressividades, tais quais: sons/ruídos/falas, imagens, imagens em ação, movimentos e ações corporais.

sociais da diferença, olhar, expressar seu olhar, manifestar seu/sua corpo/corpa/corporeidade, mesmo, que por si só, já seja um ato de questionamento? Como estes olhares e corpos/corpas/corporeidades, são permitidos de produzir visualidades? Quais são violências produzidas no ato de contenção de tais olhares e corpos/corpas/corporeidades? Quais visualidades consumimos? Quais visualidades quero produzir e repetir? Dentre outras... Assim, este texto propõe a gerar + (mais) e + (mais) perguntas. E assim, colocar em jogo as Danças a partir de escritas corporificadas, enquanto, possibilidades de produções de conhecimentos, que podem reeducar-reprogramar e gerar em um exercício contínuo e diário, processualidades decolonizantes.

Logo, é importante questionar e responsabilizar de onde vem materialmente nossos corpos, como são constituídos nossos olhos, para onde olhamos, o que nos olha, e sucessivas questões emergentes, que colocam em movimentos possíveis escritas dançantes, por meio das escritas de si. É escrever-se de modo dançante acionando e problematizando as tensões de pessoalidades e sociabilidades. É decolonizar o eu e a coletividade, ao promover diferenças e pluralidades. Trazer ao olhar a existência a narrativa dançante de corpos de minorias sociais, é resistir, é conflitar, é afirmar e gerar representatividades, é construir espaços-políticas(públicas)-mundos-estéticas, que foram negados e expropriados. Perceber-se e o contexto sócio-histórico político como imbricados na produção de vidas-mortes. É perceber-se como fundamental no processo de transformação, luta e enfrentamento social, contra o poder hegemônico, dominante, opressor e que promove mortes. Saber de si, escrever-se e dançar-se, é curar e armar o corpo, para enfrentar. É inventar corpos, imagens, olhos... para aquilo que repetiram enquanto impossível. É presentificar também o que pode ter sido silenciado. É sensibilizar, o que está anestesiado. É possibilitar fissuras, brechas e desacralizações.

Assumir este debate para os processos criativos de produções em/nas Danças, se faz urgente, para desalojar/desestabilizar as práticas hegemônicas, ressignificar as discussões, ampliar possibilidades, modos de ensino-aprendizagem e formas de corporeidades dançantes. Expandir os temas de debates, epistemes e pautas que perpassam este campo de conhecimento. Visibilizar a pluralidade nos currículos/ementas/programas de aula, é fazer com que os conteúdos sejam mais atrativos, bem como, aplicados as realidades cotidianas dos corpos plurais. Incluo

1613

ainda, a potencialização de leituras/práticas/vivências críticas das/nas danças e para as danças, substancializadas na desfamiliarização, desidealização, desromantização, desuniversalização das produções situadas dançadas e inscritas por meio de diversas corporalidades.

Zé Pereira (José Arnaldo Pereira)  
UFG  
josearnaldopereira@hotmail.com

Performer/ARTISTA. Técnico em Artes Dramáticas (Itego Basileu França - GO).  
Psicólogo (PUC-GO). Licenciado em Dança (UFG). Especialista em Educação  
Sistêmica. Mestre em Performances Culturais (UFG). Colaborador na Associação  
Espaço Vida +Amor. Pesquisa a arte-vida por meio de campos expandidos, do corpo  
e dramaturgias decoloniais.

## Referências:

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. (Tradução: Julia Romeu). São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AKOTIRENE, Carla. **Cruzando o Atlântico em Memória da Interseccionalidade**. In: AKOTIRENE, Carla. Interseccionalidade. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019, p. 18-55.
- BARTHES, Roland. **A metáfora do olho**. In: BATAILLE, Georges. A história do Olho. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BUTLER, Judith. **Inscrições corporais, subversões performativas**. In: BUTLER, Judith. Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020, p. 222-244.
- BUTLER, Judith. **Um relato de si**. In: Relatar a si mesmo: crítica da violência ética. (Tradução: Rogério Bettoni) Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p.13-56.
- CARBALLO, Francisco; ROBLES, Luis Alfonso Herrera. **Prólogo**: Walter Mignolo, pensador descolonial. In: HABITAR LA FRONTERA Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014). Barcelona: CIDOB y UACJ, 2015, 11-19.
- DAVIES, Bronwyn; HARRÉ, Rom. Positioning. Journal for the Theory of Social Behaviour, 20, 1990, p.43-63.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. (Tradução de renato da Silveira). Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, 2013.
- FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**. Tradução de Helena Maria Mello. n.7. Porto Alegre, 2009.
- HAN, Byung-Chul. **Pedagogia do ver**. In: HAN, Byung-Chul. Sociedade do Cansaço.(Tradução de Enio Paulo Giachini) 2ª edição – Petrópolis, RJ: Vozes, 2017, p. 51-58.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, (5), 1995. Disponível em: <

1614



- [http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/1065\\_926\\_HARAWAY.pdf](http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/1065_926_HARAWAY.pdf) >. Acesso: 10 jun 2015
- hooks, bell. **Pedagogia engajada**. In: hooks, bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade. (Tradução de Marcelo Brandão Cipolla). 2º edição – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017, p. 25-36.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. (Tradução de Jess Oliveira). Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LATOURE, Bruno. **Reagregando o Social**: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.
- LEAL, Abigail Campos. Me curo y me armo, estudando: a dimensão terapêutica y bélica do saber prete e trans. **Cadernos de Subjetividade**. v. 1, n. 21, p. 65-69, 2020.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. **Analítica da colonialidade e da decolonialidade**: algumas dimensões básicas. In: BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. 2º Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- MASSCHELEIN, Jan. **Educando o Olhar**: a necessidade de uma pedagogia pobre. Educação & Realidade. 33(1), p. 35-48, 2008. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6685/3998> >. Acesso em: 10 set. 2017.
- MBEMBE, Achille. **A crítica a razão negra**. n.1 edições. 2019.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MIGNOLO, Walter D. Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, no 34, p. 287-324, 2008.
- MIGNOLO, Walter D. **Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas**: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos. In: HABITAR LA FRONTERA Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014). Barcelona: CIDOB y UACJ, 2015 c, 117-140.
- MIGNOLO, Walter D. **La colonialidad: la cara oculta de la modernidad**. In: HABITAR LA FRONTERA Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014). Barcelona: CIDOB y UACJ, 2015 a, 25-48.
- MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472> >. Acesso em: 16 nov. 2016.
- MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, número 11, p. 20 – 25, 2017.
- MOREIRA, Adilson. **Racismo Recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. (Tradução: J. Guinsburg, M. H. de Godoy, Adriano C. A e Sousa). São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PEREIRA, José Arnaldo. **arroboBOI**: busca por uma arte e dramaturgia decolonial expandida [recurso eletrônico]. Aparecida de Goiânia: Edição do autor, 2020a. Disponível em: <<https://corpografando.com.br/wp-content/uploads/2020/09/Livreto-arroboBOI.pdf> >. Acesso em: 25 de novembro de 2020.
- PEREIRA, José Arnaldo. **Danças Expandidas Performáticas-Performativas Políticas**: “fabricação” de alternativa(s) em dança contemporânea. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado a Faculdade de Educação Física e Dança, como requisito parcial para a conclusão do curso de Licenciatura em Dança na



Universidade Federal de Goiás, sob orientação da Profa. Dra. Marlini Dorneles de Lima, 2019.

PEREIRA, José Arnaldo; LIMA, Marlini Dorneles. Memorial Escreviente nas Artes da Cena: enfoque no (a) pesquisador (a) e marcadores sociais. **IDyM - Investigaciones en Danza y Movimiento**, n 3, 2020 b. Disponível em: <<https://revistasoj.s.una.edu.ar/index.php/IDyM/article/view/60/43> > Acesso: 09 de mar de 2021.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidad y Mordenidad/Racionalidad**. Perú Indíg. 13 (29). p. 11-20, 1992.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder e classificação social**. In: SANTOS, B. S. & MENESES, M. P (orgs). Epistemologias do Sul. São Paulo Cortez: 2010, p. 84-130.

RIBEIRO, Djamila. **Enxergue a negritude**. In: Pequeno Manual Antirracista. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b, p. 23-30.

RIBEIRO, Djamila. **O que é Lugar de Fala?**. In: RIBEIRO, Djamila. Lugar de Fala. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019a, p. 53-80.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O Norte, o Sul e a Utopia** In: Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade. Edições Afrontamento: Porto. 1994. p.: 243-294.

SPINK, Mary Jane. **Linguagem e produção de sentidos no cotidiano**. Livro eletrônico. Biblioteca Virtual de Ciências Humanas do Centro Edelstein de Pesquisa Sociais. Versão eletrônica de livro publicado pela EDIPUCRS, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradutores: ALMEIDA, Sandra Regina Goulart; FEITOSA, Marcos Pereira; FEITOSA, André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZOETTL, Peter. Ver e ser visto. O poder do olhar e o olhar de volta. **Interface: Sociologias**, Porto Alegre, ano 15, no 34, p. 246-277, set./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/soc/v15n34/10.pdf> >. Acesso em: 16 nov. 2016.

## O corpo político do frevo e seus traçados étnico-raciais

Catharina Stephanie Santos Leocádio Aniceto Silva (IFB)

Corpo e política: implicações em métodos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** O Frevo é uma manifestação popular afro-diaspórica, ou seja, nasce do povo negro, tendo uma característica de uma dança de alforria, de resistência cultural, trazendo enraizada uma questão étnico-racial que poderá ser colocada em evidência. Partiremos do recorte do passo do Frevo em sua relação ancestral com a capoeira. O objetivo geral da pesquisa foi buscar o saber do corpo a partir de um contexto histórico-sócio-cultural para fazer uma conexão entre a epistemologia do corpo político de rua, o corpo popular, fazendo uma intersecção com o corpo brincante dentro da arte-educação. Sobre a metodologia de pesquisa, partimos de uma abordagem teórico-prática com o ensino e aprendizagem do Frevo. Vale ressaltar que todo processo de pesquisa foi alicerçado em diálogo com a metodologia do “fazer, apreciar e contextualizar”, tríade da arte educação com ênfase no artista-docente a fim de promover uma educação decolonial e libertária, com o estudo da história da cultura Afro-brasileira e Indígena.

**Palavras-chave:** CORPO POLÍTICO. PASSO. FREVO. EDUCAÇÃO. DECOLONIAL.

**Abstract:** Frevo is an popular manifestation it is born from the black people, having a characteristic of a freedom dance, of cultural resistance, bringing an ethnic-racial issue rooted that could be highlighted. We will start from the clipping of the Frevo step in its ancestral relationship with capoeira. The general objective of the research was to seek knowledge of the body from a historical-socio-cultural context to make a connection between the epistemology of the street political body, the popular body, making an intersection with the playing body within art education. About the research methodology, we start from a theoretical-practical approach with the teaching and learning of Frevo. It is noteworthy that the entire research process was based on dialogue with the methodology of doing, appreciating and contextualizing, a triad of art education with an emphasis on the artist-teacher in order to promote a decolonial and libertarian education, with the study of the history of culture Afro-Brazilian and Indigenous.

**Keywords:** POLITICAL BODY. STEP. FREVO. EDUCATION.

### 1. O caráter transgressor do Frevo associado a uma educação libertária.

Buscaremos aprofundar a pesquisa de um corpo político do Frevo como manifestação e movimento cultural, partindo das questões sociais culturais existentes provenientes da cultura de rua latente e efervescente. A massa social

constituente do carnaval preparava-se o ano inteiro, de tal forma que neste período conquistam a livre expressão de sua cultura, pensamentos, e do seu corpo.

O Frevo surge como parte do movimento expressivo, político, como ferramenta transgressora que constitui na formação de um corpo. O que desperta a reflexão para um estudo aprofundado, a partir de um contexto do que seria "o corpo político do Frevo". O processo de criação é desenvolvido a partir da ebulição do movimento do Frevo, também a afetação e a transformação pela experiência através da percepção somática do corpo como uma totalidade como é apresentado na tese *Errância Passista: Frequências somáticas no processo de criação em dança com o Frevo* (Vicente, 2019).

Com isso, este projeto foi e é de extrema importância para a dança, onde não abordamos a reprodução de passos, mas sim uma educação contextualizada, levando em conta a realidade do artista e do aluno, da comunidade, da sociedade, trabalhando o lúdico através do imaginário da pessoa e também é realizado um trabalho de improviso através da "muganga". Partindo do suposto do ensino da Dança através dos pilares da Dança-Educação favorecendo um ensino integrado com a contemporaneidade que também possibilite ao artista e aluno a experimentação do seu próprio movimento por meio do ensino da Dança.

Assim como, para Paulo Freire uma educação significativa precisava ser emancipatória, o corpo é um organismo que gera conhecimento e se relaciona com outros conhecimentos de aprendizado, expressão e educação. Correlacionamos aqui o Frevo, pois tem caráter transgressor assim como a educação libertária que nos faz refletir sobre nosso tempo, espaço e condições. Como Freire partiu de uma educação popular, assim como o Frevo vem desse levante de comunicação popular, tendo como viés de comunicação o corpo. Já que é uma dança de caráter libertário, reivindica espaços, meios e gera reflexão de como se configurou esse sujeito político, por isso abrimos este presente trabalho desenvolvendo a conjuntura do que foi e ainda é até os dias atuais o movimento cultural do Frevo.

O **objetivo geral** nesta pesquisa seria o corpo político do passista de Frevo, a partir de um contexto histórico-sócio-cultural mencionado nos estudos das pesquisadoras Valéria Vicente, Isabel Marques e Ana Mae Barbosa, dentre outros, para fazer uma conexão entre a epistemologia do corpo. Assim, usamos como referência o seguinte pensamento de dança: "A valorização dessa realidade histórica, social, cultural e política para que um processo pedagógico seja

1618

significativo para o aluno e possibilita sua ação crítica e consciente no mundo a que pertence..." (MARQUES, 2011, p.46).

Sobre a metodologia de pesquisa, destaco que partimos de uma abordagem teórico-prática com o ensino e aprendizagem do Frevo. Vale destacar que todo processo de pesquisa foi alicerçado em diálogo com a metodologia do "fazer, apreciar e contextualizar", tríade da arte educação (BARBOSA, 2006). Tendo em vista, a abordagem foi pensada a partir do fazer a dança, ver a dança e contextualizar a dança, a partir das questões históricas, sócio-políticas e culturais. Sendo assim, a base metodológica possibilita pensar a partir da dança, de elencar ideias, discutir e formular a partir do corpo. Visamos desenvolver a parte teórica colocando a docente como pesquisadora, levando em conta a ideia da professora-artista-pesquisadora e buscando a formação de intérpretes criadores da sua arte.

Para isso, é considerada dentro de sua epistemologia uma dança revolucionária. Por esse motivo, levantaremos os seguintes questionamentos: Qual seria o contexto político da dança de Frevo nos dias de hoje? E qual seria o contexto histórico-sócio-cultural deste passista? Diante disso, abordaremos estas questões acima nesta pesquisa. Utilizando também o recurso de método de perguntas técnicas que tem o poder de estimular as possibilidades criativas, a estrutura coreográfica vai sendo construída através das respostas.

É de fundamental importância nos colocarmos nos papéis de pesquisadora e de artista, uma vez que se trata, sobretudo, de uma formação crítica de arte. Através de todo conhecimento histórico levantado com esta pesquisa, abordar para além da parte teórica, proporcionando vivências através do processo criativo, que pode ser imagético, relacional, sentimental (trabalhando as qualidades emocionais na corporificação das emoções, como raiva, ira, coragem, etc.), outro caminho é a partir de estruturas espaciais, como por exemplo o trabalho em círculo ou roda, diagonais, ou cruzamento de linguagens como: artes plásticas e dança, teatro e dança, música e dança, literatura e dança, entre outros, as possibilidades são variadas.

Este presente trabalho resultou em Oficinas na rede pública de educação do Distrito Federal, onde a partir do PIBID, a discente pode ter a experiência de como ministrar uma aula com resgate ancestral e regional, dentro das escolas,



colocando na educação básica o giro decolonial <sup>1</sup>, para assim chegarem posteriormente nas Universidades, e Institutos Federais, com uma base sólida. Hoje este trabalho tem o intuito de chegar no ensino da rede pública de educação básica e média. Com esta pesquisa busca-se a conscientização do que seria uma dança popular derivada de um movimento e manifestação que vem implantada de contexto político mostrando a diferença para o que seria uma dança folclórica, relacionada ao mito, lugar místico, sem o cunho reivindicatório.

Catharina Stephanie Santos Leocádio Aniceto Silva  
IFB

### Referências:

- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem do ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FREIRE, Paulo, 1921 – 1997 **Política e educação : ensaios** / Paulo Freire. – 5. ed. - São Paulo, Cortez, 2001. (Coleção Questões de Nossa Época ; v.23).
- FREIRE, Paulo. **Educação como Prática da Liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- MARQUES, Isabel. **Ensino de dança hoje: textos e contextos**. São Paulo: Cortez; 2011.
- VICENTE, A.V.R. Tese (Doutorado **Errância passista: frequências somáticas no processo de criação em dança com frevo**. – Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

<sup>1</sup> "Giro decolonial" é um termo cunhado originalmente por Nelson Maldonado-Torres em 2005 e que basicamente significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade.

## **Paradoxos hiperculturais: a polarização em um mundo feito de colagens culturais e a Arte produzida a partir desse efeito.**

Giancarlo Martins (UNESPAR)

Maria Luísa Martins dos Reis (UNESPAR)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** O presente trabalho surge a partir do desejo por uma compreensão dos efeitos que algumas características das relações culturais contemporâneas exercem sobre o corpo e a criação em Arte, possibilitando a formulação de hipóteses que abarquem o caráter paradoxal dessas relações. O conceito de hiperculturalidade, de Byung-Chul Han, é aqui tomado como ponto de partida para entender o modo com o que as culturas vêm dialogando nos últimos anos – para o autor, um modo descentralizado e fora da linearidade espaçotemporal, que se ampara nas justaposições de conteúdo da hipermídia. Ainda que Han perceba essa forma relacional como possibilidade de uma nova práxis de liberdade, inúmeros eventos contemporâneos demonstram crescente polarização ideológica e política, reverberando numa polarização também identitária entre corpos dissidentes e aqueles que se vêem como não dissidentes. Assim, destrincha-se neste trabalho as características da hiperculturalidade como elas mesmas catalisadoras de tais efeitos, a partir de uma análise do binômio turista-vagabundo de Bauman.

**Palavras-chave:** PARADOXO. HIPERCULTURALIDADE. POLARIZAÇÃO.

### **Resumo Expandido**

Que estamos na era do hyperlink, não é mistério para ninguém. Lives, encontros, mostras de arte, competições... todos vêm mediados por links e telas. Ao buscar informações que alimentassem minha compreensão da realidade e da construção dos corpos contemporâneos, encontrei o prefixo “hiper” como um lugar comum, ainda que carregado de inúmeros valores semânticos distintos: hipermodernidade, hiperrealidade, hipertexto, hipermídia. Estes dois últimos advêm do teórico Ted Nelson, que os caracterizou como corpos de materiais escritos e/ou imagéticos ligados de forma demasiadamente complexa para que sejam convencionalmente expressos numa folha de papel (NELSON, 1965). A leitura convencional direciona o olhar e permite apenas uma leitura dos dados presentes, enquanto o formato hipertexto proporciona possibilidades dinâmicas que se adequam às habilidades, necessidades e contexto do leitor. Byung-Chul Han (2019) levanta o hipertexto como a forma com que a cultura vem se estabelecendo em

1621

diversos âmbitos: um *patchwork* de tempos e espaços, letras, imagens, conteúdo culturais. A esse modo relacional ele dá o nome “Hiperculturalidade”.

Han também aplica tal noção à construção de identidades contemporâneas – identidades hiperculturais, para o autor -, caracterizadas pela desintegração do horizonte que dá sentido às sedimentações identitárias. Assim, emerge não uma massa unitária cultural, mas uma intensa individualização que permite o *patchworking* como modo operativo de tecer a subjetividade. Han esperançosamente defende que esse modo emergente “justaposição do diferente” permitiria uma nova práxis da liberdade.

A colagem cultural realmente gera acesso a infindos fatos, de incontáveis lugares e épocas. Mas com qual nuance isso é recebido? O corpo contemporâneo tem tempo para entender os trâmites políticos por trás de cada plataforma que nos entrega as informações? Podemos nos dizer “alfabetizados” a esse modo de receber informação e operar na dinâmica hipercultural? Afinal, se em tese estamos num mundo cada vez mais hiperizado, plural, cheio de acessos a formas culturais, como continuamos a perceber uma polarização enorme em termos ideológicos e políticos? Exemplos disso foram as eleições dos Estados Unidos e Brasil. Política é corpo, e se faz com e no corpo; percebe-se, então, corpos que também se enxergam muitas vezes polarizados. Identidades polarizadas.

A horizontalidade que existe nessa colagem cultural não é a horizontalidade de quebra de hierarquias, mas, sim, de falta de profundidade. Pascal Gielen (2015) critica o excesso de horizontalidade que o tempo da produção neoliberal nos obriga a ter. O autor traz a verticalidade não como metáfora à hierarquia, mas como uma necessidade de aprofundamento que qualquer produção tem: considerar o que veio antes, o que pode causar no mundo, criticar e refletir sobre seu processo.

Bauman (1999) traz um binômio que ampara a reflexão sobre a polarização dentro de um contexto tão cheio de hiperidentidades: o Turista e o Vagabundo. Ele descreve a relação tempo-espaço contemporânea de forma próxima aos modos hiperculturais de entender o mundo cunhados anos depois por Byung-Chul Han, afirmado que as “fronteiras naturais” dissolveram-se. No entanto, para Bauman, um erro grotesco é crer que o caráter das navegações espaciais pode ser generalizado a todas as parcelas da sociedade. Há distintas embarcações, e a diferença entre elas pode ser a diferença entre a vida e a morte.

Assim, os indivíduos movem-se divididos entre turistas e vagabundos. Os primeiros, têm as novas organizações do capitalismo globalizado voltadas para para seu desfrute; quem tem bens. Os segundos precisam se mover porque o mundo ao ser redor é inóspito; muitas vezes na ilegalidade, em situações de profunda desumanização. Para o autor, o vagabundo é um fantasma para a vida dos turistas, pois a linha que os divide, muitas vezes é tênue. Num mundo cada vez mais instável, feito de empregos temporários, projetos passageiros e ações financeiras que podem a cada dia ser desvalorizadas, a sua posição parece absolutamente sem garantias.

Bauman foca seu trabalho em dissidentes pátrios e consumidores fracassados, mas num movimento à la Paul Preciado, trago isso para a realidade identitária, e afirmo que esses dissidentes estão numa situação paralela aos dissidentes identitários. Os turistas, dentro desse recorte, ocupam o cômodo lugar dos indivíduos com uma passabilidade normativa. O vagabundo, *queer*, nesse caso, é aquele que atesta as possibilidades que ultrapassam o pré-estabelecido, mas trazendo em si um cerne que inegavelmente se une àqueles que representam a norma: carne, osso, enfim, o corpo. Além do corpo carnal, as mídias trazem à tona informações de diversas realidades e opiniões, sem nuance. Assim, a primeira vez que você vê uma pessoa que pensa diferente no seu *feed*, a dissidência faz-se presente. Mas depois disso, vem o bloqueio. Mutar. Deletar. Cancelar. E as próximas vezes que você tem contato com aquilo, é nos memes que o “seu lado” cria, sobre aquela diferença.

Cada vez mais, alguns corpos viram “o corpo do outro lado”; o corpo antagonista ao seu. E se isso acontece mesmo havendo um grupo que clama que todas as pessoas têm características de fissura à norma porque ninguém é uma ficção ideal de ser humano e identidade pura, é porque para um “lado” interessa se distanciar e manter-se diametralmente oposto àquilo que desvia da norma. Ser um turista e não vagabundo. Afinal, quão normativo, correto, humano direito, pessoa de bem eu sou, se eu perceber que não existe “o outro lado?”.

Maria Luísa Martins dos Reis  
UNESPAR  
malumdosreis@gmail.com



Bailarina e multiartista. Graduanda no curso Bacharelado e Licenciatura em Dança, atualmente participante do Programa de Iniciação Científica, orientada por Giancarlo Martins.

Giancarlo Martins  
UNESPAR

[giancarlo.martins@unespar.edu.br](mailto:giancarlo.martins@unespar.edu.br)

Professor, pesquisador e artista. Atua como professor adjunto do Mestrado Profissional em Artes e nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR / Campus II - FAP)

### Referências:

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1999.

HAN, Byung-Chul. **Hiperculturalidade, Cultura e globalização**. Rio de Janeiro: Vozes 2019.

GIELEN, Pascal. **Criatividade e outros fundamentalismos**. São Paulo: Annablume, 2015.



Lilian Isídio de Oliveira Lima  
FAV

lilianisidool@gmail.com

Graduanda em Licenciatura em Dança, Faculdade Angel Vianna

Vanessa Matos  
FAV

fisiologiadanca@gmail.com

Professora, Faculdade Angel Vianna

## Referências:

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. 6.ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**, Nascimento da prisão. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

KATZ, Helena, GREINER, Christine. **Corpo e processos de comunicação**. Revista Fronteiras – estudos midiáticos, vol III, n. 2, p.65-74, 2001.

SÃO JOSÉ, Ana Maria de. **Dança Contemporânea: um conceito possível?** In: V Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade”. 2011, Sergipe. Disponível em: < <http://educonse.com.br/2011/cdroom/eixo%209/PDF/Microsoft%20Word%20-%20DANCa%20CONTEMPORaNEA%20UM%20CONCEITO%20POSSIVEL.pdf>>

Acesso em: 10, abril, 2021.

SILVA, Edna Christine. O movimento como dispositivo de poder. **Revista Dança**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 40-53, jul./dez. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/7081/0>> Acesso em: 10, abril, 2021.

## Éticas Bixas na cena da Sóhomens Cia de Dança

Samuel Alves Nascimento (UFBA)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**Resumo:** Corpas (bixas) em suas existências políticas vivem em enfrentamento na dança quando padrões determinam uma estética centrada em técnicas, métodos e formas de como um corpo pode ou deveria dançar. É usado neste resumo o conceito *Ética bixa* proposto pela bixa Paco Vidarte e o livro *Corpos que importam* de Judith Butler para pensar sexo e gênero na construção social e sua relação com a cena de dança, especificamente na Sóhomens Cia de Dança. Para tanto este trabalho questiona: é possível afirmar que na Sóhomens cia de Dança existe uma Ética bixa? A partir deste questionamento, é interessante pensar a criação da Companhia como uma ética bixa que insurge para emancipar estas corpas de qualquer padrão que certos tipos de dança ainda impõem, compreendendo novos jeitos de gays (homens) dançarem criando um contexto afirmativo e político a partir das suas necessidades e urgências na dança, sem se reduzirem a perspectivas estéticas binárias de mundo, dançando como se sentem e se identificam.

**Palavras-chave:** DANÇA. ÉTICA BIXA. CORPAS

**Abstract:** Corpas (bixas) in their political existence live in confrontation in dance when patterns determine an aesthetic centered on techniques, methods and ways of how a body can or should dance. In this summary, the Bixa Ethics concept proposed by the bixa Paco Vidarte and the book *Corpos que importam* by Judith Butler are used to think about sex and gender in the social construction and their relationship with the dance scene, specifically in Sóhomens Cia de Dança. Therefore, this work asks: is it possible to affirm that in Sóhomens cia de Dança there is a low Ethics? Based on this questioning, it is interesting to think of the creation of the Company as a low ethic that seeks to emancipate these bodies from any standard that certain types of dance still impose, understanding new ways of gays (men) dancing, creating an affirmative and political context from of their needs and urgencies in dance, without being reduced to binary aesthetic perspectives of the world, dancing as they feel and identify themselves.

**Keywords:** DANCE. BIXA ETHICS. BODIES

### 1. Corpas que importam na dança

Dançar para afirmar-se enquanto corpo, é uma ação intrínseca aos artistas da dança que primam pelo seu fazer. A dança é uma luta ativa cotidiana! Dito isto, pressupõe-se que todo artista é também um ativista ou artivista, haja vista que, corpas com todas as suas diversidades e singularidades, vulgo corpas, corpes e corpas em suas existências políticas, como é o caso da Sóhomens Cia de Dança,

1627



enfrentam batalhas circunstanciais quando a dança ainda é capturada por padrões que determinam formas, técnicas e métodos para reproduzir uma estética que dita como corpos podem ou deveriam dançar.

Neste sentido, diante de alguns aspectos sociais e, mais especificamente, de questões identitárias de raça e de gênero não dá para negar a dura realidade em que os que podem são os que sempre puderam de acordo com padrões eurocêtricos que constituem certos tipos de dança, como pessoas brancas, héteras, magras e longilíneas. Por outro caminho existem os que tem que se adequar a esses modelos para conseguirem ser aceitos e se inserirem em determinados espaços, enfrentando muitas lutas nesse processo, ou na contramão criar seus próprios contextos, suas próprias éticas.

É usado neste texto a Ética bixa de Paco Vidarte<sup>1</sup>, que é uma bixa, referenciada aqui na pesquisa de uma bixa, para falar das bixas, assim como Corpos que importam de Judith Butler<sup>2</sup> para pensar sexo/gênero na construção social.

Deste modo, é interessante desde já, trazer a provocação em que a própria criação de ideais de gênero que prevalece, determina muitas vezes como um corpo se identifica na sociedade. De acordo com (BUTLER, 2020, p.15) "Não existe esboço possível do corpo e sim codificações de valor sobre esse corpo". Neste sentido, um corpo já nasce carregado de valores e códigos, então, pensar essa desconstrução e está desidentificação na dança, já que nos identificamos a partir destes valores aprendidos desde que nos entendemos sujeitos, é necessário, urgente e ético.

## 2. Construindo éticas bixas na Sóhomens cia de Dança

De acordo com as perspectivas de Judith Butler sobre performatividade<sup>3</sup> de gênero aponta-se que quando leva-se a questão para refletir estas éticas bixas

<sup>1</sup> **Paco Vidarte** foi o primeiro a discutir "Teoría Queer" na universidade espanhola e publicou um número impressionante de artigos e livros de renome internacional sobre J. Derrida e também sobre a teoria LGTB.

<sup>2</sup> **Judith Butler** é uma filósofa pós-estruturalista estadunidense, uma das principais teóricas contemporâneas do feminismo e teoria queer. Ela também escreve sobre filosofia política e ética.

<sup>3</sup> A performatividade não é, portanto, um ato singular, pois sempre é a reiteração de uma norma ou de um conjunto de normas, e na medida em que adquire a condição de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais é uma repetição. Além disso, esse ato não primariamente teatral; de fato, sua aparente teatralidade é produzida na medida em que sua historicidade permanece dissimulada (e, reciprocamente, sua teatralidade ganha certa inevitabilidade dada a impossibilidade

presentes na cena da Sóhomens Cia de Dança, não se restringe apenas aos momentos em espaços artísticos e não artísticos e sim compreende se uma performatividade que acontece como discurso reiterado destas corpos também fora de cena.

Importante que se compreenda a construção de éticas bixas em corpos que dançam pois, de um modo geral, “existe a necessidade e não a urgência – de uma ética bixa feita por nós e para nós. Uma ética que seja realmente autônoma e não devedora de valores, situações, contextos que não são nossos”. (VIDARTE, 2019, p. 20).

Para compreender o contexto da Sóhomens Cia de Dança é relevante traçar seu percurso histórico na intenção de questionar: é possível afirmar a existência de éticas bixas na cena da cia?

É possível pensar a construção de uma ética bixa advinda pela criação da companhia que insurge justamente do desejo de construir certa autonomia nas suas obras, desenvolvendo assim trabalhos autorais que, em sua maioria, buscavam/buscam uma estética que borre estas corpos, problematizando discursos binários, trazendo em seus espetáculos, feminilidade, androgenia, performance drag, entre outros aspectos dissidentes que dão visibilidade para essas existências bixas.

No que diz respeito à possibilidade de borrar as fronteiras, Lopes e Silva problematizam que:

É importante borrar os limite e fronteiras dessas definições e imagens, no sentido de pensar corpos mais híbridos ou transgressivos, inclusive para o que se entende como corpo masculino ou feminino – corpos estes que apresentam formas e modelo compartilhados/valorizados socialmente. (SILVA, LOPES, 2014, p. 26,27)

de divulgar de forma plena sua historicidade). Na teoria dos atos de fala, a performatividade é a pratica discursiva que realiza ou produz aquilo que nomeia.



**IMAGEM 1:** Espetáculo TRINDADE (2018)

Portanto, a construção de uma ética bixa no contexto da Sôhomens Cia de Dança é um ato que emancipa estas corpos de qualquer padrão que certos tipos de dança ainda impõem, compreendendo novos jeitos de gays dançarem criando um contexto afirmativo e político a partir das suas necessidades e urgências na dança, sem se reduzirem a perspectivas estéticas binárias, dançando como se sentem e se identificam.

No entanto, percebe-se que ainda há uma condução causada por éticas universalistas e heteronormativas que surgem para neutralizar estas corpos bixas em vários contextos, inclusive na dança do Piauí.

A dança da Sôhomens vem da necessidade de dançar como estas bixas se sentem no mundo, corpos bixas oprimidas pelo sistema machista social que reflete na dança. De acordo com (VIDARTE, 2019, p.21) “ uma ética bixa deve nascer justamente da singularidade de pertencimento a uma coletividade”. Diante disso a companhia é um movimento que insurge para reinventar a dança, propondo com suas obras reflexões críticas em que bixa, lésbica, trans, homem, mulher e quaisquer outras formas de existir, e se identificar dançam como quiser.

Samuel Alves Nascimento  
UFBA

samuelalvis19@gmail.com

Artista, Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA), Graduado em Licenciatura em Educação Física (IESM), integra o corpo docente da Escola Estadual de Dança Lenir Argento (Teresina/PI), Produtor e professor de dança do

Balé da Cidade de Teresina, Um dos coordenadores da plataforma Danças que  
temos feito e performer da Sóhomens Cia de Dança.

## Referências

BUTLER, Judith; **Corpos Que Importam**: os limites discursivos do "sexo"; tradução  
de Veronica Daminelli, Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 Edições; Crocodilo  
Edições, 2019.

SILVA, Luís Augusto Vasconcelos da; LOPES, Maycon. **Corpos híbridos e  
transexualidade**: para além da dicotomia de gênero. 2014.

VIDARTE, Paco; **Ética bixa**: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ;  
Paco Vidarte traduzido por Maria Selenir Nunes dos Santos, Pablo Cardellino Soto.  
São Paulo: n-1 edições, 2019.



## **Processos criativos em dança como acionadores de microacontecimentos decolonizadores**

Tainá Andes Pinto (UEA/FAPEAM)

Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança

**RESUMO:** Esta pesquisa de iniciação científica foi financiada pela Fundação de Amparo a Pesquisa da Amazônia (FAPEAM) teve como foco analisar, contextualizar e deslocar conceitos a cerca de processos criativos em dança, utilizando os mesmos, como acionadores de microacontecimentos decolonizadores. A revisão bibliográfica foi guiada pela Teoria Corpomídia de Helena Katz e Christine Greiner (2015), pelo conceito de experiência de Jorge Larrosa (2002, 2016), o microativismo do corpo (GREINER, 2017) e timidamente iniciamos estudos decoloniais pautados principalmente em autores brasileiros, como Ailton Krenak (2019, 2020). Como resultado foram criados: Janeiro; Amálgama; O eterno retorno; O tempo que me tem; Psicopolítica. São processos criativos que estão expostos no que denominados de diário de bordo digital, um perfil criado na plataforma digital do Instagram e aberto ao público. Tal instrumento digital foi pensando devido a realização da pesquisa coincidir com a crise sanitária mundial devido a COVID-19.

**PALAVRAS-CHAVE:** PROCESSO CRIATIVO. MICROACONTECIMENTO. DECOLONIZAÇÃO. DANÇA.

**ABSTRACT:** This scientific initiation research was funded by the Amazon Research Support Foundation (FAPEAM) and exploratory focuses on analyzing, contextualizing and displacing concepts about creative processes in dance, using them as triggers for decolonizing micro-events. The literature review was guided by the Corpomedia Theory of Helena Katz and Christine Greiner (2015), the concept of experience by Jorge Larrosa (2002, 2016), the microactivism of the body by Greiner (2017) and decolonial studies based mainly on Brazilian authors, such as Ailton Krenak (2020). As a result, were made: January; Amalgam; The eternal return; O tempo que me tem. Creative processes that are exposed in what are called the digital logbook, a profile created on Instagram's digital platform and open to the public. This digital instrument was thought of due to the fact that the research coincided with the global health crisis due to COVID-19.

**KEYWORDS:** CREATIVE PROCESS. MICRO-EVENT. DECOLONIZATION. DANCE.

### **Introdução**

Historicamente existe uma dança disseminada no Brasil que é colonizada e ocidentalizada que desde sua origem exclui outras formas de dançar que já existiam antes mesmo da descoberta do Brasil (PASSOS, 2019). Incomodada com a

1632

perpetuação desse tipo de pensamento, esta pesquisa se debruçou sobre processos criativos em dança como acionadores de microacontecimentos que transformam o sentido do movimento (GIL, 2004) e a partir disso desencadear singularidades artísticas.

Tal singularidade é vislumbrada dentro da possibilidade em adquirir uma autonomia criativa e porventura processos decolonizadores no modo de produzir a dança. Neste sentido, há referências que amparam os estudos decoloniais, bem como publicações científicas que tratam dos processos criativos nas artes de modo geral. No entanto, enquanto pesquisa das artes do corpo ainda sentimos que o imbricamento destes conceitos aplicados na dança ainda suscita maior engajamento dos pesquisadores desta linguagem artística.

Neste contexto, esta pesquisa propõe pensar processos de criação em dança guiados pela Teoria Corpomídia (KATZ; GREINER, 2015) que desestabilizam lógicas dualistas e reprodutoras da dança; pelo conceito de experiência de Larrosa (2016), microativismo de Greiner (2017) e estudos decoloniais que foram se definindo no desenvolvimento da pesquisa, trazendo autores indígenas como Ailton Krenak (2020) para friccionar as observações e análises resultantes desta pesquisa.

## Para ecoar

No campo das artes e nos processos criativos que compõem o estudo, a micropolítica é uma expressão e ação de resistência que provoca e contesta a estética e linguagem na dança com o objetivo de também atingir o sensível na política. Essa particularidade se manifesta a fim de descentralizar alguns padrões de pensamentos e manifestar um microativismo por meio da dança. A figura 1 apresenta uma corporeidade do estado mental e da realidade colapsados. Trata de posicionamentos microativistas, afetados pela macropolítica, que expressa e gera microacontecimentos.



Fig.1 – Psicopolítica. Intérprete-criadora: Tainá Andes. Foto: Print screen – 2021. Fonte: Arquivo Pessoal

Vivendo uma forma de empoderamento na dança, me coloquei como sujeito e pesquisadora para analisar possíveis e diferentes maneiras de movimentar sem seguir quaisquer padrões tecnicistas imposto para dizer o que é ou não dança. O conceito de corpo de acordo com a teoria corpomídia de Katz e Greiner (2015) fundamenta esta pesquisa, entendendo que “o corpo não se finda nos limites geográficos de sua pele” (VALETIM, 2014, p.20). Assim, somos o corpo e toda a sua subjetividade, não é apenas um corpo que se move, ele tem uma história, uma vivência. Abordagem principal a experiência. “A experiência é 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” (LARROSA, 2002, p.24). Por isso, imersa na pesquisa-ação, tive o prazer e o reconhecimento de vários pontos de partidas para a criação, como por exemplo, um fato histórico da potência tecnológica e capitalista, como disse Krenak (2020, p. 8):

Governos burros acham que a economia não pode parar. Mas a economia é uma atividade que os humanos inventaram e que depende de nós. Se os humanos estão em risco, qualquer atividade humana deixa de ter importância.

Os gatilhos para a criação, sobretudo, é um microativismo, dança política que surge na escala do micro, e como um acontecimento, como ocorre na linguagem da performance. Decidimos pensar então na união dessas palavras

micro e acontecimento, como microacontecimentos que vão se desenrolando de forma diferenciada em ritmo e quantidade, como *insights* formam a criação artística e que tem a ver com a aprendizagem significativa.

Aqui, o microacontecimento é especificamente aquilo que instiga e contesta algo relacionado à colonização que atravessa séculos, para confrontar buscamos uma postura decolonizadora, que tem o poder de resistência, da necessidade de questionar a reprodução de estéticas criadas para outros corpos, e propor uma pesquisa em prol da emancipação dos corpos originários e suas danças. É o ato ativista de um microacontecimento que, parte de percepções particulares, e à princípio, da pesquisa que se expande em trabalhos que foram expostos durante a pandemia.

Os resultados alcançados possibilitaram o entendimento do que é um poder macro e micropolítico, de onde vem e como se instaura no corpo que dança, na sociedade em si e nos processos criativos em meio à pandemia. A percepção e o reconhecimento pessoal valorizando o saber da experiência e os pontos de partida para um processo criativo mais autônomo foram acionados, contribuindo para o crescimento profissional no campo das artes da cena e em especial da dança, transformando o sentido do movimento e construindo outras narrativas.

Tainá Andes Pinto

UEA/FAPEAM

tap.dan18@uea.edu.br

Graduanda em Bacharelado em Dança pela UEA.

Presidente do Centro Acadêmico de Dança (UEA/Gestão2021).

Artista Independente, professora de babyclass, pesquisadora de dança.

Yara dos Santos Costa Passos

UEA

ycosta@uea.edu.br

Professora do Curso de Dança da UEA. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Mestra em Performance Artística - Dança (FMH/Universidade de Lisboa).

Especialista em Coreografia (UFBA). Diretora, intérprete, criadora e produtora da Índios.com Cia de Dança.

## Referências

BONDÍA LARROSA, J. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** In: Revista Brasileira de Educação, núm. 19, jan-abr, 2002, pp. 20-28 Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação Rio de Janeiro.



GREINER, C. **Fabulações do corpo japonês e seus microativismos**. São Paulo: n-1 Edições, 2017.

KATZ, H.& GREINER, C. (orgs). **Arte e Cognição: corpomídia, comunicação, política**. São Paulo: Annablume, 2015.

KRENAK, A. **O amanhã não está à venda**. Companhia das Letras, 2020.

PASSOS, Y. S. C. **Corpos da Floresta: experiências para resistir**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

PEREIRA, R. **A formação do balé brasileiro**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

SILVA, G.P. **Ações artísticas micropolíticas na sociedade pós-moderna**, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. Anais do 26o Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, p.29-39, 2017.

VALETIM, L. R. **Processos compartilhados em dança: experiência de criação e aprendizagem**. Dissertação de Mestrado PPG Dança UGBA. Salvador, p. 16-37, 2014.