



40  
anos

COLEÇÃO  
PPGAC ECA USP  
40 ANOS

Volume 4  
LADCOR - Laboratório  
de Dramaturgia do  
Corpo  
Helena Bastos (org.)

**COISAS VIVAS  
FLUXOS QUE INFORMAM**

Helena Bastos (org.)

# COISAS VIVAS. FLUXOS QUE INFORMAM.

ISBN 978-65-88640-54-8  
DOI 10.11606/9786588640548

São Paulo  
ECA -USP  
2021

Organização: Helena Bastos  
Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges  
Revisão de texto: Daniela Caielli  
Capa: Maria Eduarda Borges

**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

C679 Coisas vivas. Fluxos que informam [recurso eletrônico] / organização Helena Bastos. --  
São Paulo : ECA-USP, 2021.  
PDF (225 p.) – (PPGAC ECA USP 40 anos ; 4).

ISBN 978-65-88640-54-8  
DOI:10.11606/9786588640548

1. Dança. 2. Dramaturgia. 3. Corpo. I. Bastos, Helena. II. Série.

CDD 23. ed. – 792.028

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no *Coisas Vivas. Fluxos que informam*. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Helena Bastos que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo  
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan  
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes  
Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli  
Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro  
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443  
Cidade Universitária CEP-05508-020



Este material foi produzido com verba do auxílio  
PROEX da CAPES (número 1667/2020)

# SUMÁRIO

## **APRESENTAÇÃO**

**COISAS VIVAS. FLUXOS QUE INFORMAM.** 7  
*Helena Bastos*

**CORPAR. PORQUE CORPO TAMBÉM É VERBO.** 19  
*Helena Katz*

## **LABORATÓRIOS**

**COREOESCREVENDO** 32  
*Laura Junqueira Bruno*

**GESTOS BARREIRAS E LAB. TRINCHEIRA: RELATOS SOBRE CRIAÇÃO DE DANÇA EM TEMPOS PANDÊMICOS** 52  
*Camila de Moura Venturelli e Ilana Cunha Elkis*

**IMPACTOS DA CRISE PANDÊMICA E POLÍTICA NO CORPO E OS DESDOBRAMENTOS VIRTUAIS DE SEU FAZER CÊNICO** 74  
*Tatiana Melitello Washiya*

**TECENDO CORPOAMBIENTE: BORDADOS DE VÍNCULOS COM A NATUREZA E A CRIAÇÃO ACADÊMICA-ARTÍSTICA-PEDAGÓGICA EM DANÇA** 88  
*Thábata Marques Liparotti*

## **DRAMATURGIAS**

**PARA VER NASCER AMOR MUNDI** 108  
*Vanessa Macedo*

**REPRESENTATIVIDADE EM REVISTA** 126  
*Edicléia Plácido Soares*

**A CICATRIZ TATUADA: A VIOLÊNCIA COMO FORMA DE FAZER POLÍTICA** 142  
*Marcial Lourenço Macome*

**COREOGRAFIAS DO PODER: VOCABULÁRIOS INSURGENTES DE CORPO E FALA CONTRA A COREOMANIA COLONIAL** 155  
*Murilo Moraes Gaulês*

O TEATRO FORA DE SI: A PERDA DE AUTONOMIA DA CENA CONTEMPORÂNEA NAS TRAVESSIAS DA TEATRALIDADE <i>Diego Marques</i>	172
<b><i>CORPO ENSINO-APRENDIZAGEM</i></b>	
KLEIN TECHNIQUE™: UM PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM QUE SE DÁ PELO CORPO <i>Carolina Camargo De Nadai</i>	193
O CORPO ECRÃ MOVENTE: JANELAS DE UM CORPO VISIVELMENTE MONITORADO <i>Norma Gabriel Brito</i>	206
<b><i>AUTORES</i></b>	222

A decorative graphic consisting of a solid red line and a grey gradient arc, both curving upwards from the bottom left towards the top right.

**APRESENTAÇÃO**

# COISAS VIVAS. FLUXOS QUE INFORMAM.

Helena Bastos (PPGAC da ECA/USP)

O poder não está mais no conhecimento preservado e passado adiante, por mais valioso que seja, e sim na metodologia: indicações visuais codificadas, o ato da transferência, substituindo signos por coisas. E então mais tarde, signos por signos. (GLEICK, 2013, p.43).

Apresento esta introdução com o escritor James Gleick pelo fato de estar sempre me perguntando sobre o processo de conhecer e sobre como este ato vai se disseminando. Penso que o conhecimento vai se dando na medida que vamos informando e quando uma determinada informação possibilita uma novidade no processo - como escrever uma palavra, uma ideia, vai nos implicando com o conhecimento. Este, nunca é solitário. Uma pista é que o conhecimento se torna aquilo que vai sendo feito, à medida que vai acontecendo. Uma outra pista é que não é da ordem do absoluto. Sob essas perspectivas, conhecer não se afasta dos jeitos de averiguar uma realidade que corre em fluxos de informações que vamos encontrando - pontuando que uma informação acontece quando cria uma novidade no ambiente. Leva-se em conta que, com a informação, se produz uma certa instabilidade, e é preciso re-arrumar o ambiente a partir do que essa novidade produziu. Por isso, elejo iniciar falando de conhecimento.

Esta escrita surge da criação de um e-book, o qual apresenta o LADCOR, Laboratório de Dramaturgia do Corpo, criado em 2006, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC da ECA/USP. É uma edição que celebra os 40 anos deste programa. Reunimo-nos, 14 pessoas 'artistaspesquisadores', para demarcar este momento. Cada pessoa, ao seu modo, elege um discurso a partir de suas realidades e num jeito singular do como nossas investigações vêm nos aproximando e nos diferenciando. Nestes 16 anos, tenho sido a coordenadora, porém

o mais relevante, são as discussões críticas e os moveres que envolvem nossas pesquisas.

Nesse processo - de como se dá um conhecimento - evoco a semiótica peirceana, que se afasta de uma descrição de mundo como uma relação entre sujeitos de um lado e objetos de outro. O semioticista Charles Sanders Peirce (1839-1914) já nos oferecia uma arquitetura bastante complexa. A professora e pesquisadora Helena Katz nos evidencia "O mundo está lotado de objetos. Como sabemos deles? Pela maneira com que se apresentam a nós: enquanto signos. O signo representa o objeto e, para operar tal façanha, é determinado pelo objeto." (KATZ, 2005, p.96).

Nessa direção, uma ideia de conhecimento só se completa quando esse processo entre signo e objeto atinge um interpretante: "pode ser um sujeito humano ou não. Na relação triádica entre signo-objeto-interpretante, as relações não esgotam os objetos que representam, e o lugar dos interpretantes pode ser ocupado por diversos tipos de sujeitos-interpretadores." (KATZ, 2005, p.96). Nessas implicações, como o signo nunca esgota seu objeto, e ambos transitam no mesmo mundo, "sempre que o signo cresce, o objeto cresce também".

Ao iniciar este texto falando de informação, precisamos pensar quando a informação nos chega, virando conhecimento, entendendo que este está sempre em processo. O conhecimento muda porque os caminhos aos seus objetos e os próprios objetos também se modificam. A cada descrição, é um novo objeto descrito. Os objetos não descansam no mundo, estáticos ou imperturbados, à espera de nossas decodificações. Estamos envolvidos num mesmo invólucro de semiose da vida. Coisas e sujeitos, ou objetos, signos e interpretantes, vivem em movimentos sutis, espiralados, apegados ao capricho do movimento. Tudo é um continuum, o qual nos envolve em um mesmo Cosmo em expansão.

O conhecimento tem a ver com futuro e, no caso das artes do corpo, elas podem ser lidas como um horizonte que mexe, arruma e desequilibra o corpo, para poder acontecer. Se tudo compõe um devir continuum, a própria ênfase do LADCOR se transformou. Em 2006, sublinhava-se a linguagem de dança. Posteriormente, foi surgindo a necessidade de expor outros caminhos de forma expandida para se pensar dramaturgia no modo como uma determinada ideia é mobilizada no e pelo corpo.

## Coisas de *moveres* que informam.

Qualquer processo criativo sempre deflagra uma determinada crise com o mundo com o qual não apresenta uma relação causal unilateral. Um contamina o outro. Enquanto grupo de pesquisa, fomos compreendendo que uma das ênfases que nos aproximavam, estava nos estudos do corpo. Fomos expandindo uma ideia de dramaturgia que acontece pela ação do corpo, tendo como premissa que o corpo produz pensamento. No decorrer do meu pós-doutorado, fui me envolvendo com a ideia de *moveres* (BASTOS, 2017), que alinhava pensamento, compreendido como uma ação movida com um propósito. Inicialmente, nos aglutinávamos com propósitos em dança, mas fomos expandindo este ambiente no tempo e começamos a reconhecer que, aos poucos, o grupo se envolvia com princípios mais expandidos nas artes. Nesses trajetos, de modos distintos, fomos sublinhando a ideia do “artista do corpo”.

Na contemporaneidade, cada vez mais compreendemos que os processos de linguagens, seja dança, teatro, ou performance, expõem, entre si, contaminações. Isto é, se as coisas são do mundo, elas invadem nossos processos criativos com outras informações, gerando outras possibilidades de ação. A partir disso, fomos demarcando a ideia do “artista do corpo” cujos propósitos de criação explicitam ênfases que se dão pelo corpo – o último aqui compreendido enquanto um ambiente que o tempo todo troca informações por onde passa, habita, improvisa, aprende, esquece, inventa, descobre. Nesse contexto, há uma relevância, qualquer estratégia é negociada pelo corpo, virando corpo. Neste trajeto, fomos assumindo estudos focados nas Ciências Cognitivas por compreendermos que conceitos não são do domínio da matéria do intelecto, mas que estruturam o que percebemos e o modo como agimos. O filósofo norte-americano Mark Johson (1987) propõe a implicação entre corpo, movimento e cognição. Katz nos expõe:

Como a comunicação se baseia no sistema conceitual que usamos para pensar e agir, a linguagem verbal se torna uma fonte importante de evidência do funcionamento do sistema. Importante, porém não a única. Nosso sistema conceitual, que é encarnado e de raiz metafórica, ocupa um papel central, definido as realidades cotidianas. Não há nada que esteja em pensamento, em um pensamento que não tenha estado também em um sistema sensorio-motor do corpo. Ou seja, quem dá início ao processo de

comunicação é o movimento. Por isso, também se torna indispensável saber como o corpo funciona. (KATZ, 2010, p.127).

Neste foco, a questão do ambiente também não pôde ser ignorada. Aos poucos, fomos compreendendo a relevância dos estudos do corpo para compreender que o tempo todo nos utilizamos de estratégias de aproximações para falar sobre determinados assuntos que trazem junto seus contextos. O tempo inteiro precisamos levar em conta os assuntos, seus contextos e como nos mobilizamos e nos afetamos com eles. Todas estas instâncias se dão de modo entrelaçado, coimplicado. Essas mediações são negociadas em várias instâncias no corpo, as quais perpassam níveis de descrição do físico, do biológico, do químico, do elétrico, do cerebral, do energético, do psicológico, do individual, do transpessoal, do coletivo, do social, do cultural.

Dos estudos voltados para as Ciências Cognitivas, o LADCOR foi-se aproximando da Teoria Corpomídia (2005), que vem sendo proposta da parceria das professoras Helena Katz e Christine Greiner. Estas pesquisadoras vêm sublinhando que, sendo os conceitos estruturas neurais que nos permitem categorizar e raciocinar, tais atividades deixam de ser somente mentais, e passam a ser entendidas como corporificadas. E as implicações epistemológicas dessa hipótese dizem respeito a entender que pensar, perceber e agir motoramente passam a estar profundamente ligados. “A razão passa a ser tratada na perspectiva do movimento, ou seja, corporificada” (KATZ, 2010, p.128).

Assim, o primeiro texto deste e-book é de Helena Katz. Esta escolha acontece pelo reconhecimento de que muitos estudos propostos nesta publicação sofrem contaminações da Teoria Corpomídia (2005). Como tudo que está no mundo, a contribuição de Katz e Greiner nos leva a entender o quanto a teoria caminhou e a necessidade de alguns ajustes também se impôs. Katz nos sublinha sobre a necessidade de um verbo que sinalize com mais precisão este processo de coimplicações entre corpo e ambiente no processo que se deflagra. Juntos, vão fazendo o corpo existir. Nas palavras de Katz “a ação que ocorre nesse encontro não é algo que acontece ao corpo, mas sim um tipo de ação que faz o corpo estar sempre se fazendo corpo (sem nunca ficar pronto), justamente porque é a troca de informação entre o corpo e o ambiente”. Desse modo, ela nos apresenta o verbo “corpar”, para

sustentar epistemologicamente o que vai fazendo o corpo existir. “O corpo está sempre se corpando porque as informações viram corpo” (KATZ, 2021).

## Laboratórios

Nesta seleção, organizamos os textos em três cadernos. O primeiro, mais focado em experiências que nos dão uma dimensão de como algumas pesquisas iniciadas no LADCOR foram prosseguindo, se desdobrando e tomando seus contornos distintos em relação aos outros. Nessas investigações, captamos como os pensamentos são experienciados no corpo e como seus desdobramentos vão implicando experimentos e pesquisa – sendo a linguagem mais evidenciada a dança.

O primeiro texto *coreoescrevendo*, de Laura Bruno, faz parte de uma pesquisa que se originou na interação entre coreografia e escrita e inclui sua trajetória artística, combinando fragmentos de dança e textos. Ao editá-lo, a autora descobre as possibilidades de estratégias que lidam com “apropriação”. Interroga-se na imbricação entre palavra e corpo. Laura nos mostra como seus diálogos formalizam e inventam escrituras de danças. Escrevendo dança, dançando escreve. Uma coreografia que aposta nas apropriações, desde que mencionadas suas fontes. Fala consigo mesma e nos provoca “Não se preocupe”. Portanto, este texto pode ser lido como outra coreografia.

A seguir, “Gestos Barreiras e Lab Trincheira: Relatos sobre criação em Dança em tempos Pandêmicos”, de Camila Venturelli e Ilana Elkis, que elegem o formato de relato-testemunho. São duas artistas da dança, atuantes na cidade de São Paulo, que compartilham seus processos: *Gestos Barreiras*, série de videodanças criadas pelo Laboratório de Manuseio Coreográfico, e *Lab. Trincheira*, laboratório de pesquisa artística realizados pelo Núcleo Artístico BOIA. A situação da síndrome mundial sanitária pela Covid19, desde 2020, se impõe neste processo, coimplicando e mobilizando os gestos dançados e seus *sites* anunciados.

A artista da dança e pesquisadora Tatiana Washiya nos envolve com “Impactos da crise pandêmica e política no corpo e os desdobramentos virtuais de seu fazer cênico”, propondo uma reflexão acerca da perspectiva de uma artista das artes

corporais implicada com outras possibilidades de experiências através de plataformas virtuais. Nesse ambiente, a partir da interrogação “O quê das artes cênicas podemos levar para o Zoom?”, destaca questionamentos acerca do aparecimento e do desaparecimento do artista da cena no uso das tecnologias.

Finalizando este caderno, Thábata Liparotti propõe “Tecendo corpoambiente: bordados de vínculos com a natureza e a criação acadêmica-artística-pedagógica em dança”, inspirando-se na figura de uma cartógrafa, a qual vai nos apresentando materiais de diversas procedências. Entrelaçando seus fazeres artísticos e pedagógicos, nos convida com ações de costurar e bordar - gestos os quais permeiam sua história de vida, compreendendo-os enquanto estratégia cognitiva. Adentra em seus materiais tecendo fazeres manuais. O termo topofilia é alinhavado, nestes estudos, uma vez que suas vivências não renunciam a experimentar possibilidades de um corpo também ecológico. Nesse bordado, vai tecendo sua pesquisa de artista e professora. Caminhos e histórias.

## Dramaturgias

O segundo caderno, sob perspectivas do corpo, nos leva ao enfrentamento de que não podemos ignorar a política em nossos atos, contaminados por discursos que elegemos num fazer em artes. Dependendo do espaço que ocupamos e da condição sob determinados privilégios ou não, precisamos pensar como vai se materializando uma determinada política pelo modo como corpamos realidades, sejam elas, pragmáticas ou inventadas.

Se concordamos que em gestos vamos definindo quem provisoriamente somos e estamos, todo pensamento artístico produz, em determinada medida, uma ideia de mundo. Compreendemos que toda ação artística carrega, em seus gestos, potências de existências. Há sempre muitas lutas no resistir e permanecer sob determinadas realidades. Nesse contorno, sob que condições determinadas estratégias de continuidades são incentivadas, assim como outras não? Nesse horizonte, somos levados a enfrentar o racismo.

O sociólogo Silvio Almeida nos alerta que “Pessoas racializadas são formadas por condições estruturais e institucionais. Nesse sentido, podemos dizer que é o racismo que cria a raça e os sujeitos racializados”. (ALMEIDA, 2021, p.64). Almeida nos provoca que os privilégios da consideração de homem branco não dependem do indivíduo socialmente assumir-se como branco. Ele nos alerta que o racismo institui todo um complexo imaginário social, que a todo momento é sublinhado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional. Recorda-nos sobre o fato de a grande maioria das telenovelas brasileiras exporem, sistematicamente, que os personagens empregados domésticos são as pessoas negras. Dessa maneira, vão naturalizando uma tendência enquanto verdade. O que se passa é que as pessoas negras sofreram séculos de apagamento de modo sistemático. “Apesar das generalizações e exageros, poder-se-ia dizer que a realidade confirmaria essas representações imaginárias da situação dos negros” (ALMEIDA, 2021, p.64). Nessa trajetória, o que nos é sublinhado não é a realidade, mas uma representação do imaginário social das pessoas negras. “A ideologia, portanto, não é uma representação das relações concretas, mas a representação da relação que temos com essas relações concretas”. (ALMEIDA, 2021, p.65 e 66).

Com o advento das pautas identitárias, o LADCOR foi percebendo a importância de assumirmos que vivemos um tempo em que a retratação é fundamental para sublinhar a importância das vidas negras e indígenas no processo de nossa história e redimensionar esta realidade. Como afirma a filósofa Djamilia Ribeiro, “Os homens brancos são maioria nos espaços de poder. Esse não é um lugar natural, foi construído a partir de processos de escravidão” (RIBEIRO, 2009, p.34). Ela prossegue: “O debate aqui é sobre uma estrutura de poder que confere privilégio racial a determinado grupo, criando mecanismos que perpetuam desigualdades” (RIBEIRO, 2009, p.34).

Quando falamos de retratação, há que pensar na nossa condição enquanto privilegiados, que, conscientes ou não, reforçamos, durante muito tempo, estes processos de apagamentos. Percebo a política de cotas nas universidades como um gesto de reparação, o qual vem transformando a comunidade universitária. Professores universitários estão revendo seus aportes teóricos. Os estudantes das áreas de Artes e Humanidades, quando chegam à universidade, geralmente demonstram um

certo dissabor sobre a realidade universitária. Em geral, é uma universidade calcada por visões eurocêtricas. O desafio é a negociação de um modelo universitário que cabia antes, e que agora, pós sistemas de cotas, precisa repensar outras formas e condições que condizem com a realidade dos estudantes de baixa renda, por exemplo. Ainda há muitas vulnerabilidades nesse tipo de política. Quem nos garante que será assegurado este direito? E não basta, com ele surgem outras necessidades. Por exemplo, como possibilitar ao estudante continuar na universidade? A questão da permanência é uma luta imprescindível nesta proposta política.

Ao trazer este arrazoado, desejamos apresentar os autores deste segundo caderno, que, de perspectivas diferentes, foram nos provocando sobre a ideia de política e sobre quais discursos críticos vão se aprontando. O espectro do racismo é bem nítido nos textos de Edicléia Plácido e Marcial Macome. Em outros três textos, a política é explicitada por determinados pesos que nossas escolhas produzem. Peso é uma dimensão de como uma escolha modifica o ambiente.

De uma outra perspectiva, Vanessa Macedo, Murilo Gaulês e Diego Marques nos conduzem à pergunta: toda arte é política? E os discursos de autonomia, como se encaixam, ou não? Entender os procedimentos da elaboração de realidades e partir de seus discursos políticos e da implicação de como tais discursos vão sendo corpados. Não é horizontalizar os discursos, mas entender como essas irradiações se dão, interferem, modificam.

O primeiro texto deste caderno é da coreógrafa e pesquisadora Vanessa Macedo, nomeado "Para ver nascer *Amor Mundi*". A autora discute o trabalho artístico da Cia Fragmento de Dança, focando como seu processo de criação foi permeado pelas ideias de Hannah Arendt, para pensar o sentido de política na atualidade e as noções de responsabilidade e pertencimento, que podem ou não constituir nossa relação eu-mundo. Enquanto processo dramaturgico de um agir, nos provoca: qual sentido os corpos constroem ao se moverem? Macedo nos comunica que a vida encarnada no gesto dançante sempre esteve entre seus maiores interesses, na pesquisa em artes. Sublinha que o processo de criação é, antes de tudo, um depoimento de si numa relação eu-mundo, em que uma experiência pode ser partilhada numa perspectiva política.

O segundo texto, “Representatividade em Revista”, é da pesquisadora e artista de dança Edicléia Plácido Soares, a partir de sua trajetória artística e de militância, a fim de realizar uma revisão/reflexão histórica enquanto mulher negra e ativista, sob a luz das novas discussões a respeito de representatividade. Seu texto vai nos envolvendo a partir de um auto depoimento, que nos retrata seu percurso com olhos atualizados pela história. Eram captadas justificativas simplistas ao questionar sobre a desigualdade social e a discriminação. O texto reforça-nos o quanto a figura do senhor e da senhora e seus negros de estimação foi sempre romantizada pelas produções no cinema, na música, na tv e na literatura. Sob este ponto de vista, ela é enfática: o Brasil é um sucesso de submissão colonial e racismo instituído.

O terceiro texto, “A cicatriz tatuada: a violência como forma de fazer política”, de Marcial Lourenço Macome, surge de sua experiência enquanto artista pesquisador que problematiza a naturalização da violência e do racismo cultural, estrutural. Desse viés, busca uma autocrítica aos pactos políticos de intelectuais africanos que usam de seus conhecimentos acadêmicos e condições de privilégio social, legitimados pela academia, para contribuir na construção de estruturas de violência sistêmica. Convidamos, a partir de Gomondzwane, um personagem da vida real, que, a partir de sua história, nos narra uma cartografia da violência. Vai nos explicitando que nem as independências, nem os projetos de abolição têm sentido se não formos capazes de encontrar o *Farmako* da violência enraizada no imaginário coletivo de humanidade. É taxativo: dentro de todos nós existe uma Europa violenta que se esconde.

Murilo Gaulês nos produz uma certa vertigem com “Coreografias do poder: vocabulários insurgentes de corpo e fala contra a coreomania colonial”. Uma escrita performativa, que vai nos envolvendo em um discurso que questiona estruturas de conhecimento mais fixadas. Interpela-nos sobre as relações entre arte, vida e ação política. A partir de observações de artistas, ativistas e pesquisadores da performance, o texto evoca nomenclaturas que são problematizadas a partir da fricção com o contexto colonial contemporâneo. Seu discurso vai nos envolvendo no questionamento de estruturas de poder e suas radicalidades, que podem ser compreendidas como terror ou terrorismo.

Fechando este caderno, apresentamos “O Teatro fora de si: A perda de autonomia da cena contemporânea nas travessias da teatralidade”, do pesquisador e

artista do corpo Diego Marques. Nos apresenta um ensaio para discutir as implicações da denominada perda de autonomia da arte para o teatro contemporâneo à luz das considerações feitas por teóricos da arte latino-americanos (AZEVEDO, 2018, CABALLERO, 2014; CANCLINI, 2012; ESCOBAR, 2004), em uma primeira aproximação com filósofos, em alguma medida fora do eixo estadunidense-centro europeu (BIDIMA, 2002; GIELEN, 2017; UNO, 2018). A partir disso, o texto articula os conceitos de Arte fora de si e Arte pós-autônoma, de modo a repensar aquilo que tem sido chamado de Teatro em campo expandido. Por fim, o texto propõe a noção de travessias de teatralidade como uma via possível para pensarmos de que maneira a perda de autonomia da cena contemporânea tem apontado, tanto para as estéticas do deslocamento, quanto para o deslocamento da estética, à exemplo das chamadas Errâncias Urbanas (JACQUES, 2012).

## Corpos: Ensino/Aprendizagem

Neste caderno, a questão pedagógica é mais evidenciada. Dos apontamentos lançados, a proposta focaliza a pesquisa na poética, entendida como o corpo que se organiza com ênfase nas artes do corpo, não abdicando da voz falada, da palavra dançada, da escrita performática ou do corpo cantabile. Esses corpos recebem informações do mundo, informações estas que passam a ser corpadadas e que se modificam, com o mundo. Todo o tempo, as trocas são permanentes entre o interno e o externo e é isso que se chama de co-evolução sistêmica.

Se a Ciência se torna quase que otimizada pela busca da permanência, a Arte tem ampla atuação e valor, no sentido de trabalhar alternativas quanto às realidades possíveis. Se concordamos que estamos sempre em processo, numa escala mais expandida, o próprio viver nos leva a ir compreendendo como vamos corpando a partir de nossas escolhas.

Neste último caderno, fica a lembrança que o tempo todo estamos aprendendo, seja com nós mesmos, com o outro, com as ideias, com os limites e com as dúvidas. Particularmente, se os processos de aprendizagem não são fixos, as dúvidas são importantíssimas para que continuemos a inventar.

Os dois textos apresentados nos confirmam, de maneira diferente, que na relação entre ensino e aprendizagem estas dimensões são totalmente implicadas entre si. Abrimos este caderno com o texto da artista pesquisadora Carolina De Nadai, intitulado “Klein Technique™: um processo de ensino-aprendizagem que se dá pelo corpo”. Aborda a Klein Technique™, um sistema de educação do movimento em que a relação de ensino-aprendizagem se manifesta como algo indissociável. Como aluna, professora e pesquisadora da Klein Technique™, a autora identifica-se no pensar-fazer de Freire (2002), Spinoza (2016) e Deleuze (2006), criando relações potentes e comuns aos entendimentos de ensino-aprendizagem, ética e repetição, presentes na técnica. Estes autores dão suporte epistemológico para este texto. Já as questões mais específicas da própria técnica serão apresentadas a partir de textos produzidos pela criadora do método, Susan Klein, pelo artigo *Considering Klein Technique™: A core stability alternative for contemporary dance education* de Salvitti (2016), e a partir da própria experiência De Nadai com a *Klein Technique*.

Em seguida, “O Corpo ecrã movente: janelas de um corpo visivelmente monitorado”, de Norma Gabriel, procura relatar processo de aula e articular o que sentem e como se adaptam as/os docentes de estudos das artes do corpo, voz e atuação para jovens estudantes cantores de ópera, diante do desafio do ensino remoto. A autora propõe compreender essa nova relação do distanciamento social nas escolas, a sala de aula e a atuação do profissional das artes nestes tempos de crise de saúde sanitária, instaurada pela Covid-19. Neste discurso, dialoga com a ideia da lógica do software e nos atenta sobre “corpo apps/vida apps. Apps = *applications programs*. Estamos lidando com a vida e com o corpo como se eles fossem “programas aplicados.” (KATZ, 2015. p, 240).

## Coisas Vivas

Ao organizar os textos em três cadernos, o pensamento foi sublinhar suas ênfases, expondo encontros em assimetrias, com materiais de diferentes procedências, que vão expondo maneiras de lidar com a realidade, implicando todos e tudo que dizem respeito ao processo e vice-versa. Desse modo, pensamentos vão

corpando coreoescrituras, danças, gestos, relatos-testemunhos, política, coreografias de poder, erratórios urbanos. Caminhos que vão pontuando certos solos, alguns chãos. Tudo o que der língua para os movimentos e criar sentido, é bem-vindo. São ensaios de travessias. Cada texto, exprime possibilidades de mundos. Como aceitar a vida e se entregar, de corpo e língua? Melhor inventá-los em função daquilo que pede o contexto. Gostar. Sentir. Roçar a língua na vida. Coisas que nos informam, mesmo que já não existam entre nós. Mas, persistem enquanto resíduos que transitam em hábitos: secos, úmidos, táteis e sonoros. Sussurros de coisas.

## Referências:

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2021.

GLEICK, James. **A informação: Uma história, uma teoria, uma enxurrada**. Tradução de Augusto Calil, 1ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. Christine Greiner/. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Leituras do Corpo).

KATZ, Helena Tania. **Um, Dois, Três. A dança é pensamento do Corpo**. Belo horizonte: Helena Katz, 2005. 1ª ed.

RAINER, Yvonne. **Feelings are facts – a life**. Cambridge: The MIT Press, 2006.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno Manual antirracista**. 1ªed - São Paulo. Companhia das Letras, 2019.

# CORPAR. PORQUE CORPO TAMBÉM É VERBO.

Helena Katz (PUC-SP)

O incômodo nasceu junto com a necessidade de nomear o que acontece quando o corpo e a informação se encontram, porque isso se dá como quando o inverno adentra pela primavera, ignorando calendários. Foram várias tentativas com verbos: encarnar, corporificar, encorpar, corporalizar, carnificar, virar corpo, e até mesmo a tentativa de deixar *'embodiment'*<sup>1</sup> em inglês, sem traduzir. Nenhuma delas conseguia indicar com justeza que a ação que ocorre nesse encontro não é algo que acontece ao corpo, mas sim um tipo de ação que faz o corpo estar sempre se fazendo corpo (sem nunca ficar pronto), justamente porque é a troca de informação entre o corpo e o ambiente<sup>2</sup> que vai fazendo o corpo existir. É disso que este texto vai tratar.

Comecei a usar a palavra 'corpar' em disciplinas dadas no Programa em Comunicação e Semiótica, na PUC-SP, a partir de 2011, na tentativa de dizer melhor o que vinha ocorrendo na relação corpo-telas. Mas só agora (2021) surge este artigo<sup>3</sup>, para sustentar epistemologicamente esta escolha.

Os nomes, como a poesia de Manoel de Barros já ensinou, guardam uma relação estreita com as coisas, sobretudo quando põem em revoada os depósitos de convicções assentadas que cada um de nós é, quando nos fazem ver o que não está aparente. A 'estreiteza' precisa conseguir apresentar a coisa de tal maneira que não seja um nome que a duplique. Isto é, que não seja um nome que fique apontando pra

---

<sup>1</sup> *Embodiment* é a palavra escolhida, em língua inglesa, que se disseminou pelo mundo, para descrever a ação do cérebro no lidar com as informações do mundo. O cérebro do qual se fala aqui é corpo, não se separa dele, não é algo que está em um lugar diferente de si mesmo chamado corpo, e o corpo não é um recipiente no qual ele está depositado. O cérebro age todo o tempo, não é um órgão passivo, que fica esperando por estimulações sensoriais. É importante adentrar na leitura desse texto acompanhado dessas premissas.

<sup>2</sup> Ambiente se refere ao que envolve os corpos, ao conjunto de condições que permitem abrigar e reger a vida em todas as suas formas.

<sup>3</sup> Foi apenas no dia 13/10/2021 que tomei conhecimento da existência do <https://laboratoriodoprocessoformativo.com/2014/02/corpar-nosso-verbo-principal/>, graças à Christine Greiner, minha parceira na construção da Teoria Corpomídia. Nesse link, descobri que Regina Favre, em 15 de fevereiro de 2014, escreveu um pequeno texto chamado "Corpar: nosso verbo principal", atribuindo a invenção desse verbo a Stanley Keleman (1931-2018), fundador da Psicoterapia Formativa, que publicou 10 livros.

coisa de fora, exterior a ela, descrevendo-a como se estivesse tornando público o seu 'conteúdo interior'.

nome coisa

O nome quer ser a coisa que está nomeando, porque querer é um verbo independente da realidade, mas o que consegue, quando dá bem certo, é somente se colocar no exato lugar da coisa.

Assim, a busca foi por uma palavra que não fosse um comentário, mas que fizesse parte do modo da coisa estar no mundo. Uma palavra que explicitasse que o que está ocorrendo (no caso do encontro entre corpo e informação) é o que viabiliza o corpo ser corpo. Encontrar a palavra que dissesse que a chuva não molha porque é o próprio molhar.

nomecoisa | coisanome

Então, foi preciso olhar para as palavras e lembrar que, há cerca de 40 mil anos, os humanos do paleolítico começaram a desenhar figuras na argila e nas paredes das cavernas, passando a registrar as suas impressões fora do corpo. A necessidade de exteriorizar em outra superfície algo que importasse para o sujeito não é um detalhe, tem muita relevância. Confere uma existência que recalibra a importância do que poderia desaparecer. Inicia a comunicação por registros, sem a necessidade da presença do comunicador, e isso muda profundamente o existir. Os fenômenos e as coisas são enfiados na sua continuidade. Aqueles humanos estavam 'escrevendo a figura', transformando a figura em um registro que poderia ser visto a qualquer momento. Iniciavam, com a figura, uma prática de comunicação que veio se desenvolvendo até hoje.

Muito tempo depois, passaram a 'escrever a palavra'. A escrita chinesa começou a fazer essa transição entre 4.500 e 8 mil anos atrás, elegendo a palavra como sua unidade básica, o que, na época, exigia cerca de 50 mil símbolos distintos, dos quais os chineses alfabetizados de hoje empregam 6 mil.

Os sistemas de escrita podiam tomar rumos alternativos: uma menor quantidade de símbolos, cada um deles carregando menos informação. Um estágio intermediário é o silabário, um sistema de escrita fonética usando caracteres individuais para representar sílabas, que podem ter significado ou não. Algumas centenas de caracteres podem transmitir uma linguagem. O sistema de escrita no extremo oposto foi o que mais demorou para emergir: o alfabeto, um símbolo para um som mínimo. O alfabeto é a mais redutiva e subversiva das formas de escrita. (GLEICK, 2013, p.42).

Demorou até que a letra passasse a ocupar o lugar da unidade mínima, dando origem ao alfabeto. Isso ocorreu em torno de 1.500 a.C. A escrita cuneiforme existia desde 3.500 a.C, mas foram os povos semitas da Palestina que inventaram o alfabeto, um sistema simbólico, com apenas 22 sinais gráficos, que se difundiu (GLEICK, 2011, p.41-43).

Com as letras, foi possível desenvolver um modo de articulá-las para compor palavras. O acervo de palavras de um idioma é a sua lexis, e raramente fica fechado, simplesmente porque está em uso e, por isso, não cessa de mudar. Palavras continuam sendo acrescentadas, não somente porque surgem coisas que não existiam e precisam ser nomeadas, como também porque o uso de palavras já conhecidas não se mantém, ao longo do tempo. Basta lembrar como o emprego de 'amigo' é diferente nas redes sociais.

Identificando a complexidade envolvida no ato de nomear, tornou-se ainda mais necessário enfrentar o incômodo com as escolhas que se sucediam para falar do encontro entre informação e corpo, pois este é o eixo central do entendimento do conceito de corpomídia (KATZ e GREINER). Para os que o estão lendo pela primeira vez aqui, cabe informar que corpomídia é um sinônimo e não um tipo especial de corpo, proposto na Teoria Corpomídia, que vem sendo desenvolvida há mais de 20 anos por Christine Greiner e por mim<sup>4</sup>.

Muito resumidamente, trata-se do seguinte: todo corpo é corpomídia porque troca informação com o ambiente, modificando-se e modificando o ambiente e, nesse fluxo constante, vai contando (sendo mídia) o que está acontecendo com ele. O corpo não é um recipiente no qual as informações são depositadas e, depois, quando e como desejar, as expressa. O corpo é mídia do que está acontecendo nessas trocas com o ambiente, isto é, o corpo é mídia dele mesmo. E isso ocorre porque quando o corpo e

---

<sup>4</sup> Para conhecer melhor a Teoria Corpomídia, consulte os textos disponíveis em [www.helenakatz.pro.br](http://www.helenakatz.pro.br)

a informação se encontram, ela se torna corpo e, nesse encontro, tanto a informação quanto o corpo se modificam.

Exemplo: se você estiver sentado há muito tempo no lugar onde está agora, já deve ter precisado mudar de posição algumas vezes, pois as trocas feitas com a cadeira vão mudando, em um fluxo contínuo e de mão dupla (como um chegar para voltar e um voltar para chegar incessante), a coleção de informações que você e a cadeira eram antes de sentar-se nela. A temperatura, a dureza ou a moleza do assento e do encosto, os ângulos dos encaixes, a textura do revestimento, o corpo encontra com todas essas informações, que passam de agradáveis para menos agradáveis, ou vice-versa, e vão implicando em alterações no jeito de sentar. Nem a temperatura se mantém, nem o tipo de contato, nem a postura. Um pouco como aquelas ondas que parecem sempre iguais e são sempre diferentes.

Era indispensável chamar a atenção para o fato do corpo não ser uma coisa pronta, deixar explicitado que ele está sempre em troca com o ambiente e, portanto, está sempre se fazendo corpo. Assim, foi necessário propor um sinônimo para o corpo, um nome no qual essa mudança permanente estivesse exposta. É muito importante lembrar novamente que corpomídia não se refere a um tipo de corpo, mas sim, a todos os corpos. Todo corpo é corpomídia porque é mídia do que está ocorrendo nele. Dizer corpomídia é chamar atenção para o fato de que o corpo está sempre mudando e mostrando a mudança.

Assim nasceu essa palavra, corpomídia, transformada em um conceito que, felizmente, ganhou estabilidade. Mas faltava encontrar uma nomeação precisa para a operação fundamental que acontece na troca entre corpo e ambiente.

Antes de seguir, cabe lembrar que informação é um assunto tratado de maneiras diferentes em muitos campos do conhecimento, com muitas discordâncias a respeito da sua definição. Um artigo<sup>5</sup>, de 2007, escrito por Rafael Capurro e Birger Hjoland, é muito citado por quem se interessa por esse tema, sobretudo dentro da Tecnologia da Informação (TI).

Como todos os que estudam a informação, também não deixaram de se referir à definição de Claude Shannon, na sua Teoria Matemática da Comunicação (1948), que

---

<sup>5</sup> "O Conceito de Informação", em **Perspectivas em Ciência da Informação**, v.12, n.1, p.148-207, jan/abril 2007.

é frequentemente apontada como um marco, e não vincula informação a significado e nem ao sujeito humano. A ela contrapõem, na p.155, a proposta de que “informação é o que é informativo para uma determinada pessoa”, explicando que o que é informativo “depende das necessidades interpretativas e habilidades do indivíduo (embora estas sejam frequentemente compartilhadas com membros de uma mesma comunidade de discurso)”.

Mais adiante (p.160), detalham a existência dessas duas propostas distintas no modo de lidar com a informação: de um lado, a informação é tratada como um fenômeno humano, dependente de um conhecedor humano ou de um sistema interpretativo, e de outro, estão os que não relacionam informação com estados mentais e intenções do usuário, desatando a ligação entre informação e significado.

Atualmente, quase toda disciplina científica usa o conceito de informação dentro de seu próprio contexto e com relação a fenômenos específicos. Um amplo debate filosófico continua discutindo se o conceito deveria remeter ao processo de conhecimento, incluindo, como condição necessária, um conhecedor humano ou, no mínimo, um sistema interpretativo, ou se deveria excluir estados mentais e intenções relacionadas ao usuário (PEREZ GUTIERREZ, 2000; ROPOHL, 2001). Entre estas duas posições situam-se diferentes tipos de teorias de mediação, inclusive a busca por uma teoria unificada da informação (HOFKIRCHNER, 1999). Esta controvérsia reflete a complexa história do termo (CAPURRO e HJOAND, 2007, p.160).

Não vamos nos deter nesse debate, mas dele recolher que a palavra informação tem raízes latinas (*informatio*) e origens gregas (CAPURRO, 1978, em CAPURRO, 2007, p.157), e que cada uma das duas posições possui um longo percurso, em cada um dos campos do conhecimento que lidam com a informação.

Aqui, a sugestão é a de pensar a informação como o que promove uma alteração, ou, como ensinou Bateson (1972, p.459), “uma diferença que faz diferença”, independente da existência de um observador, desatada da exigência de um significado – e, se tem algo difícil, para humanos, é não pensar logo no significado. A princípio, o enunciado de Bateson parece hermético como um koan<sup>6</sup>, mas ele pode, sim, ser decifrado, sobretudo se a busca não for por uma explicação assertiva, que se

---

<sup>6</sup> Koan é um tipo de narrativa ou diálogo sintético e enigmático, presente no budismo zen, cuja função parece ser a de demonstrar que se pode aprender a conviver com o que não cabe na lógica das explicações habituais, nos treinando a escapar da ansiedade pelo significado de cada coisa, no sentido de entender o significado como uma resposta final, que blinda a dúvida.

apresente como uma tradução verdadeira e única, mas por um mosaico com mais encaixes do que as pistas e rastros que vão sendo recolhidos. Menos no sentido do dicionário, mais na direção da enciclopédia. Bateson diz que a informação é “uma diferença que faz diferença”, e a sugestão é se deter na palavra ‘diferença’, para nela encontrar uma chave para poder desfrutar da genialidade desta formulação. Lembrando Walter Hugo Mãe (2018, p.14), “Depois de entendermos melhor, a beleza comparece”.

Quando algo não é igual ao que está posto, produz uma modificação no existente. Essa é a proposta. Vale repetir, pois parece simples, mas contém mais peças do que parece, em uma leitura ligeira: quando algo não é igual ao que está posto, ou seja, não é como nenhum dos componentes de uma coleção, se diferencia de todos eles, traz, para esse conjunto, o que nele não existia. Por isso, nele produz uma modificação. Antes, tudo era igual, e agora, chega algo diferente que, por ser diferente, muda aquela igualdade que existia antes, ou seja, não é apenas uma coisa diferente que chega, mas a sua chegada também produz uma diferença.

A modificação que ocorre se refere somente a esse primeiro momento do encontro entre corpo e informação, ao fato da coleção haver mudado porque nela adentrou algo diferente do conjunto que existia até então. Se essa mudança vai ganhar estabilidade, se vai se tornar um traço característico, um comportamento ou um hábito, isso só ocorrerá depois, em outra escala de tempo, e dependendo de várias condições.

Este texto está se referindo ao que acontece no encontro do corpo com a informação, ao que esse contato promove, e propondo que informação é o que for capaz de ser diferente e produzir diferença, não se referindo somente ao que ocorre com humanos. O açúcar que é colocado na água, por exemplo, pode ser tratado como informação, pois se diferencia da água e nela produz uma diferença (a água passa a ser doce). A diferença que é produzida passa a fazer parte da coleção/do corpo (o doce do açúcar passa a fazer parte da água, torna-se água, água doce).

Um outro aspecto também merece atenção, pois cabe sublinhar a beleza no modo de Dawkins (2000, p.331) dizer que a informação tem “valor-surpresa”: “A informação, no sentido técnico, é o valor-surpresa, medido como o inverso da probabilidade esperada”. Nossos hábitos trabalham com a redundância, com o que já

conhecem, mas quando surge algo diferente, essa surpresa é a informação. A informação pode libertar os hábitos do conformismo que tende a dominá-los.

Feito esse acordo a respeito do que será aqui considerado como informação, torna-se possível tratar do que sucede quando o corpo e a informação se encontram. E, para seguir nessa direção, convém repetir que o corpo, na Teoria Corpomídia (Katz e Greiner), é proposto como sendo uma coleção de informações que nunca fica pronta porque está sempre mudando. Evidentemente, as alterações ocorrem de modo muito distinto, dependendo da materialidade de cada corpo, de cada ambiente, de cada informação. Exemplo: a diferença que a temperatura e a gordura da minha mão trazem ao lápis que estou segurando não fica visível a olho nu, no momento em que estão ocorrendo, mas o que sucede em mim quando recebo uma notícia alegre, sim. Nos dois casos, cada coleção se modifica porque entra em contato com uma informação, com algo diferente e que faz diferença.

Em constante movimento, o corpo é “resvaloso”, como disse Guimarães Rosa na voz de Riobaldo Tatarana, no **Grande Sertão: Veredas**.

Todo caminho da gente é resvaloso  
Mas, também, cair não prejudica demais  
(GUIMARÃES ROSA, 2018).

## Substantivo e verbo

Dentre as tantas palavras que foram criadas, vale lembrar do ‘gene’, que um botânico dinamarquês, Wilhelm Johannsen (1857-1927), inventou, em 1910, para expressar um “fator-unidade”, um “elemento”, porque buscava afastar entendimentos equivocados para o que estava propondo. Queria que se compreendesse que o que é herdado é mais ligado à potencialidade do que às qualidades pessoais que se mostram no corpo que está transmitindo algo para outro corpo.

Termos antigos são, em geral, comprometidos por sua aplicação em teorias e sistemas antiquados ou errôneos, dos quais carregam lascas de ideias inadequadas que nem sempre são inofensivas para o

desenvolvimento de novas noções (JOHANSSSEN, em GLEICK, 2013, p.297).

Gregor Mendel (1822-1884) dedicara anos de pesquisa para demonstrar que algo se preservava na hereditariedade, em meio a tudo o que mudava, ou seja, descobriu o gene, mas não o nomeou. A adoção dessa palavra, que passou a legitimar a existência de um código-instrução, favoreceu investigações sobre armazenamento e transferência do que consegue ser preservado na íntegra, em meio ao que varia (GLEICK, p.297, 2013).

Para quem trabalha com o entendimento de corpomídia (KATZ e GREINER), quando a palavra em questão é 'corpo', é fundamental garantir a compreensão do corpo não pronto, mas como o estado em que está a coleção de informações que o forma, em cada momento. Sim, em cada momento, pois os contatos com o ambiente não estancam, são um fluxo contínuo, que modifica tanto a coleção como o ambiente. A configuração das coleções não se mantém igual porque a informação que chega não fica alojada em algum canto, intacta; ao contrário, ela imediatamente se contamina e contamina o que encontra.

Isso implica em ler o corpo sem usar o verbo ser no presente (o corpo é), uma vez que ele está se fazendo corpo a cada momento, sem ficar pronto, sem que a ação de 'estar sendo corpo' seja finalizada em um formato definido e definitivo. No entanto, para levar adiante tal proposta, há que enfrentar o piloto automático dos nossos hábitos já estabelecidos, que tendem a agir sempre da mesma maneira. E mudar hábitos implica em fazer disso uma tarefa, para a qual se precisa dedicar tempo e atenção continuados. Tentar ir e vir para o outro lado do espelho.

Se o corpo estiver sempre sendo uma coleção de informações que muda, nas trocas com o que encontra, precisamos compreender como isso ocorre, isto é, saber o que acontece quando informações e corpo se esbarram.

Não podemos esquecer que as informações desejam sobreviver e, para conseguir essa proeza, necessitam encontrar corpos nos quais se replicar, se adaptar e ganhar estabilidade, como ensinou Dawkins (1976).

Aquilo que, de fato, evolui, é a informação, em todas as suas formas ou transformações. Se houvesse algo como um guia para as criaturas vivas, creio que a primeira linha soaria um pouco como um mandamento bíblico: *Torna tua informação maior.* (LOEWESTEIN, apud GLEICK, 2013, p.314).

No princípio, havia a informação. O verbo veio depois. A transição foi obtida por meio do desenvolvimento de organismos com a capacidade de explorar seletivamente essa informação para sobreviver e perpetuar a espécie (DRETSKE, Fred, apud GLEICK, 2013, p.332).

E também precisamos lembrar que conhecemos o mundo por meio dos nossos sentidos, do que eles dão conta de reconhecer, pois o que lhes escapa, não chegará ao corpo. Os sentidos passam para o cérebro as informações que encontram, ou, dizendo mais especificamente, passam o que conseguem contar delas. Exemplo: ouvidos humanos não percebem frequências abaixo de 20 Hz, os infra-sons, nem tampouco acima de 20 kHz, os ultra-sons, embora eles existam. Ouvimos somente a faixa de sons entre 20 e 20 mil Hz, sem esquecer que há uma variação de pessoa para pessoa, e um declínio com o envelhecimento. No mundo, há muito mais do que podemos perceber.

Assim, desse fluxo ininterrupto de trocas com os ambientes, o corpo percebe o que cabe na percepção, lembrando que a percepção é uma ação do corpo, e não o que acontece a ele. Andy Clark, no seu livro **Surfing Uncertainty. Prediction, action and the embodied mind** (2016, p.269), fala em “redes causais circulares unindo percepção e ação, o uso de estratégias de baixo-custo fazendo a maior parte do corpo e do mundo, e o complexo entrelaçamento contínuo do perceber, decidir e agir”<sup>7</sup>. E completa, dizendo que “os ninhos de redes da estrutura social e ambiental informam e são informados por esses processos, que se desdobram de predições neurais “embodied”<sup>8</sup>.

Embora pareça um pouco cifrado para quem não tem familiaridade com o campo das ciências cognitivas<sup>9</sup>, o que Clark destaca é que perceber, decidir e agir são entrelaçados, bem como o que é da ordem do social e do ambiental, pois tudo fica “embodied” (corpado) a partir das ações dos neurônios. E isso importa muito para

---

<sup>7</sup> “...circular causal webs uniting perception and action, the use of low-cost strategies making the most of body and world, and the complex continuous interweaving of perceiving, deciding, and acting (CLARK, 2016, p.269).

<sup>8</sup> “...nested webs of social and environmental structure inform, and are informed by, these unfolding processes of embodied neural prediction” (CLARK, 2016, p.269).

<sup>9</sup> Ciências cognitivas se refere a um campo do conhecimento que começa a se tornar popular nos anos 1970. Seu foco é a cognição e reúne as diferentes disciplinas que estudam como o corpo conhece, dentre as quais estão a Psicologia, Biologia, Teoria da Evolução, Fisiologia, Linguística, Ciências da Informação, Neurociência, Filosofia da Mente.

sustentar que, de fato, não somente existe um fluxo de troca entre corpos e ambientes que os entrelaça, mas também que os transforma. Resumindo muito, Clark diz que corpo e ambiente interagem e é essa interação que cria as experiências que podem ser percebidas.

A ação continuada de perceber, no cérebro, se realiza com as células nervosas (neurônios) e, curiosamente, elas tendem a assinalar as mudanças, e não as regularidades: mudanças na luz, na temperatura, na pressão. “O cérebro somente é informado das mudanças, sendo, então, capaz de reconstruir o resto” (DAWKINS, 2000, p.333). Ou seja, encontrar com a informação é encontrar com aquela ‘diferença que faz diferença’ formulada por Bateson (ver p.5), que traz o ‘valor-surpresa’ porque não segue a probabilidade prevista (ver p.6).

## Corpo e informação

Nicolelis explica que, quando o cérebro interage com o que o cerca, o sistema nervoso central “incorpora esses artefactos como parte de nós” (2011, p.127).

Em cada um de nós, esse órgão está trabalhando continuamente, numa rotina frenética de assimilação de tudo aquilo que nos rodeia, com o intuito de modelar nossa autoimagem corpórea com base num incessante fluxo de informação. Assim, ele não só exhibe a capacidade de ser o mais sofisticado construtor de ferramentas parido pelo processo de evolução natural, como também expressa o mais voraz dos apetites por incorporar os objetos que são o fruto de nosso inconfundível e incomparável desejo de criar. Devido a tal sina, não resta ao cérebro outro caminho que não seja continuar a adicionar, por toda a vida, nossas roupas, relógios, sapatos, carros, computadores, talheres e quaisquer outros instrumentos que usamos no dia a dia a representações neurais do corpo, que se expandem e contraem, dinamicamente, a cada instante de nossa existência (NICOLELIS, 2011, p.127).

Isso fortalece o que a Teoria Corpomídia (KATZ e GREINER) propõe quando diz que quando o corpo encontra com a informação, ela vira corpo. A informação não entra no corpo, é nele processada e, depois, expressa (input-processamento-output). Contrariando essa formulação, a informação adentra na coleção que constitui o corpo naquele instante, nesse contato se transforma e transforma as outras informações que

lá estão, e, desse modo, se torna corpo em uma operação que se revela em tempo real, e se realiza sem consulta prévia. O corpo não trabalha com a véspera, nem tampouco com nenhum dos dias antes dela. O que antecede está sempre na forma de um agora estendido. O corpo é mídia disso, do que está ocorrendo enquanto está ocorrendo, mesmo que não seja visível a olho nu.

Na Idade Média, in-formar era entendido como o que moldava a matéria com uma certa forma, e na modernidade, passou a ser o que comunicava algo para alguém. Retomando: a proposta, aqui, é a de que essa ação permanente, esse fluxo contínuo de trocas entre corpos e ambientes, é ele que faz o corpo ser corpo, ser esse estado permanente de trocas e transformações, ser um 'estar sendo corpo', nunca um 'ser corpo pronto'.

Sendo o corpo um 'estar sendo', a sua natureza passa a ser a de um verbo – no caso, um verbo sempre 'se gerundiando', pois nunca sai desse estado contínuo de precisar ficar se fazendo corpo a todo instante, uma vez que a cada instante encontra com informações. Foi esta compreensão e o desejo de não pertencer a lugares já ocupados que levou ao 'corpar' para nomear o que se passa. O corpo está sempre se corpando porque as informações viram corpo. Em sendo assim, corpo também passa a ser verbo.

Mia Couto, no seu livro **O Mapeador de Ausências** (2021, p.14) diz que a poesia não é um gênero literário, mas um idioma anterior a todas as palavras. Quando a lagarta diz que vai voar, ninguém acredita, só as borboletas. Parece que tudo depende de uma afinação do mundo, ele teima em continuar se embolando, mas os verbos... ah, com eles podemos tentar fazer cantar o que estava mudo.

### Referências bibliográficas:

BATESON, Gregory. **Steps to an ecology of mind**, New York: Ballantine Books, 1972.

CAPURRO, Rafael e HJORLAND, Birger. "O Conceito de Informação", em **Perspectivas em Ciência da Informação**, v.12, n.1, p.148-207, jan/abril 2007.

CLARK, Andy. **Surfing Uncertainty. Prediction, action and the embodied mind**, New York: Oxford University Press, 2016.

COUTO, Mia. **O Mapeador de Ausências**, São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

DAWKINS, Richard. **Desvendando o Arco-Íris. Ciência, ilusão e encantamento**, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GLEICK, James. **A Informação. Uma história, uma teoria, uma enxurrada**, São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROSA, J.G. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

HUGO MÃE, Walter. **O paraíso são os outros**, Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2018.

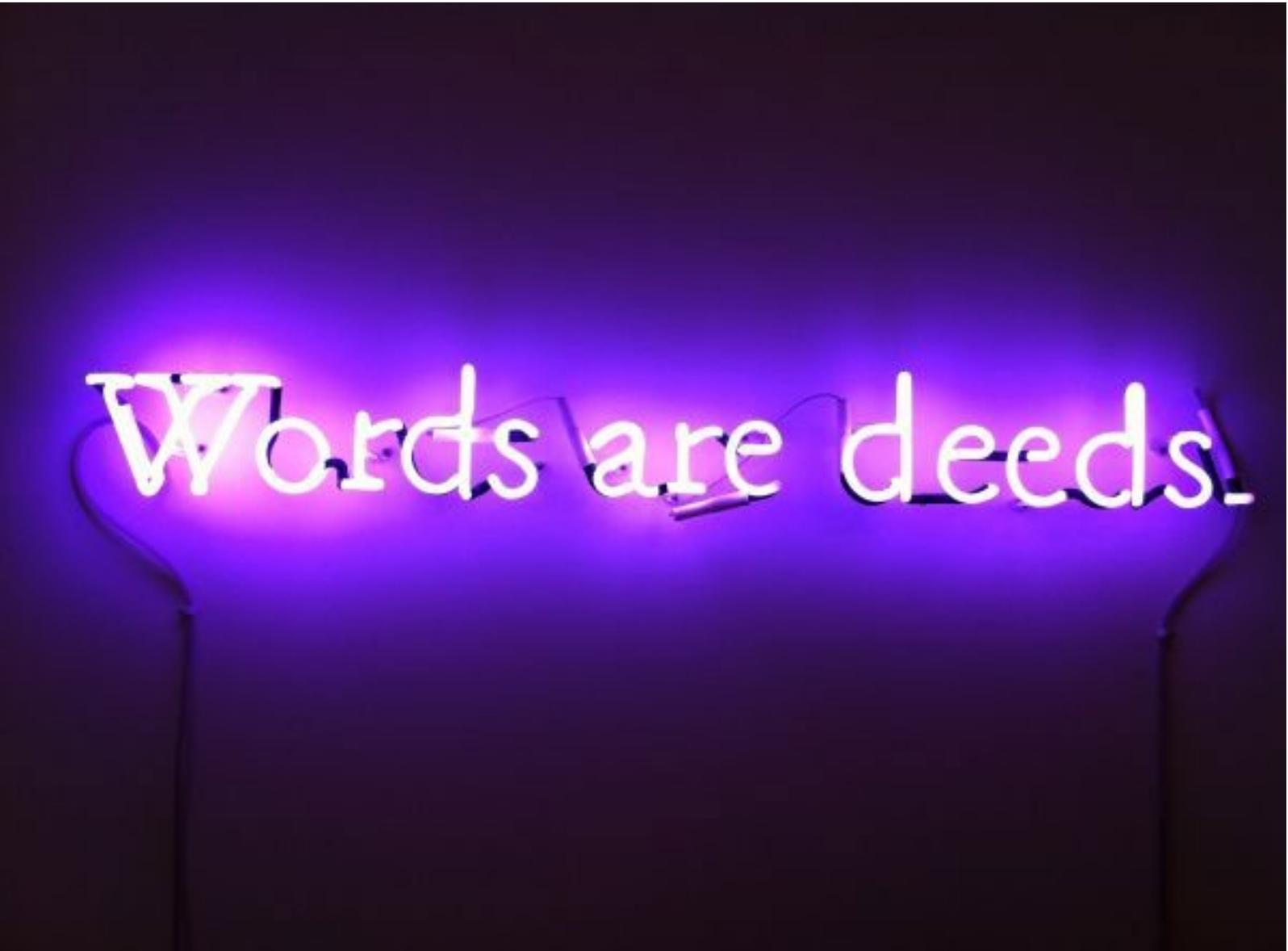
NICOLELIS, Miguel. **Muito Além do Nosso Eu**, São Paulo: Companhia das Letras, 2011.



**LABORATÓRIOS**

## COREOESCREVENDO

Laura Junqueira Bruno (LADCOR, ECA/USP)



“Words Are Deeds” (“Les mots sont des actes”), 1991, arte em neon de Joseph Kosuth. | Disponível em: <https://hive-miner.com/Tags/josephkosuth.neon/Interesting>

Num certo sentido, no mundo digital todas as entidades textuais são como bancos de dados que procuram fragmentos cuja leitura absolutamente não supõe a compreensão ou percepção das obras em sua identidade singular.<sup>1</sup> O texto eletrônico, tal qual o conhecemos, é um texto móvel, maleável, aberto. O leitor pode intervir em seu próprio conteúdo e não somente nos espaços deixados em branco pela composição

tipográfica. Pode deslocar, recortar, estender, recompor as unidades textuais das quais se apodera.<sup>2</sup> O hipertexto e a hiperleitura que ele permite e produz transformam as relações possíveis entre as imagens, os sons e os textos associados de maneira não-linear, mediante conexões eletrônicas, assim como as ligações realizadas entre os textos fluidos em seus contornos e em número virtualmente ilimitado.<sup>3</sup> Nesse mundo textual sem fronteiras, a noção essencial torna-se a do elo, pensado como a operação que relaciona as unidades textuais recortadas para a leitura.<sup>4</sup> Nesse processo desaparece a atribuição dos textos ao nome de seu autor, já que estão constantemente modificados por uma escritura coletiva, múltipla, polifônica, que dá realidade ao sonho de Foucault quanto ao desaparecimento desejável da apropriação individual dos discursos – o que ele chamava a “função-autor.”<sup>5</sup> O autor é, igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita – todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência.<sup>6</sup> O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver – em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária.<sup>7</sup> O autor, enfim, é um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos, etc.<sup>8</sup> Pode-se imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem aceitos sem que a função autor jamais aparecesse. Todos os discursos, sejam quais forem seu status.<sup>9</sup> Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.<sup>10</sup> Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram em diálogo umas com as outras, em paródia, em contestação. Mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui: é o leitor. O leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino.<sup>11</sup>

# It's a bullet. It's a ballet.<sup>5</sup>

A PARTIR DE *Um gesto que não passa de uma ameaça* DE SOFIA DIAS E VÍTOR RORIZ

\* Os trechos em itálico foram retirados do trabalho de Dias e RORIZ.

*Open your eyes  
I hope you arise*

Abra seus olhos. Eu espero que vocês apareçam.  
Cresçam. Levantem. Sentem. Deitem. Desçam. Meçam. Peçam. Façam. Fechem. Fichem.  
Listem. Leiam. Levem. Deixem. Mexam. Movam. Sejam. Vejam. Venham.  
Voltem. Soltem. Saltem.

*I hope you're right*

Eu espero que vocês estejam certos.  
Exatos. Precisos. Cortantes. Retos. Diretos. Métricos. Milimétricos. Matemáticos. Estáticos.  
Extáticos. Exitosos. Hesitantes. Excitantes. Exultantes. Enxutos. Exíguos. Exímios.

*They upload  
They implode  
They explode*

Eles carregam. Implodem. Explodem.  
Excedem. Emergem. Exercem. Estorvam. Exploram. Imploram. Imperam. Impedem. Inva-  
dem. Inventam. Inovam. Emendam. Remendam. Renovam.  
Recuperam. Reiteram. Restauram. Recarregam. Regam. Rezam. Pedem. Medem. Cedem.  
Brigam. Seguem. Cegam. Geram. Dizem. Dobram. Esticam. Estendem. Entendem. Exe-  
cram. Exasperam. Esperam. Estouram. Escoam. Ecoam.

*It's a bullet  
It's a ballet*

É uma bala. É um balé.  
Um baile. Um belo. Uma bile. Uma bula. Um balão. Uma bola. Uma mola. Uma gala. Uma  
sala. Uma cela. Uma vala. Uma vela. Uma fala. Uma fila. Um fole. Um gole. Um gelo. Um  
zelo. Um selo. Um sê-lo. Uma cola. Um calo. Um falo. Um pulo.  
Um nulo. Um ralo. Um rolo. Um halo. Um dolo. Um tolo. Um tule.

5 Publicado em 2013, no site do Festival Contemporâneo de Dança (<https://www.fcdsp.com.br>) e do projeto sete por sete ([seteporseite.net](http://seteporseite.net)).



Entre o que as palavras dizem quando faladas e o que significam quando escritas, sempre haverá uma defasagem de algum tipo, lacunas de dimensões variáveis conforme a escrita em uso.<sup>12</sup> Quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações?<sup>13</sup> A memória oral trata fundamentalmente com o presente. Ela capta e recolhe o que está sendo feito, ou o que é apropriado para o momento presente. Ela registra as instituições do presente, não do passado.<sup>14</sup> Não é por acaso que hábitos puramente orais de pensamento e experiência, assim como formas orais de literatura, tenham sobrevivido mais tenazmente nos países árabes, na China e no Japão...<sup>15</sup> O caráter concreto desse tipo de fala, sua simplicidade poética e seu estilo direto comprovam-se atraentes para a mente letrada, lembrando-nos de que podemos ter pago um certo preço pela conquista do Ocidente pelo alfabeto grego. Isso suscita uma ampla e dúbia questão que não pode ser respondida aqui.<sup>16</sup> São duas pulsões distintas no sentido da exatidão que jamais alcançam a satisfação absoluta: em primeiro lugar, porque as línguas naturais dizem sempre algo mais em relação às linguagens formalizadas, comportam sempre uma quantidade de rumor que perturba a essencialidade da informação; em segundo, porque ao se dar conta da densidade e da continuidade do mundo que nos rodeia, a linguagem se revela lacunosa, fragmentária, diz sempre algo menos com respeito à totalidade do experimentável.<sup>17</sup>

no calor da cidade **tropical** gente correndo de capuz não é **habitual** a não ser pela violência já **natural** muito embora o colorido das roupas esteja mais pra **carnaval** não dá pra ignorar que na vitrine popular seja igual e o letreiro do magazine também brilhe **gradual** então as cores os camuflam **afinal** numa versão pop terceiro-mundista **desigual** onde a poesia é dura e **residual** e a dureza da paisagem não é **superficial** esses corpos que se escoram sem rostos renegam o **individual** mas ainda que o tom sobre tom pareça **casual** o amontoado de gente é **intencional** e se a leitura da imagem é **opcional** a repetição do evento é **serial** e após cada desmanche da forma outra se monta em novo **local**

quando           procuro  
                      no duro  
                      muro  
                      escuro  
                      um furo  
                      de puro  
                      futuro

um corpo não é pouco

X COREOESCRITURAS

# um corpo não é pouco<sup>7</sup>

—

A PARTIR DE *Bodies in urban spaces*  
DA CIA. WILLI DORNER

Intervenção *Bodies in urban spaces* da Cia. Willi Dorner X



7 Publicado em 2015, no site da Bienal SESC de Dança (<http://bienaldedanca.secsp.org.br/>) e do projeto sete por sete ([seteporseite.net](http://seteporseite.net)).

Depois de muitos anos pensando, eu percebi que uma coisa importante de trabalhar era a linguagem.<sup>18</sup> É como se em cada dança houvesse uma parte irreduzível. Uma parte que não poderia se tornar outra coisa, que resiste. Uma parte que resiste a essa transformação. E isso me fascinou porque foi uma coisa... Eu chamei isso de irreduzível.<sup>19</sup> Gostaria de propor o seguinte: no mais das vezes, minha intervenção se traduziu por uma subtração do peso; esforcei-me por retirar peso, ora das figuras humanas, ora dos corpos; esforcei-me sobretudo por retirar peso da estrutura da narrativa e da linguagem.<sup>20</sup> Dá pra ver que havia pesquisas de linguagem que duraram muitos anos. E eu queria desenvolver isso.<sup>21</sup> Se você olha atentamente para ela há uma produção de sentidos, de efeitos, sem adicionar coisas mas, ao contrário, pela subtração. Mais significado é criado não pela adição de palavras mas pela sua subtração.<sup>22</sup> Prefiro a força sugestiva do resumo, em que tudo é deixado à imaginação e a rápida sucessão dos fatos empresta um sentido de inelutável.<sup>23</sup> O segredo está na economia da narrativa em que os acontecimentos, independentemente de sua duração, se tornam punctiformes, interligados por seguimentos retilíneos, num desenho em zigzagues que corresponde a um movimento ininterrupto.<sup>24</sup> Não quero de forma alguma dizer com isto que a rapidez seja um valor em si: o tempo narrativo pode ser também retardador ou cíclico, ou imóvel.<sup>25</sup> Quero aqui propugnar pela riqueza das formas breves, com tudo aquilo que elas pressupõem como estilo e como densidade de conteúdo.<sup>26</sup> Em meu trabalho de transcrição encontrava especial prazer quando o original era muito lacônico e me propunha recontá-lo respeitando-lhe a concisão e procurando dela extrair o máximo de eficácia narrativa e sugestão poética.<sup>27</sup> Sua maneira de narrar sintética e esquemática conduz a uma linguagem concreta, que se manifesta nos ritmos, nos movimentos sintáticos.<sup>28</sup> Por interesse estilístico e estrutural, pela economia, o ritmo, a lógica, com que são narrados.<sup>29</sup>

# but if you don't like it, it's ok\*<sup>6</sup>

A PARTIR DE *Som Faves* DE  
IVO DIMCHEV

\* Uma frase de Ivo Dimchev

Um artista iconoclasta

Um microfone

Um teclado

Uma pintura barata

Um gato de porcelana Uma peruca loira

Um homem careca

Um performer virtuoso Uma camisa aberta

Uma corrente de ouro

Um bando de cães

Uma inteligência anárquica Uma música pop

Um clone do Andy Warhol

Uma ironia fina

Um desdém pelo morno

Um amor pela arte

Uma auto-entrevista

Um cover da Christina Aguilera

Um sarcasmo doce

Uma foto do namorado

Uma vida privada

Um pop-star underground

Uma declaração ao ex

Uma persona pública

Um statement sobre forma & conteúdo

Um poser

Uma Marina Abramovic do século XXI

Um sarro do mundinho artsy

Um tempo perdido

Uma energia perdida

Um valor de mercado

Uma mercadoria-fetich

Um apetite sexual

Um consumo voraz

Uma gilete

Um humor cortante

Um sangue real

Uma ferida sutil

<sup>6</sup> Publicado em 2013, no site do Festival Contemporâneo de Dança (<https://www.fcdsp.com.br>) e do projeto sete por sete ([seteporse.net](http://seteporse.net)).

Ivo Dimchev em *Som Faves*, 2013 X



E é por isso que foi significativo para mim: porque a linguagem não pode descrever a realidade, toda a realidade. E por isso era bom ter apenas uma sensação, alguma coisa que pudesse ser nomeada.<sup>30</sup> Nós não conseguimos expressar tudo em linguagem. A linguagem era a forma mais sofisticada de nos comunicarmos, nos exprimirmos mas não era suficiente. Por isso o justo emprego da linguagem é, para mim, aquele que permite o aproximar-se das coisas (presentes ou ausentes) com discrição, atenção e cautela, respeitando o que as coisas (presentes ou ausentes) comunicam sem o recurso das palavras.<sup>31</sup> O poeta do vago só pode ser o poeta da precisão, que sabe colher a sensação mais sutil com os olhos, ouvidos e mãos prontos e seguros.<sup>32</sup> A poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do nada, nascem de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo.<sup>33</sup> É tão econômica nos meios e produz tantas sensações... E faz pensar, é o que eu gosto.<sup>34</sup> Porque são sempre textos contidos em poucas páginas, com exemplar economia de expressão.<sup>35</sup> A força do estilo poético, que em grande parte se identifica com a rapidez, não nos deleita senão por esses efeitos, e não consiste senão disso.<sup>36</sup> A rapidez e a concisão do estilo agradam porque apresentam à alguma turba de ideias simultâneas, ou cuja sucessão é tão rápida que parecem simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamentos, imagens ou sensações, que ela ou não consegue abraçá-las todas de uma vez nem inteiramente a cada uma, ou não tem tempo de permanecer ociosa e desprovida de sensações.<sup>37</sup> A excitação das ideias simultâneas pode ser provocada tanto por uma palavra isolada (no sentido próprio ou metafórico), quanto por sua colocação na frase; ou pela sua elaboração, bem como pela simples supressão de outras palavras ou frases etc.<sup>38</sup> Em geral implica uma paciente procura da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado.<sup>39</sup> Estou convencida de que escrever prosa de nada difere de escrever poesia. Em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável.<sup>40</sup> A poesia é a grande inimiga do acaso, embora sendo ela também filha do acaso e sabendo que este em última instância ganhará a partida: "Um lance de dados jamais abolirá o acaso."<sup>41</sup> É difícil manter esse tipo de tensão em obras muito longas; ademais, meu temperamento me leva a realizar-me melhor em textos curtos.<sup>42</sup>

tão longe o homem espia  
tão perto sua espera vazia  
tão longe a mulher andava  
tão perto sua voz ecoava  
tão longe ela sussurrava  
tão perto ele não escutava  
tão longe nada alcançava  
tão perto tudo balançava  
tão longe quase todo dia  
tão perto a tarde invadia  
tão longe sempre ventava  
tão perto nunca voava  
tão longe o cheiro alcançava  
tão perto a pele chegava  
tão longe a vida começava  
tão perto a morte acabava  
tão longe o que poderia  
tão perto nem arriscaria  
tão longe a terra movia  
tão perto o céu não caía  
tão longe quem não corria  
tão perto quem esperaria

# tão longe, tão perto<sup>8</sup>

A PARTIR DE *Onde o horizonte se move*  
DE GUSTAVO CIRÍACO

Captura de tela da filmagem de *Onde o horizonte se move* X



<sup>8</sup> Publicado em 2015, no site da Bienal SESC de Dança (<http://bienaldedanca.sescsp.org.br/>) e do projeto sete por sete ([seteporseite.net](http://seteporseite.net)).

Procuro falar o mínimo possível; e, se prefiro escrever é que, escrevendo, posso emendar cada frase tantas vezes quanto ache necessário para chegar não digo a me sentir satisfeita com minhas palavras, mas pelo menos a eliminar as razões de insatisfação de que posso me dar conta.<sup>43</sup> Eu percebi e li Barthes, que diz que um autor, um escritor, é alguém que inventa uma linguagem. Um autor... e eu percebi que tinha inventado uma linguagem. Sem dança, mas é a peça mais coreográfica. Sem coreografia ela não poderia ter existido. É pura coreografia.<sup>44</sup> É onde tem um ato... que é artístico. Eu usei um conhecimento, deslocando ele. Eu não me dei conta de cara. Depois, eu percebi que era pura coreografia. Construir uma estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas.<sup>45</sup> Foi exclusivamente com a intenção de criar significado. Era o principal objetivo. Criar significado, produzir significado. Que significado?<sup>46</sup> Não é um problema, eu disse para mim mesma. Talvez pela primeira vez eu vá trabalhar, pesquisar. Uma pesquisa que dá esse resultado.<sup>47</sup> Sou inclinada por temperamento à "escrita breve" e essas estruturas me permitem aliar a concentração de invenção e expressão ao sentimento das potencialidades infinitas.<sup>48</sup> É verdade que a extensão ou brevidade de um texto são critérios exteriores, mas falo de uma densidade especial que, embora possa ser alcançada também nas composições de maior fôlego, tem sua medida circunscrita a uma página apenas.<sup>49</sup> A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades essas que se combinam com uma escrita propensa a divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios.<sup>50</sup> Nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento.<sup>51</sup>

# quando a mágica acontece<sup>9</sup>

---

A PARTIR DE *Cair*, DE VICTOR HUGO  
PONTES E *Para todos os seguintes*, DE  
KEY ZETTA E CIA

QUANDO eu era criança e estava  
descobrendo muita coisa ao mesmo  
tempo eu achava que tudo podia  
acontecer e quando acontecia eu queria  
saber PORQUÊ

se caio

como um raio

desmaio

e saio

Eu não sabia que a mágica acontecia  
quando eu menos esperava e não  
saber era o melhor jeito de  
acontecer

o seguinte >  
>segundo >  
>segura >  
>suspende >  
>pendura >  
>perdura >  
>perfura >  
>pondera >  
>espera >  
>expira >  
>explora >  
>explica >  
>suplica >  
>suspira >  
>supera

---

<sup>9</sup> Publicado em 2015, no site da Bienal SESC de Dança (<http://bienaldedanca.sescsp.org.br/>) e do projeto sete por sete ([seteporseite.net](http://seteporseite.net)).

Fotografia de *Calr*, na Bienal SESC de Dança de 2015 | X



Fotografia de *Para todos os seguintes*, na Bienal SESC de Dança de 2015 | X



E isso me diz que, enquanto escritora, eu pego referências na história - há pessoas à minha volta, pessoas antes de mim, predecessores, que expressaram coisas muito bem. Então eu vou usar suas pesquisas, vou me referir às suas descobertas.<sup>52</sup> Porque eu também trabalho com isso. Sem eles eu não poderia ter feito isso. Eles me deram as ferramentas.<sup>53</sup> Sem eles, se eu não tivesse sido impressionada por esses trabalhos eu não pensaria que isso fosse possível. É o que eu chamo de estratégias. Modos de pensar a arte que são resolvidos em um objeto - no caso, em um espetáculo. Eu acho que o teatro e a dança são artes muito complexas.<sup>54</sup> E fazer a mesma coisa não seria interessante.<sup>55</sup> Eu sei disso, principalmente porque eu li história da arte. E eu sei que... muitos trabalhos importantes foram trabalhos de ruptura. Eu sei muito bem disso. Eu me identifico com isso. Eu tinha feito o que pretendia artisticamente. A ruptura, a invenção de uma linguagem, a crítica do próprio meio...<sup>56</sup> Eu gostaria que escrevêssemos, devido à natureza efêmera da dança... que escrevêssemos o máximo possível.<sup>57</sup> Este era o princípio em que eu estava interessada. Eu não sabia nada destes princípios antes de fazer isso. Minha tradição é dança, a dança escrita de uma forma muito precisa. Então, pra mim foi uma espécie de mudança, de turning point.<sup>58</sup> A concisão é apenas um dos aspectos do tema que eu queria tratar, e me limitarei a dizer que imagino imensas cosmologias, sagas e epopeias encerradas nas dimensões de um epigrama.<sup>59</sup> Eu uso o que eu sei sobre dança, que é minha experiência em dança ocidental - é o que eu gosto e uso para mostrar como eu trabalho, como eu penso, o que a dança é. De minha parte, gostaria de organizar uma coleção de histórias de uma só frase, ou de uma linha apenas, se possível.<sup>60</sup> O trabalho é dizer as coisas sobre dança da maneira mais precisa.<sup>61</sup>



"The Act of Creation (Let there be language)", 2016, instalação de texto em neon, de Joe Banks e Zata Banks.

## Referências

BARTHES, Roland. **A morte do autor** in **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRUNO, Laura Junqueira. **coreoescrituras – texto e dança em diálogo**. 2017. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FOUCAULT, Michel. **O Que é um Autor?** Lisboa: Veja Passagem, 1992.

HAVELOCK, Eric A. **A Revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

RB JEROME BEL. **Catalogue raisonné**. (conferências, entrevistas). Disponível em: <<http://www.jeromebel.fr/>>. Acesso em: 2 jul. 2017.

- 
- <sup>1</sup> (CHARTIER, 2002: 23).
- <sup>2</sup> (CHARTIER, 2002: 25).
- <sup>3</sup> (CHARTIER, 2002: 109).
- <sup>4</sup> (CHARTIER, 2002: 107).
- <sup>5</sup> (CHARTIER, 2002: 25).
- <sup>6</sup> (FOUCAULT, 1992: 18).
- <sup>7</sup> (FOUCAULT, 1992: 18).
- <sup>8</sup> (FOUCAULT, 1992: 18).
- <sup>9</sup> (FOUCAULT, 1992: 28).
- <sup>10</sup> (BARTHES, 2004: 04).
- <sup>11</sup> (BARTHES, 2004: 05).
- <sup>12</sup> (HAVELOCK, 1996: 54).
- <sup>13</sup> (CALVINO, 1990: 138).
- <sup>14</sup> (HAVELOCK, 1996: 30).
- <sup>15</sup> (HAVELOCK, 1996: 354).
- <sup>16</sup> (HAVELOCK, 1996: 354).
- <sup>17</sup> (CALVINO, 1990: 88).
- <sup>18</sup> Tradução da autora de conferência realizada por Jérôme Bel acerca do espetáculo "The show must go on 2" (2004). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=dxtg6GL\\_pPg](https://www.youtube.com/watch?v=dxtg6GL_pPg)>. Acesso em: 9 jul. 17.
- <sup>19</sup> Tradução da autora de entrevista realizada com Jérôme Bel acerca do espetáculo "Jérôme Bel" (1995). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9Aggn9IMxTQ>>. Acesso em: 9 jul. 17.
- <sup>20</sup> (CALVINO, 1990: 15).
- <sup>21</sup> Tradução da autora de conferência realizada por Jérôme Bel acerca do espetáculo "The show must go on 2" (2004). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=dxtg6GL\\_pPg](https://www.youtube.com/watch?v=dxtg6GL_pPg)>. Acesso em: 9 jul. 17.
- <sup>22</sup> Tradução da autora de entrevista realizada com Jérôme Bel acerca do espetáculo "Jérôme Bel" (1995). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9Aggn9IMxTQ>>. Acesso em: 9 jul. 17.
- <sup>23</sup> (CALVINO, 1990: 47).
- <sup>24</sup> (CALVINO, 1990: 48).
- <sup>25</sup> (Idem).
- <sup>26</sup> (CALVINO, 1990: 62).
- <sup>27</sup> (CALVINO, 1990: 49).
- <sup>28</sup> (CALVINO, 1990: 63).
- <sup>29</sup> (CALVINO, 1990: 49).
- <sup>30</sup> Tradução da autora de entrevista realizada com Jérôme Bel acerca do espetáculo "Shirtology" (1997). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DbQh3RaKgMA>>. Acesso em: 9 jul. 17.
- <sup>31</sup> (CALVINO, 1990: 91).
- <sup>32</sup> (CALVINO, 1990: 75).
- <sup>33</sup> (CALVINO, 1990: 21).
- <sup>34</sup> Tradução da autora de entrevista realizada com Jérôme Bel acerca do espetáculo "Shirtology" (1997). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DbQh3RaKgMA>>. Acesso em: 9 jul. 17.
- <sup>35</sup> (CALVINO, 1990: 133).
- <sup>36</sup> (CALVINO, 1990: 55).
- <sup>37</sup> (CALVINO, 1990: 55).
- <sup>38</sup> (CALVINO, 1990: 55).
- <sup>39</sup> (CALVINO, 1990: 61).
- <sup>40</sup> (CALVINO, 1990: 61).
- <sup>41</sup> (CALVINO, 1990: 84).
- <sup>42</sup> (CALVINO, 1990: 61).
- <sup>43</sup> (CALVINO, 1990: 72).
- <sup>44</sup> Tradução da autora de entrevista realizada com Jérôme Bel acerca do espetáculo "Nom donné par l'auteur" (1994). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NtE4Q9fKOxo>>. Acesso em: 9 jul. 17.
- <sup>45</sup> (CALVINO, 1990: 85).
- <sup>46</sup> Tradução da autora de entrevista realizada com Jérôme Bel acerca do espetáculo "Nom donné par l'auteur" (1994). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NtE4Q9fKOxo>>. Acesso em: 9 jul. 17.

- 
- <sup>47</sup> Tradução da autora de entrevista realizada com Jérôme Bel acerca do espetáculo “Nom donné par l'auteur” (1994). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NtE4Q9fKOxo>>. Acesso em: 9 jul. 17.
- <sup>48</sup> (CALVINO, 1990: 135).
- <sup>49</sup> (CALVINO, 1990: 62).
- <sup>50</sup> (CALVINO, 1990: 59).
- <sup>51</sup> (CALVINO, 1990: 64).
- <sup>52</sup> Tradução da autora de entrevista realizada com Jérôme Bel acerca do espetáculo “Le dernier spectacle (une conférence)” (2004). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bFFjxEJrhFU>>. Acesso em: 9 jul. 17.
- <sup>53</sup> Tradução da autora de entrevista realizada com Jérôme Bel acerca do espetáculo “The show must go on” (2001). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sSw5U46xiZs&t=2s>>. Acesso em: 9 jul. 17.
- <sup>54</sup> Tradução da autora de entrevista realizada com Jérôme Bel acerca do espetáculo “Shirtology” (1997). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DbQh3RaKgMA>>. Acesso em: 9 jul. 17.
- <sup>55</sup> Tradução da autora de entrevista realizada com Jérôme Bel acerca do espetáculo “The show must go on” (2001). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sSw5U46xiZs&t=2s>>. Acesso em: 9 jul. 17.
- <sup>56</sup> Tradução da autora de entrevista realizada com Jérôme Bel acerca do espetáculo “Nom donné par l'auteur” (1994). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NtE4Q9fKOxo>>. Acesso em: 9 jul. 17.
- <sup>57</sup> Tradução da autora de entrevista realizada com Jérôme Bel acerca do espetáculo “Jérôme Bel” (1995). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9Aggn9IMxTQ>>. Acesso em: 9 jul. 17.
- <sup>58</sup> Tradução da autora de entrevista realizada com Jérôme Bel acerca do espetáculo “Pichet Klunchun and myself” (2005). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5ORBZniO924>>. Acesso em: 9 jul. 17.
- <sup>59</sup> (CALVINO, 1990: 64).
- <sup>60</sup> (CALVINO, 1990: 64).
- <sup>61</sup> Tradução da autora de entrevista realizada com Jérôme Bel acerca do espetáculo “Pichet Klunchun and myself” (2005). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5ORBZniO924>>. Acesso em: 9 jul. 17.

# GESTOS BARREIRAS E LAB. TRINCHEIRA: RELATOS SOBRE CRIAÇÃO DE DANÇA EM TEMPOS PANDÊMICOS

Camila de Moura Venturelli (LADCOR - PPGAC/ECA/USP)

Ilana Cunha Elkis (LADCOR - PPGAC/ECA/USP)

Brasil, março de dois mil e vinte, a pandemia do SARS-CoV2, o vírus causador da Covid-19, se instaura no país. Como medida de prevenção ao vírus ainda pouco conhecido, atividades presenciais em todas as áreas foram canceladas. Ficar em casa, para aqueles que têm esta possibilidade e privilégio no contexto brasileiro, foi e ainda é uma conduta necessária para não disseminar o vírus<sup>1</sup>. A cultura foi uma das primeiras áreas a serem afetadas e logo se percebeu que seria a última a retomar suas atividades. Aulas e ensaios foram suspensos, espetáculos cancelados. Os artistas das artes do corpo se viram, então, sem a possibilidade de compartilhar os diversos chãos comuns que possibilitam seus encontros de criação e formação: salas de aula, palcos, teatros, estúdios, calçadas, ruas, praças e outros sítios, também territórios férteis para as artes do corpo. O ambiente virtual tornou-se o único sítio possível para dar continuidade a processos artísticos em dança, que passaram a acontecer em plataformas de videoconferência como *Zoom*, *Google Meet* e *Jitsi*. Ainda no segundo semestre de 2020, as curvas dos gráficos de contágios, internações e mortes por Covid só aumentavam. Diante de um governo negligente, negacionista e de atitudes genocidas, que já havia negado inúmeras propostas de vacinas, a pandemia no Brasil não tinha previsão de fim ou melhora. Neste contexto, a classe artística se mobilizou para a criação de políticas públicas que dessem suporte a este setor. Graças à sua luta e mobilização, a Lei Aldir Blanc foi elaborada pelo Congresso Nacional e regulamentada no plano federal em agosto de 2020, e profissionais e entidades dos

---

<sup>1</sup> No momento de escrita deste artigo, em setembro de 2021, a pandemia ainda está em curso, embora o Brasil esteja com 64% de sua população vacinada com a 1ª dose. Há flexibilizações em relação a abertura de estabelecimentos, mas as recomendações de saúde ainda são de uso de máscaras, higienização das mãos, distanciamento social e evitar aglomerações.

setores artísticos e culturais puderam ser contemplados com a Lei em seus âmbitos municipal ou estadual em produções por todo o Brasil.

Em São Paulo, artistas e grupos criaram trabalhos de diversas naturezas: espetáculos de dança através do *Zoom* com transmissão ao vivo através da própria plataforma, como *Tampoco Hay Casa* da Antônima Cia. De Dança e *Dançadoras de Histórias* da Ouvindo Passos Cia de Dança; videodanças ou registros de dança gravados, com temporadas de exibição, transmitidos através do Youtube e/ou Facebook, como o *Do Improviso à Tela* do Núcleo de Improvisação, o *Pavão Misterioso* da Dual Cia de Dança, para citar pouquíssimos exemplos dentre os vários trabalhos contemplados pela lei.

É neste contexto que são desenvolvidos os dois processos de criação que trataremos para reflexão neste relato. *Gestos Barreiras*, série de videodanças criadas pelo Laboratório de Manuseio Coreográfico, e *Lab. Trincheira*, laboratório de pesquisa artística realizados pelo Núcleo Artístico BOIA. Ambos desenvolvidos através da Lei Aldir Blanc, o primeiro pelo âmbito estadual e, o segundo, municipal.

## **Das barreiras gestuais às casas trincheiras**

Faremos uma breve contextualização destes dois núcleos de pesquisa e criação - Laboratório de Manuseio Coreográfico e Núcleo Artístico BOIA - para adentrarmos em seus processos e traçarmos reflexões acerca destes e seus contextos, percebendo como se afetaram e transformaram seus modos de produzir dança na pandemia.

O Laboratório de Manuseio Coreográfico é uma plataforma de pesquisa e criação em dança, criada e conduzida por Camila Venturelli. Desde 2015, estabelece diferentes parcerias para o desenvolvimento de uma pesquisa artística, pedagógica e acadêmica que tem como principal foco de interesse o gesto e suas relações com a percepção, memória, cotidiano, coreografia e escrita, através de videodanças, laboratórios de criação, performances, experimentos cênicos, grupos de estudos e oficinas. Desenvolveu parte significativa de sua pesquisa junto ao LADCOR - Laboratório de Dramaturgias do Corpo, durante mestrado da autora.

A BOIA é uma plataforma de dança, dirigida e coordenada por Ilana Elkis, e que se propõe pesquisar, criar e produzir processos artísticos cênicos, em parceria com outras artistas. Desde seu início em 2018, vem se interessando pela ocupação da dança entre o binômio dentro-fora da caixa cênica, na qual vem estabelecendo uma fricção com a prática *site specific*. Seus processos coreográficos se interessam por tensionar os limites entre cênico e cotidiano, arte e instituição e artista e espectador.

Ambos os núcleos artísticos mantêm interlocução, traçam diálogos e partilham de referências comuns com o LADCOR - Laboratório de Dramaturgias do Corpo, coordenado e orientado pela artista da dança, professora e pesquisadora Helena Bastos, no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

Nos relatos que seguem, aborda-se uma ideia de gesto como medialidade, apoiada na compreensão de corpo da Teoria Corpomídia (KATZ&GREINER) que o entende como processual e em constante transformação na relação com o ambiente. O corpo é resultante dos seus processos nesta relação. Neste entendimento, nos apoiamos em uma ideia de *corpoambiente* como agente de elaborações cognitivas, proposto por Bastos, que evidencia sua qualidade co-dependente e processual: “Esta relação promove cruzamentos de informações nas situações vivenciadas cotidianamente no ambiente de existência” (BASTOS. p. 30, 2017). Deste modo, falar em gesto é abordar os movimentos dos corpos inseridos em um ambiente e um contexto, que se afetam e se transformam continuamente.

O filósofo Giorgio Agambem, em seu artigo “Notas sobre o gesto”, sublinha também o modo como o gesto é a “exibição de uma medialidade” (AGAMBEM, 2008), não sendo um veículo para uma informação, mas um fim em si mesmo. Traz o entendimento de que a dança, tal qual o gesto, possibilita uma visibilidade:

Se a dança é gesto, é porque(...)esta é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. (AGAMBEM. Pg. 13, 2008)

Assim compreendemos que dança, sendo organizada em gestos, não representa algo, mas expõe em si um modo de ser-estar no mundo, naquele momento, por suas condições de existência. Se o ambiente altera o gesto, e vice-versa, do mesmo modo a dança, seus gestos, seus modos de fazer e espaços de realização também se transformam.

Por esta perspectiva, iremos expor dois relatos de experiência distintos, para traçar uma reflexão sobre processos de criação em dança no contexto da pandemia.

## Gestos barreiras

No mundo todo, surgem os protocolos sanitários para barrar a disseminação do vírus: usar máscara, lavar as mãos, manter distanciamento social, não tocar o rosto, passar álcool gel. Gestos protocolares que passaram a ser fundamentais para diminuir o contágio do vírus que se alastrava rapidamente. Em alguns países, estes gestos foram chamados *gestos barreiras*. Logo nos primeiros meses de pandemia, no primeiro semestre de 2020, o antropólogo Bruno Latour publica o artigo *Imaginar gestos que barrem o retorno da produção pré-crise*, em que lança uma reflexão sobre o impacto que estas medidas criaram no mundo globalizado, quando “tudo parou” por causa do vírus; além de refletir sobre o modo como poderíamos fazer um “contra-inventário” de gestos que barrassem a continuação de sistemas de produção globais insustentáveis em termos ambientais, sociais e econômicos. A partir deste argumento, propõe um exercício através de perguntas para imaginar, criar, propor, romper, retomar ou ampliar ações para “barrar o retorno da produção pré-crise”:

O que o vírus consegue com a humilde circulação boca a boca de perdigotos – a suspensão da economia mundial – nós começamos a poder imaginar que nossos pequenos e insignificantes gestos, acoplados uns aos outros, conseguirão suspender o sistema produtivo. Ao nos colocarmos esse tipo de questão, cada um de nós começa a imaginar “gestos barreira”, mas não apenas contra o vírus: contra cada elemento de um modo de produção que não queremos que seja retomado. (LATOUR, 2020, p.4)

Latour coloca em evidência o poder que as ações humanas têm de construir, destruir, ampliar ou reverter processos. Traz a mudança para a ação e para o gesto. Em seu texto, o termo “gestos barreiras” se amplia para a imaginação e proposição de outros gestos que, assim como os protocolos contra o vírus, possam barrar processos de destruição e morte dos seres e do planeta.

Este texto foi um dos disparadores do projeto “Gestos Barreiras”, concebido e desenvolvido pelo Laboratório de Manuseio Coreográfico de janeiro a maio de 2021.

Deslocou-se a ideia da criação de um “contra-inventário de gestos” de Latour para uma reflexão em dança sobre que outros tipos de gestos barreiras percebemos, fazemos ou podemos imaginar, em uma série de três videodanças: 1) *Sustentar a falta*; 2) *Barrar em gestos*; e 3) *Não esquecer dos gestos de acolhimento*. Nos interessa aqui expor os modos de fazer do processo e a relação destes com seu resultado, diretamente relacionados ao contexto da pandemia.

## **O gesto aqui e agora - como a pandemia tem nos coreografado?**

Iniciamos o processo criativo de “Gestos Barreiras”, projeto idealizado já em pandemia, com o apoio do Proac Expresso Aldir Blanc, da Lei Aldir Blanc em seu âmbito estadual. O projeto se propôs a uma trilogia que buscou evidenciar, em dança, aspectos do gesto na pandemia, a partir da pergunta “como a pandemia tem nos coreografado?”. O processo foi inteiramente desenvolvido de maneira remota. Todas as suas etapas como produção, processo de criação, ensaios, reuniões, captação de imagens, montagem, trilha sonora e exibição foram realizadas à distância. Os ensaios aconteceram sempre através da plataforma Zoom, com cada uma das colaboradoras em suas casas, distribuídas pelos estados de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Paraíba.

Desde sua concepção, o projeto se propôs a adentrar a linguagem da videodança, sendo o primeiro trabalho de criação do Laboratório de Manuseio Coreográfico nesta linguagem. Inicialmente, o processo de criação aconteceria no ambiente virtual, com encontros presenciais pontuais apenas para as gravações, seguindo protocolos de prevenção, com a realização de testes de Covid. No entanto, o período de sua realização coincidiu com recordes diários de número de mortes por Covid, alcançando os piores picos da pandemia no Brasil até o período<sup>2</sup>. O estado de São Paulo havia entrado na fase roxa, fase ainda mais restritiva que a vermelha, criada para conter o grande avanço de mortes e internações. Dada esta situação de extrema

---

<sup>2</sup> Os meses de março e abril de 2021 foram os meses com a maior média móvel de óbitos por dia, chegando a mais de 3 mil. Os primeiros quatro meses de 2021 tiveram mais óbitos que todo o ano de 2020. Fonte: <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2021/04/30/mortes-de-janeiro-a-abril-de-2021-sao-mais-da-metade-dos-obitos-da-pandemia.htm>

gravidade, foi urgente rever os planejamentos e estratégias para evitar o encontro presencial, mesmo que fosse pontual e com os cuidados possíveis. Esta condição foi determinante para o formato com que o trabalho se desenvolveu e resultou.

### Por uma estética do possível

As diárias de gravação previstas para serem realizadas em estúdio de filmagem e locações foram canceladas e a casa, o ambiente em que todo o processo de criação ocorreu, foi a nossa locação de filmagem. As performers e criadoras do projeto, Letícia Trovijo, Náira Gascon, Rebeca Tadiello e Camila Venturelli<sup>3</sup> assumiram a função de captação de imagem das próprias ações, com seus tripés e seus celulares, e o “gesto em vídeo” passa a existir como matéria dançada.

A observação de gestos permite ler a maneira pela qual os gesticuladores estão no mundo. Uma das consequências da hipótese é que modificações observáveis nos gestos atuais tornam “legíveis” as modificações existenciais que se processam atualmente. Outra consequência é que o aparecimento de gestos não observados no passado é sintoma e chave de uma nova forma de estarmos no mundo. O gesto pelo qual o vídeo está sendo manipulado é parcialmente modificação de gestos tradicionais, e parcialmente gesto de tipo novo. Observá-lo seria, pois, (...) método para “ler” a crise existencial pela qual estamos passando. (FLUSSER, 2014, p.73).



Frame do vídeo “Não esquecer dos gestos de acolhimento”, com as performers e criadoras Camila Venturelli, Letícia Trovijo, Rebeca Tadiello e Náira Gascon.

<sup>3</sup> Que também assume as funções de Direção Geral e Direção de Movimento.

Desde o início nos deparamos com as dificuldades, desafios e descobertas da criação à distância e estratégias foram sendo criadas. Reconhecemos assim, uma “estética do possível”<sup>4</sup>, resultante dos limites e das possibilidades diante da condição de criar dança em pandemia.

A dramaturgia foi sendo gestada junto ao processo, se revelando nos sentidos experimentados em ensaios, conversas, experimentos, imaginações e *padlets*<sup>5</sup>. A ferramenta *padlet* foi um importante recurso utilizado neste processo, servindo como uma mesa de trabalho coletiva e virtual, para o compartilhamento de referências entre as criadoras e, principalmente, para a organização de gestos, cenas, ambientes e dramaturgias. A utilizamos da seguinte maneira: capturamos frames de gestos em prints de tela, carregamos na tela do *padlet* e os nomeamos, possibilitando o reconhecimento de um gesto, uma cena ou um trecho do trabalho. A disposição dos frames nesta tela comum possibilita a testagem de relações e sentidos entre eles, como um *storyboard*<sup>6</sup> temporário para, posteriormente, experimentá-lo em ensaio. Reciprocamente, após a experimentação em ensaio, sua disposição pode ser novamente alterada gerando uma outra organização, em um processo contínuo de manuseio de sentidos, possibilitando que o fazer e o pensar sobre o que se faz estejam na mesma escala temporal (BASTOS, 2017), tal como o fazer de uma *coreógrafa artífice* (VENTURELLI, 2019)<sup>7</sup>.

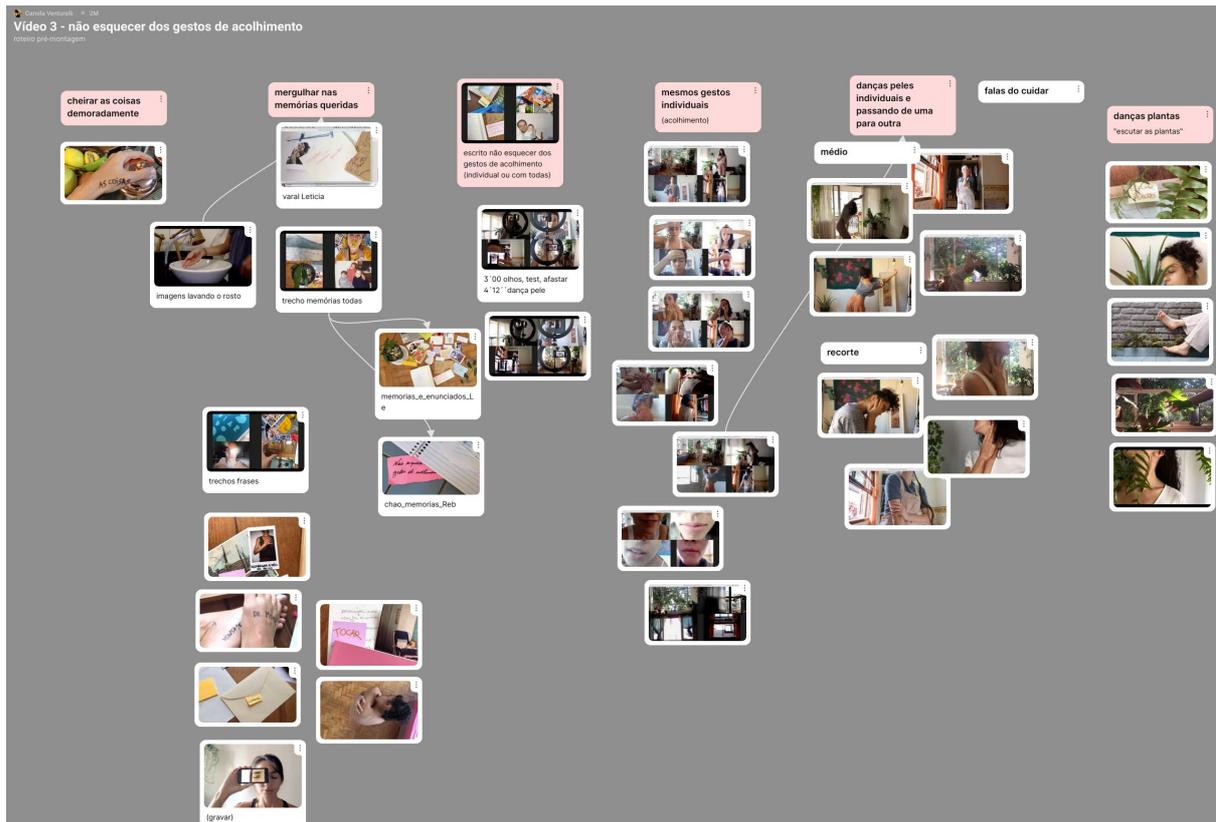
---

<sup>4</sup> Este termo foi proposto inicialmente por Rebeca Tadiello, uma das performers criadoras do trabalho, durante um de nossos ensaios, e passamos a utilizá-lo para nos referir às nossas condições de criação neste contexto.

<sup>5</sup> *Padlet* é uma plataforma web colaborativa que possibilita que usuários carreguem, organizem e compartilhem informações, links, vídeos, textos e imagens como um drive visual. Os *padlets* criados no processo de Gestos Barreiras podem ser visualizados na página do projeto no site do Laboratório de Manuseio Coreográfico, nas seções “A dramaturgia é uma pergunta”, “Mesa de Referências” e “Labs”: <https://www.manuseiocoreografico.com/gestos-barreiras/>

<sup>6</sup> *Storyboards* são roteiros ilustrativos de cenas com o propósito de pré-visualizar um filme durante seu processo de realização. É um recurso bastante utilizado em cinema e criações audiovisuais.

<sup>7</sup> Esta é uma ideia abordada na dissertação de mestrado da autora Camila Venturelli e está apoiada, principalmente, em um diálogo entre as reflexões de “Corpo sem vontade” (2017), de Helena Bastos e “O artífice” (2015), de Richard Sennett, para propor a qualidade do fazer do coreógrafo artífice. Um maior aprofundamento sobre o fazer do coreógrafo artífice e o manuseio de sentidos se desenvolve no terceiro capítulo da dissertação, disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-08012020-163020/pt-br.php>



Padlet do vídeo “Não esquecer dos gestos de acolhimento”.

Quando a dança passa a ser mediada pela imagem que produz em vídeo, o manuseio destas como um modo de testar relações e sentidos através de ferramentas como o *padlet*, se mostra um recurso eficiente.

É importante ressaltar que dramaturgia aqui é tratada em seu sentido expandido, a qual emerge das próprias ações do/no corpo e relações que estabelece, tal qual é amplamente abordado e aprofundado nas pesquisas do LADCOR. Entendendo a dança como produtora de conceitos durante a ação, as dramaturgias do/no corpo são tecidas em movimento, ou seja, “um texto de dança é criado no corpo que se dá no ato de dançar” (BASTOS, pg. 38, 2017). Neste sentido, busca-se a elaboração de dramaturgias que:

(...) possam partir da pesquisa de movimento em que os textos se compõem como os próprios gestos, ou então, a partir das dramaturgias tecidas nas relações espaciais ligadas a outros sítios de interação de acontecimentos artísticos. (ARAÚJO, Laura Castro de; DIDONET, Candice. Pg. 42, 2021)

Candice Didonet, artista da dança, pesquisadora e professora, colaboradora do Laboratório de Manuseio Coreográfico desde o seu início, foi a dramaturgista deste trabalho. “A dramaturgia é uma pergunta”, frase dita por ela nos primeiros ensaios, guiou os manuseios de sentidos dramáticos durante o processo.

Os vídeos propõem listas gestuais em que cada um deles aborda a ideia de listagem de gestos de uma maneira distinta. A criação de uma dramaturgia de listas gestuais é também uma das contribuições que a coreógrafa, bailarina e pesquisadora Dani Lima, colaboradora artística do projeto, trouxe para o trabalho. Gestos barreiras seriam então uma grande lista que contém outras três listas que apontam diferentes aspectos do gesto no contexto da pandemia, modos como nos afetamos, agimos e reagimos ao contexto.

Descreveremos adiante mais detalhes sobre cada um dos vídeos da trilogia *Gestos Barreiras*, com ênfase em suas propostas temáticas, procedimentos coreográficos e estratégias desenvolvidas em seu processo de criação e captação de imagens.

“Sustentar a falta” é o primeiro dos vídeos e parte da seguinte pergunta: “O que há na falta?” Este aborda um estado corporal que observamos a partir da suspensão dos acontecimentos, da falta dos encontros e estímulos externos ao corpo e à própria casa, estado reconhecido principalmente no início da pandemia, quando encontros, eventos, deslocamentos e rotinas foram suspensas. A escolha gestual-coreográfica envolve a ideia de “paragem”, ou seja, suspender o fazer e observar o que acontece quando “o corpo pára”. A partir desta observação, a pergunta “o que há na falta?” dá a ver os acontecimentos ao redor do gesto, do corpo que agora se confunde com seu ambiente: corpo-sofá, corpo-cama, corpo-objetos, corpo-paredes. Os quatro ambientes das quatro performers estão dispostos na tela ao mesmo tempo, expondo uma lista simultânea de corpos fundidos às suas casas. Esta é uma configuração que a própria plataforma *Zoom* cria, que assumimos também na montagem final do vídeo.

Os enquadramentos se alternam entre planos abertos, que mostram corpo e casa como uma coisa só, e planos detalhes, que deslocam o ponto de vista do observador para a perspectiva das coisas ao redor - objetos, plantas, móveis, movimento do vento - colocando o corpo em segundo plano. A ação de cada uma é orientada pelo procedimento coreográfico que nomeamos como “habitar a imagem”:

*Emoldurar-se na paisagem; estar no espaço como coisa; ceder à pretensão do fazer, apenas estar e deixar que as coisas aconteçam; ser parte; também chamamos de paragem; ser vista de outro ponto de vista, mais do que ver.*<sup>8</sup>



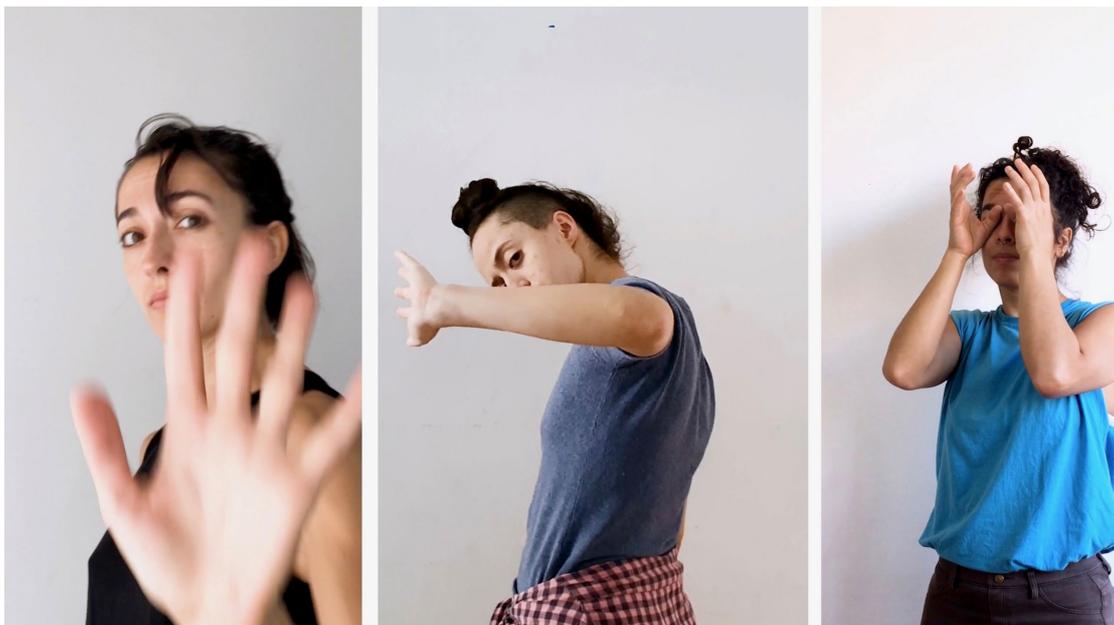
Frame do vídeo “Sustentar a falta”.

“Barrar em gestos”, segundo vídeo da série, se direciona a observar os gestos protocolares de prevenção ao contágio do vírus, os gestos barreiras em si. Com a intenção de revalorizar a repetição exaustiva e necessária destes gestos no cotidiano, utilizamos diversos recursos coreográficos que nomeamos como “manuseio do gesto”<sup>9</sup>: repetição, pausas, ir e voltar no caminho do gesto, mudanças de velocidade, ampliar ou diminuir tensões, assumir o pré-movimento enquanto início do gesto, entre outros. A listagem acontece no fazer do gesto que, como manuais vivos, ativa coreografias de atenção e repetição. Cada performer possui uma listagem de gestos como repertórios pessoais, a partir das categorias coreográficas selecionadas em torno da ação de *barrar*. A câmera é o outro com o qual o gesto se relaciona, característica que determina categorias coreográficas de corpo e câmera em que a edição do movimento e do enquadramento acontece no fazer do gesto:

<sup>8</sup> Descrição de procedimento coreográfico criado durante o processo de criação. Seu registro também pode ser encontrado na página do projeto no site do Laboratório de Manuseio Coreográfico: <https://www.manuseiocoreografico.com/gestos-barreiras/>

<sup>9</sup> Recursos propostos pela colaboradora Dani Lima, junto a outros trabalhos em processos do Laboratório de Manuseio Coreográfico, que nomeamos como “manuseio do gesto”.

*distanciar lateral e frontal em plano aberto;  
barrar com os braços em plano americano;  
barrar com mãos em plano médio;  
barrar com o rosto e mãos em primeiro plano;  
barrar com os olhos e boca em plano detalhe;  
barrar com objetos em plano médio;  
barrar com máscara em plano médio;  
barrar com sabão em plano detalhe.<sup>10</sup>*



Frame do vídeo “Barrar em gestos”, com as performers e criadoras Camila Venturelli, Rebeca Tadiello e Letícia Trovijo.



Frame do vídeo “Não esquecer dos gestos de acolhimento”, com a performer e criadora Naíra Gascon.

<sup>10</sup> Roteiro de categorias coreográficas juntamente com seus planos de enquadramento, que seguem um caminho de aproximação em relação à câmera utilizados para os ensaios, para a captação das imagens e para montagem do vídeo.

“Não esquecer dos gestos de acolhimento” é o terceiro vídeo da série e parte de perguntas como: “Que outros gestos podemos criar, escolher, reconhecer como gestos que cuidam da vida? Que gestos, se praticados cotidianamente e coletivamente, podem cuidar do viver comum?” Este vídeo busca olhar para o gesto como ação afirmativa, que protege os corpos através de ações que os fortalecem. Em seus ensaios, nos propomos a criar listas individuais de ações afirmativas para si e para o mundo, que foram se tornando coletivas. Nestas ações, a própria condição do estar em casa em isolamento social é sublinhada, e abre a percepção para o que esta possibilita enquanto ações de cuidado, a partir de nossos gestos e casas. Os sentidos do corpo - tato, olfato, paladar, visão, audição e movimento - se tornam centrais nestes enunciados. Planos sequências, enquadramentos que transitam entre o plano detalhe e o plano aberto, enunciados falados e sons binaurais<sup>11</sup> são elementos utilizados. A trilha sonora, criada pela musicista Julia Teles, é também um importante elemento em cada um dos vídeos. Neste terceiro, principalmente, apostamos no som como um recurso para se aproximar do espectador, seja através do cochicho de vozes, ou através de sons que criam estímulos sensoriais. “Como tocar o outro através do som?” e “Quais são as imagens, os gestos e os sons do cuidado?” foram perguntas norteadoras da pesquisa sonora e visual. Aqui, “o gesto em vídeo” ao qual nos referimos anteriormente, é evidenciado, o que faz com que a matéria dançada seja composta por gesto, pele, palavra, casa, cor, cheiro, toque, objetos, plantas, janelas, memórias, fotografias, sons e vozes.

É importante relatar também como foi realizada a montagem e finalização dos vídeos. Bruna Lessa, cineasta e artista visual, junto à Bruta Flor Filmes foi parceira desta etapa. Diante da impossibilidade de realizarem a captação das imagens, conforme planejado inicialmente, sua atuação se deu em uma consultoria de vídeo no processo e na montagem e edição dos mais de 300 GB de material captados pelo celular pelas performers criadoras. As imagens organizadas nos *padlets* se transformaram em planilhas de minutagem no *Excel*. A coreografia se deu, por fim, na edição, em um diálogo através de planilhas de arquivos, minutos e segundos entre a diretora e a montadora, para lapidar os materiais brutos e dar forma às dramaturgias e

---

<sup>11</sup> Técnica de som que simula tridimensionalidade no áudio, por meio de uma ilusão acústica com fones de ouvido.

coreografias imaginadas e ensaiadas durante o processo pelas criadoras e colaboradoras.

Após todo o processo de edição dos vídeos, trilha sonora e finalização de som, os três vídeos de “Gestos Barreiras” tiveram suas apresentações de estreia em maio, transmitidos ao público gratuitamente através do canal do Youtube das Oficinas Culturais do Estado, parceira desta etapa e de outras ações do projeto. Além dos vídeos, o projeto compreendeu a criação de um *website*<sup>12</sup> com materiais do processo de criação expostos em textos, imagens, listas, *gifs*, vídeos e fotogramas, bem como registros de outras ações realizadas.

Por fim, todos estes procedimentos e estratégias foram criados no desenvolvimento do trabalho, de acordo com a condição e possibilidades do contexto em que está inserido: um processo de criação em dança à distância, em meio a uma pandemia sem precedentes. Percebemos que um gesto barreira é um cuidado de si e do outro ao mesmo tempo. A condição que se impôs e reconfigurou o planejamento de gravações, mostrou que a medida do possível é a medida do cuidado e ficar em casa se tornou o nosso maior gesto barreira. Reconhecemos que assumir uma estética do possível é estar disposta a abrir mão, a mudar de ideia, criar alternativas, mas é, sobretudo, cuidar da vida. Uma postura que assume como prioridade o cuidado de todas as pessoas, envolvidas ou não no projeto. Uma estética do possível que seja modulada por uma ética do cuidado.

### **Lab. Trincheira: proposições coreográficas em tempos pandêmicos**

O *Lab. Trincheira* tratou-se de encontros *on-line*, na plataforma *Zoom*, contando com duas versões: uma no primeiro semestre de 2020 e outra no primeiro semestre de 2021. Mediados pela respectiva autora, teve a colaboração das integrantes do Núcleo Artístico BOIA e se tratou de estabelecer um campo fértil para dar continuidade à pesquisa em dança do núcleo, assim como sustentar práticas artísticas em tempos pandêmicos. Faz-se necessário relatar que a segunda versão do *Lab.* foi contemplada

---

<sup>12</sup> <http://www.manuseiocoreografico.com/gestos-barreiras>.

pela edição municipal da *Lei Emergencial Aldir Blanc*, que garantiu que esta atividade fosse gratuita e aberta para outros artistas, que se mostrassem interessados no escopo de pesquisa em dança proposto pela direção do grupo. Proposições como *Instruções para quarentena*, *coreogifs*, *foto-performances* e a adaptação do trabalho *Musa*<sup>13</sup> para plataforma *Zoom*, foram as principais propostas desenvolvidas no Lab. Trincheira.

Importante trazer à tona que o BOIA é um núcleo artístico independente de dança da cidade de São Paulo que iniciou sua pesquisa em 2018, coordenado e dirigido pela autora deste relato e com a participação de outras criadoras e intérpretes interessadas em criar e discutir dança na contemporaneidade, dando ênfase a investigação de processos cênicos e produção de obras. Concomitantemente a consolidação deste núcleo artístico, a autora veio estabelecendo pontes importantes entre sua pesquisa de mestrado *Entre Lugares*<sup>14</sup>, que de modo geral, discutiu a dança dentro-fora da caixa cênica na cidade de São Paulo, em diálogo com às práticas *site-specific* e experiências do saber-sentir. Para tanto consideramos que ambas as pesquisas, atuantes em campos distintos, estão imbricadas de forma recíproca.

O *Lab. Trincheira* tratou da continuação do processo de pesquisa, descrito acima, onde adaptações e invenções de novas práticas em dança na quarentena, foram realizadas. Seu ponto de partida foi tomar a casa como *site*, para investigar relações coreográficas entre corpo e casa, em tempos pandêmicos. Para tanto, traçamos diálogos estreitos com o movimento minimalista que deu origem a prática *site-specific*, e que surge nos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970, se opondo aos paradigmas modernos como a autonomia, autoralidade e nomadismos de obras artísticas. A ruptura com tais questões passou a destituir a obra de si mesma, propondo que esta seja norteadada pelo entorno. Em princípio o *site*, tratava-se apenas dos aspectos tangíveis de um espaço – comprimento, profundidade, textura e topografias, e no seu desenvolvimento passou-se a considerar seus aspectos intangíveis, como tensões sociais, econômicas e políticas de seus contextos, revelando problemáticas entre arte e instituição, e ainda, a desmaterialização da obra de arte, para ir de encontro à arte como experiência (KWON, 1997).

---

<sup>13</sup> Trabalho cênico on-line, que contou com as performers Gabriela Rios, Mariana Taques, Michelle Faria de Lima e Luma Preto. Sua produção foi realizada por Claudia Fonseca/ Mítica.

<sup>14</sup> Dissertação de Mestrado realizada por Ilana Elkis, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da USP, e orientada pelo Prof. Dr. Ferdinando Martins, no período entre 2017-2020.

Para estabelecermos uma interface possível entre as práticas *site-specific*, vindas das artes plásticas e as práticas de dança, propondo uma *dança site-specific*<sup>15</sup> tomamos a casa neste laboratório como um sítio que sempre está em relação ao corpo que ali habita. Por tanto, espaço e corpo não se tratam de âmbitos separados, mas distintos, e estão o tempo todo em relação. Assim sendo tomamos o corpo como um processo contínuo do biológico ao cultural, em constante relação com o ambiente (GREINER & KATZ).

A reflexão da artista e pesquisadora Helena Bastos, feita a partir da sua pesquisa na linguagem contemporânea de dança, traz contribuições teórico-práticas importantes acerca do espaço como propositor de uma coreografia:

Pensar espaço é uma questão para dança, isto é, precisamos tomar decisões hábeis na relação com o espaço para que o corpo continue inventando. Desse modo espaço é sempre uma realidade propositora para qualquer coreografia (BASTOS, 2015, p.88)

Considerando tal referência e deslocando-a para pensar coreografia em tempos de isolamento, a casa se tornou o único sítio para construir realidades propositoras para coreografar, onde novas estratégias precisavam ser reelaboradas para continuar criando em dança, processo que o laboratório de criação em questão se propôs a fazer.

O nome *Lab. Trincheira* é uma metáfora acerca das valas cavadas na *Primeira Guerra Mundial*, nas quais os soldados permaneciam, ora na iminência do ataque, ora no descanso frágil de sua defesa. Tal guerra, também ficou conhecida como guerra parada pois na maior parte do tempo os soldados ficavam parados “morando” nessas trincheiras - uma vez que pisar fora delas, era pisar em terra de ninguém, podendo ser atingido por um tiro ou pisar em uma mina a qualquer momento. Tal analogia espaço-temporal escolhida surgiu a partir do texto *Experiência e Pobreza* de Walter Benjamin, no qual o autor descreve a guerra das trincheiras, os bombardeamentos vindos do céu e as paisagens devastadas, como acontecimentos responsáveis pelo empobrecimento da experiência na humanidade (BENJAMIM, 1986).

---

<sup>15</sup> Essa proposta se desenvolve no capítulo 4: *Plongé e Blow-up: experiências em dança fora da caixa cênica*, da dissertação de mestrado *Entre Lugares*.

A pandemia nos colocou em situações similares aos dos soldados da guerra das trincheiras, ao exigir abruptamente o isolamento, a permanência em um local entre barreiras, sem poder realizar grandes deslocamentos pela cidade e pelo mundo, no quais o corpo estabelece trânsitos e fluxos com sua superfície. No entanto, ao invés de criar estratégias como um soldado para avançar sobre o território inimigo, criamos estratégias para fazer levantes artísticos e resistir ao empobrecimento da experiência em isolamento e em frente à tela o tempo todo. Vale lembrar, que a primeira versão do *Lab. Trincheira* foi realizada na fase vermelha da pandemia, enquanto sua segunda versão foi realizada na fase roxa, em março de 2021 quando a crise sanitária se intensificou, alcançando uma média de 2.000 mortes/dia. Mesmo o *Lab. Trincheira* sendo estritamente remoto, duas participantes foram contaminadas pelo coronavírus, concomitantemente.

Descreveremos primeiramente a proposta da *Foto-performance* que foram auto-retratos, feitos a partir de fotos disparadas no modo automático da câmera durante o deslocamento do corpo de um ponto a outro em um determinado espaço. Nesta, a câmera fixa era programada para tirar fotos em intervalos de seis segundos, capturando o corpo em deslocamento dentro de um plano de enquadramento específico no espaço (*plongéé, contraplongéé, americano, detalhe* e etc). A partir deste registro fotográfico, o material era composto em uma série, como um díptico ou tríptico, ou apresentado em *stopmotions*.



Foto-performance de Ilana Elkis.

As *Instruções para quarentena*<sup>16</sup> foram partituras elaboradas pela autora e pelas artistas colaboradoras Luma Preto e Mariana Taques. Foram feitas no total, quatro

---

<sup>16</sup> Todas as instruções estão locadas no endereço [www.ilanaelkis.com.br](http://www.ilanaelkis.com.br)

instruções, que tinham como principal objetivo disparar ações com a casa/trincheira, na tentativa de ressignificar o cotidiano e instaurar fluxos coreográficos efêmeros. A coreografia aqui era proposta a partir de um documento escrito, que continha instruções específicas das condutas espaço-temporais, e se subdividiam em três itens: *1.materiais necessários, 2.lugares para ocupar e 3.instrução com as ações*. A partir, destes protocolos arquitetados por nós, conduzia-se o leitor/a a estabelecer relações específicas com a casa, seus objetos, as pessoas e as coreografias cotidianas que lá já estavam impressas. Fazer um café, lavar louça ou colocar uma calça jeans, são algumas dessas ações do cotidiano, pelas quais as instruções se propunham a retomar ou a subverter, como por exemplo, subir na geladeira ao invés de abri-la, ficar dentro de um guarda roupa como uma criança brincando de esconde-esconde até alguém, outro morador, achar-lhe. Abaixo segue a instrução#3 elaborada por Mariana Taques e realizada por outras artistas que participaram do *Lab. Trincheira*.

#### *Instrução para quarentena #3*

##### *1.materiais necessários:*

*Um par de tênis*

*Uma calça jeans*

*Uma máquina fotográfica*

##### *2.descrição do site*

*Parede: obra, geralmente de alvenaria, que fecha as partes externas de um edifício e estabelece suas divisões internas. Lugar fronteiro que pode designar espaço meu e/ou de outrem. Superfície de apoio de móveis e quadros.*

##### *3.as ações*

*Vista a calça jeans e calce o par de tênis.*

*Prepare a câmera com disparo automático (5s a 10s)*

*Vá até a porta de entrada da casa e faça uma fotografia, autorretrato com a porta ao fundo. Faça do batente da porta sua moldura*

*Em seguida, alternando, abrir e fechar, os seus olhos, comece a caminhar o mais próximo das paredes, buscando contornar cada cômodo da sua casa. Caso haja móveis fique à vontade para escolher como se aproximar da parede, pode contorná-los, passar por cima ou por baixo.*

*Termine o trajeto na porta dos fundos (caso não tenha porta dos fundos, termine a ação na mesma porta).*

*Abra a porta e tire mais uma fotografia, agora apenas do que você vê, e tente emoldurar a fotografia a partir do batente da porta.*

*Se quiser, compartilhe suas fotos e um microtexto sobre esta experiência com a pessoa que lhe enviou esta instrução, e também no instagram com #instrucao3 boia e marcando @boiaplataforma.*



Mariana Taques em “Instrução para quarentena #3”.

Enquanto os espaços designados à dança estão vazios - como os teatros e estúdios, assim como os outros espaços não-convencionais que também tem se mostrado férteis a esse propósito como praças, bibliotecas e museus - buscamos através das instruções realizadas reinstaurar um corpo-casa-sensível, onde experiências do saber-sentir buscavam ressignificar a experiência do corpo, através dos seus sentidos na casa.

A terceira proposição, os **coreogifs**, tratou de investir em pequenas coreografias, onde o gesto dançado é organizado a partir de uma relação espaçotemporal específica, como por exemplo, trabalhar com apoios e transferências de peso por dez minutos, para movimentos em fluxo para a câmera parada em um determinado enquadramento para ser filmado ao longo de um tempo de cinco minutos. Tal partitura de movimentos captada era fracionada em células de no máximo seis segundos e colocadas em formato *GIF*<sup>17</sup>, através do aplicativo gratuito,

---

<sup>17</sup> Sigla *GIF* significa *Graphics Interchange Format*, que converte a imagem em movimento para uma duração e resolução menores.

como *GIPHY*. Assim sendo, estabelecemos um modo de coreografar com a imagem do vídeo, definindo onde começava e onde terminava uma partitura de movimento. Em oposição às instruções descritas acima que tratavam da experiência *in loco*, os *coreogifs*<sup>18</sup> eram coreografias curtíssimas para serem mais “palatáveis” para as mídias sociais. Proposta em que investigamos adaptar nossos modos de mover ao tempo fugaz das *time-lines* nas mídias sociais como o *Instagram* e o *Tiktok*.

A adaptação do trabalho cênico de *Musa* para modo *online*, se valeu das reflexões e estratégias presentes no *Lab. Trincheira*, no entanto seu processo trouxe à tona aspectos distintos das propostas acima, exigindo a elaboração de outras estratégias para adaptá-lo a plataforma *Zoom*. Vale ressaltar, que este trabalho teve início, antes da pandemia e estava em residência no Centro de Referência de Dança, em São Paulo. Imaginava-se que este trabalho seria uma obra de dança para o espaço de um museu.

*Musa* versão online<sup>19</sup> contou com cinco performers simultaneamente em relação com suas câmeras, suas respectivas casas e as composições imagéticas possíveis da plataforma *Zoom*. Aberto ao público, através de um link de acesso, o trabalho foi realizado de modo ao vivo, ou seja, sua captação, transmissão e edição de imagem eram feitas em tempo simultâneo. O público era recebido na sala virtual e em seguida desligavam suas câmeras e microfones, para o trabalho começar, e apenas as câmeras das intérpretes permaneciam ligadas. Neste contexto, o fazer das performers e da direção se dividiam em um jogo entre achar enquadramentos na tela do computador, fechar e abrir de suas câmeras, e ainda se implicar com o ambiente da casa. Por tanto, diferente de uma *videodança*, que edita suas imagens para serem transmitidas pelas telas em um tempo distinto da sua captação, o *Musa* se tratou de uma coreografia ao vivo, *online*, efêmera, e que podemos arriscar em dizer que se tratou em uma obra de dança *zoom-specific*.

---

<sup>18</sup> Essas propostas estão locadas no *instagram*, nas páginas dos perfis @ilanalkis @boiaplataforma.

<sup>19</sup> Teaser do *Musa*: <https://www.youtube.com/watch?v=c1lmm-9NVmw&t=30s>



Frame de vídeo de “Musa”, com as artistas Gabriela Rios, Mariana Taques, Michelle Faria de Lima e Luma Preto.

Por fim, ao analisarmos os processos que o *Lab. Trincheira* se propôs adentrar, percebemos como o gesto dançado foi se adaptando a sua casa como *site*, e vice-versa, assim como, a plataforma *zoom* passou a ser um ambiente virtual possível e específico para se coreografar em dança. No mais, podemos apontar que o laboratório foi uma oportunidade de encontros entre pares de dança, não apenas para adaptar nossas criações para telas e plataformas digitais, mas também, uma oportunidade para continuar o fazer crítico-reflexivo em dança, não deixando suas experiências empobrecerem, durante o período de confinamento.

## Considerações finais

Estes dois relatos de processos criativos distintos deflagram a maneira como a criação em dança precisou se adaptar ao contexto da pandemia e transformou, assim, seus modos de fazer em termos de gesto, procedimentos de criação, matéria coreográfica, espaços de realização e formatos de fruição.

Percebe-se que a condição de criação em dança na pandemia faz borrar separações como gesto cotidiano e gesto de dança, espaço privado e espaço

compartilhado, bem como arte e vida, processo e obra. Processos criativos se materializam em outras mídias como: fotografias, instruções escritas, listas, textos, *gifs*, além da criação de uma obra específica como um vídeo ou um espetáculo realizado ao vivo.

O contexto altera o gesto e conseqüentemente, sua dança. Esta passa a ser mediada pelas telas, seja ao vivo, gravada ou transformada em outra mídia. Neste contexto em que a casa se torna trincheira e o principal gesto barreira para proteger a si e ao outro, a matéria dançada passa a surgir da relação íntima entre os corpos e suas casas. Novos gestos surgem nesta relação em que a câmera se torna o principal aparato, a imagem na tela a mediação, e a permanência em casa, uma condição.

Não cabe no escopo deste artigo fazer uma análise ampla sobre a criação em dança na pandemia, que envolveria um campo maior de investigação, tampouco apontar os ganhos e perdas destas transformações. Todavia não sabemos o grau de permanência destas ao longo do tempo. Por ora, nos alcança, como artistas e pesquisadoras, observar, expor e refletir sobre as estratégias e transformações de nossos processos de criação em pandemia, como testemunhas de uma crise ainda em curso.

## Referências

AGAMBEM, Giorgio. **Notas sobre o gesto**. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.4, jan. 2008, p. 9-14.

ARAÚJO, Laura Castro de; DIDONET, Candice. 2021. **Dramaturgia expandida: um corpo aberto de definições**. Revista Dramaturgia em foco, *Petrolina-PE*, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021

BASTOS, Helena. **Corpo sem vontade**. Rev. e trad. Martina Altalef. São Paulo: ECA-USP/Cooperativa Paulista de Dança, 2017

\_\_\_\_\_; RACHOU, R. **Corpo e cidade: moveres entre aproximações e deslocamentos**. Organização: Helena Bastos. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2015.

BENJAMIN, W. Obras Escolhidas, Vol. 1: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ELKIS, Ilana **Entre Lugares.80 f.** 2020. Dissertação (Mestrado Teoria e Prática do Teatro), Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, SP, 2020.

FLUSSER, Vilém. **Gestos.** São Paulo: Ed. Annablume, 2014.

GREINER, Christine. **O Corpo: Pistas para estudos indisciplinados.** 3. Ed. São Paulo, Annablume, 2008.

KATZ, Helena & GREINER, Christine. **Por uma Teoria do Corpomídia.** In: GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados.* São Paulo: Annablume, 2005.

KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. Tradução: Jorge Menna Barreto. **Revista Arte & Ensaios** n. 17, EBA/UFRJ, 2009.

\_\_\_\_\_ **One place after another: Site-specific art and locational identity.** Cambridge, Massachusetts/Londres, Inglaterra: The MIT Press, 2002.

LATOURE, Bruno. **Imaginar gestos que barrem o retorno da produção pré-crise.** Trad. Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro. N-1 Edições, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/28>.

VENTURELLI, Camila de Moura. **Cartografar o cotidiano: gestos pelo manuseio de tensão.** São Paulo, 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas. Orientação de Prof. Dra. Helena Bastos) - Universidade de São Paulo - Departamento de Artes Cênicas.

### Links:

Página do projeto *Gestos Barreiras* no website do Laboratório de Manuseio Coreográfico: <http://www.manuseiocoreografico.com/gestos-barreiras>.

Dados da pandemia no Brasil:

<https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2021/04/30/mortes-de-janeiro-a-abril-de-2021-sao-mais-da-metade-dos-obitos-da-pandemia.htm> (Acesso em 11/09/21)

Teaser de *MUSA*: <https://www.youtube.com/watch?v=c1Imm-9NVmw&t=30s> (Acesso em: 11 de Jul.2021. **MUSA em busca do encantamento (trecho do trabalho).** Veiculado em: 11 de Jun. 2021. Dur. 4m57s.

# IMPACTOS DA CRISE PANDÊMICA E POLÍTICA NO CORPO E OS DESDOBRAMENTOS VIRTUAIS DE SEU FAZER CÊNICO

Tatiana Melitello Washiya (LADCOR, PPGAC/ECA/USP)

Neste texto buscamos realizar um breve registro dos impactos provocados pela crise pandêmica e política no Brasil percebidos pelo olhar de uma artista das artes da cena. As considerações sobre este momento de caos foram realizadas a partir de informações coletadas entre os meses de agosto de 2020 e 2021. Relatamos algumas experiências como artista das artes corporais e novas formas do fazer cênico através de plataformas virtuais refletindo certas percepções corpo espaço temporais, relacionadas a esse ambiente e ao contexto social no país.

Associadas à crise pandêmica, enfrentamos uma crise sanitária, política, econômica e ética no Brasil<sup>1</sup> que tem assolado o cotidiano do corpo, numa perspectiva de não valorização da vida. Isso tem provocado incertezas, fragilidades e vulnerabilidades impostas ao corpo em decorrência desse contexto.

Além das tentativas de contenção da epidemia da COVID 19, o corpo tem sido impactado diariamente com o desmonte de políticas públicas em diversas áreas como saúde, educação, meio ambiente e cultura que estão em processos de precarização há algum tempo, contudo, agravados atualmente. A pandemia, a falta de planejamento em todos esses setores e o avanço de uma política neoliberal, que defende um Estado mínimo<sup>2</sup>, escancaram o descaso com todas as políticas públicas, práticas repercutidas também nas artes.

No campo das artes cênicas, compreendemos que os gestos e movimentos variam

---

<sup>1</sup> Em 2020 o Brasil foi considerado o epicentro do número de casos do Coronavírus no mundo, segundo matéria do site da BBC Brasil, publicada no dia 20 de maio de 2020 e disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52732620> (Acessado em: 02/09/2020). Em 02/07/2020, a pandemia apresentava 3.961.502 casos e 122.941 mortes, segundo dados do consórcio de veículos de imprensa publicados em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/09/02/casos-e-mortes-por-coronavirus-no-brasil-em-2-de-setembro-segundo-consorcio-de-veiculos-de-imprensa.ghtml> (Acessado em: 02/09/2020). Agravada por um governo genocida, a pandemia no Brasil apresenta em 2021: 19.748.960 casos e 551.906 mortes, segundo dados atualizados em 27/07/2021, publicados em: <https://especiais.g1.globo.com/bemestar/coronavirus/estados-brasil-mortes-casos-media-movel/>. (Acessado em: 28/07/2021). Esses dados nos indicam que o gerenciamento da epidemia trouxe uma taxa de crescimento de 3.489.194 de mortes entre o período de setembro de 2020 a Julho de 2021.

<sup>2</sup>Mais informações em Outras Palavras, de 16 de março de 2020. Disponível em: <https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/a-pandemia-e-o-fim-do-neoliberalismo-pos-moderno/>. Acessado em: 02/09/2020.

de modo, de uma época para outra<sup>3</sup>, e reorganizam a produção de nossos sentidos nas ações cotidianas. Com esse entendimento, como esse contexto social em que estamos vivendo vem alterando nossos gestos e movimentos?

Neste momento, percebemos restrições e controle do corpo que impactam sua rotina, exigindo atenção aos mínimos gestos e movimentos diante dos protocolos sanitários, tais como o isolamento e o distanciamento sociais que visam a redução da taxa de contaminação e propagação da COVID 19. O quadro foi agravado pela falta de testagem<sup>4</sup> e de vacinação em massa no Brasil, além do aprofundamento dos desmontes de políticas públicas em todos os setores.

Gestos como tocar, abraçar, cumprimentar amigos com beijinhos (e até mesmo desconhecidos) ou mesmo beijar as mãos<sup>5</sup>, sinais culturais de afetividade, são evitados juntamente com os protocolos de medidas sanitárias, tais como: não tocar, principalmente boca, nariz e olhos, manter-se especialmente distante do outro por aproximadamente um metro e meio e lavar as mãos sistematicamente. Isso tem levado a um controle de nossos gestos e, neste momento, eles ganham o sentido de cuidar de si<sup>6</sup> e do outro. Outro fator para evitarmos não contaminar o próximo e não sermos contaminados é a recomendação do uso de máscaras pela OMS, que afeta a visibilidade mútua da visão total do rosto do outro.

Contudo, nas artes cênicas que envolvem a presença do corpo, os possíveis horizontes para os trabalhadores dessas modalidades que atuam de modo presencial, crítico e provocativo em atividades relacionadas à criação de processos artísticos têm sido diretamente afetados. Os impactos provocados na produção artística atingiram planejamentos, ensaios, gerando dificuldades em manter teatros, com seus fechamentos; além da sustentação financeira de artistas e técnicos.

---

<sup>3</sup> No contexto das artes cênicas e corporais, o pesquisador e professor de análise do movimento em dança Hubert Godard afirma que, “o modo como os gestos são produzidos e percebidos varia profundamente de uma época à outra” (2001, p.12). Segundo ele: “É no gesto que a produção de sentido se organiza” (p.32), essa percepção do gesto se organiza de forma global e cada indivíduo, bem como cada grupo social, constroem quadros ativos de referência variáveis da percepção em ressonância com seu ambiente e contexto.

<sup>4</sup> Segundo matéria em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2020/06/ministerio-da-saude-discute-realizar-diagnosticos-de-covid-sem-aplicar-testes.shtml> Acessado em: 02/09/2020.

<sup>5</sup> Para o antropólogo Wilson Caetano, beijar as mãos, por exemplo, traz o tocar como a maior reverência na cultura brasileira e religiosa do Candomblé. “Tudo nas religiões de matriz africana passa pelas mãos” (2011, p.10). Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5372/1/\\_Na%20palma%20da%20minha%20mao\\_%20temas%20afro-brasileiros%20e%20questoes%20contemporaneas.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5372/1/_Na%20palma%20da%20minha%20mao_%20temas%20afro-brasileiros%20e%20questoes%20contemporaneas.pdf). Acessado em: 29/08/2020.

<sup>6</sup> Embora o filósofo Michel Foucault utilize o termo cuidar de si, o termo é aqui utilizado no sentido de um cuidado de si que implica uma ética também nas relações com o outro.

Enfatizamos que neste momento a atenção e o controle dos gestos e movimentos parecem acontecer de maneira imposta aos diferentes artistas e professores que lidam com as artes cênicas. Nesse campo, observamos um controle e uma atenção redobrada aos gestos e movimentos que, diferentemente de partirem de uma escolha por parte dos artistas, soam como impostos às artes da cena nesse tempo de caos.

Além dos protocolos de medidas sanitárias que implicam o corpo e seu movimento, descritos acima, o fechamento de diversos espaços e a interrupção de atividades culturais provocaram a paralisação do trabalho presencial levando os artistas a uma corrida para adaptação a modos virtuais de trabalho.

A busca por alternativas de trabalho levou muitos artistas das artes cênicas à exploração de virtualidades em plataformas de videoconferências virtuais e *streamings*. Contudo, que modos gestuais são possíveis de serem explorados em encontros e processos de criação cênica pelas virtualidades? Como a criação e comunicação pelos modos virtuais interferem em nossos gestuais e nas trocas com o outro no fazer cênico?

A importância dos gestos e movimentos envolve um processo investigativo de corpo, espaço e tempo, elementos fundamentais para a criação de trabalhos artísticos nas artes da cena. Tal construção - o estudo sobre a maneira de se mover, a elaboração das espacialidades do movimento, os aprimoramentos na clareza de uma frase de movimentação, a expansão da percepção da gravidade desse corpo, por exemplo - participa dos estudos dos artistas da cena e está constantemente sendo atualizada<sup>7</sup> nas trocas com outro e no ambiente em que esse corpo<sup>8</sup> se relaciona.

Esses elementos geralmente participam dos estudos dos artistas no campo das artes cênicas, como em dança e teatro. As relações entre corpo, espaço e tempo dependentes da construção dos movimentos e gestos são elaboradas por singularidades compostas pelo entrelaçamento de lógicas heterogêneas por meio do compartilhamento de experiências comuns.

---

<sup>7</sup> Segundo o autor e professor do Departamento de Performance da Universidade de Nova York, André Lepecki, todos esses elementos que alimentam a prática da dança se processam numa “tensão que se estabelece entre múltiplos processos de pensamentos e de atualizações (2011, p.167).

<sup>8</sup> Compreendemos o corpo como um processo coevolutivo que apronta redes perceptuais, motoras e de aprendizado nas relações com o ambiente. De acordo com a teoria Corpomídia, concebida pelas professoras e pesquisadoras de dança Helena Katz e Christine Greiner, “as informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo-processo sempre condicionado pelo entendimento de que corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo coevolutivo de trocas com o ambiente” (GREINER; KATZ, 2005, p.130).

O estudo de movimentos e gestos além da construção de procedimentos artísticos de modo presencial - contexto no qual acontece o compartilhamento de experiências e a troca de conhecimentos - colaboram para que o artista-pesquisador continue seus trabalhos de modo crítico e questionador no e sobre o ambiente em que vive.

Nesse sentido, o grupo de pesquisa LADCOR (Laboratório de Dramaturgia do Corpo), coordenado pela Profa. Dra. Helena Bastos, é um importante espaço de trocas e nos auxilia na reflexão acerca das ações corporais emergidas da cognição de um corpo no mundo e implicadas na arte e política de um ambiente por processos coevolutivos. As reflexões contidas neste artigo partem não apenas das experiências percebidas no período de pandemia, mas também no período de estudos e aprendizados junto ao LADCOR, do qual participei ativamente durante o período de 2012 a 2019 em que realizei o mestrado e o doutorado com a orientação, escuta atenta e confiança de Helena Bastos e todos os colegas pesquisadores desse grupo do departamento de artes cênicas da USP.

No atual contexto de crise sanitária e caos político, a situação para os trabalhadores da cultura (principalmente das artes cênicas que realizam suas criações e apresentações de modo presenciais) frente à mobilidade reduzida, à suspensão do contato e à dificuldade em inspirar melhores condições de vida e de trabalho é dramática e de grande desafio para a sobrevivência do campo artístico.

Se antes para esses profissionais os recursos já eram restritos (com o congelamento de verbas destinadas à cultura<sup>9</sup>, o fechamento de espaços públicos culturais e a redução de programas da área da cultura), neste momento a situação para os artistas entra em colapso com a crise sanitária, à medida em que teatros, salas de espetáculos e espaços coletivos de trocas artísticas cênicas tiveram suas atividades suspensas por conta da medida preventiva de isolamento e distanciamento social.

O cenário para esse setor é totalmente imprevisível se considerarmos também a falta de uma política de planejamento estrutural para a cultura que possibilite recursos para além da sobrevivência emergencial de artistas e espaços culturais. Há de se notar, no entanto, que a Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc<sup>10</sup> foi uma grande conquista da classe artística para

---

<sup>9</sup> Em 2016 e 2017, por exemplo, a cidade de São Paulo teve o congelamento de 43,7% da verba da cultura, o que ocasionou o fechamento de diversos espaços culturais além do cancelamento de inúmeros projetos e locais culturais na cidade.

<sup>10</sup> O nome da Lei sob nº14.017 homenageia o compositor Aldir Blanc (1946-2020), falecido em maio em decorrência da Covid 19. A Lei Aldir Blanc foi sancionada após muitas pressões da classe artística em junho de

garantir um auxílio emergencial aos trabalhadores da área da cultura, subsídio para espaços culturais e instrumentos como editais e premiações. Ressalte-se que a Lei Aldir Blanc<sup>11</sup> (LAB) embora tenha sido aprovada, não foi suficiente para alcançar de forma efetiva e ajudar aos diversos trabalhadores da cultura.

Neste panorama incerto, artistas e professores das artes cênicas que lidam com o corpo e seu movimento buscam possibilidades de trabalho por meio remoto para a sobrevivência. Sem a presença e o contato físico com o outro, as tentativas de adaptação, não tão fáceis para os modos virtuais, implicam a utilização de recursos tecnológicos e o uso de aplicativos e ferramentas de vídeo. A prática de experimentações e de pesquisas coletivas corporais para a criação em artes cênicas se transforma numa relação mediada entre o corpo e um dispositivo eletrônico de forma imediata.

Tal transposição para os formatos *'on-line'* e *'home-office'*, em que o contato entre os corpos acontece via câmeras e ferramentas de aplicativos on-line, parece modificar as ações perceptivas do corpo, espaço e tempo, conforme já mencionados elementos constituintes da linguagem das artes cênicas nas experiências de troca. As alterações no modo como o outro é visto ou ouvido, por exemplo, não apenas interferem nas percepções de quem vê, mas também em toda a comunicação e na criação.

O trabalho virtual, tanto pela exploração de recursos do computador quanto do celular, vem acarretando experiências de criação impostas por essas mediações, com mudanças e alterações nas abordagens das linguagens artísticas, como da dança apresentada pelo audiovisual.

Nesses processamentos, a experiência de troca comumente é afetada pela visualização limitada do outro, ocorrência comum quando o artista ou o aluno sai do ângulo da câmera e sua imagem aparece fragmentada, com o corpo repartido, quando sua imagem é congelada em função da conexão com a internet, quando seus movimentos não são simultâneos às suas falas e sua tridimensionalidade cede vez à bidimensionalidade da tela e à valorização do uso da frontalidade do corpo. E mesmo que o outro esteja numa relação espacial tridimensional e com todo o seu corpo envolvido em suas ações, sua comunicação

---

2020. Mais informações em: <https://observatoriodoteatro.uol.com.br/noticias/lei-aldir-blanc-e-sancionada-pelo-palacio-do-planalto-prazo-expirava-amanha>. Acessado em: 02/09/2020.

<sup>11</sup> A LAB foi regulamentada com o Decreto Federal nº 10.464/2020 que estabeleceu a responsabilidade dos Estados quanto ao pagamento do auxílio aos trabalhadores e dos Municípios o subsídio aos espaços e entidades culturais.

para quem o vê, geralmente, aparece de outro modo. A experiência de troca frequentemente acontece de modo bidimensional, frontal e segmentada, interferindo na percepção<sup>12</sup> de ambos.

Contudo, o campo das artes cênicas envolve um processo investigativo de todo o corpo enquanto explora a expansão da percepção dos gestos e movimentos no contato com o outro, elementos tão caros aos dançarinos, performers, atores e professores de artes corporais. Importante insistir que um dos recursos que colabora para a expansão da ação perceptiva dos movimentos e gestos é o uso do toque, que envolve uma qualidade de informação através da comunicação tátil, da percepção da pele que se relaciona com o espaço, contribuindo para a atenção à expansão dos volumes<sup>13</sup>, contornos e tensões do corpo.

Esse trabalho sobre a expansão da percepção corporal por meio do contato colabora com a presença, escuta, atenção e prontidão do corpo em relação ao outro na criação e na comunicação.

Todos esses elementos elencados são favorecidos pelo contato e pelo trabalho com o toque, que geralmente possibilitam uma informação precisa ao outro, sustentando a colaboração no reconhecimento de suas organizações corporais. As tentativas de adaptações, ao envolver o corpo para o modo online, conseqüentemente inviabilizam o contato e o trabalho de toque, o que tende a restringir as experiências sensório-motoras e perceptivas do corpo em suas possibilidades artísticas.

Enfim, as artes da cena que estabelecem relações entre os estudos do corpo e seu movimento, quando adaptadas para as abordagens virtuais, certamente limitam percepções corporais, espaciais e temporais. Exemplificamos tal fato pela limitação do enquadramento da câmera, que acarreta uma diminuição na mobilidade dos movimentos quando das tentativas de enquadramentos do corpo na tela.

Mais que a alteração espacial na visualização de partes do corpo, a corrida para a criação cênica via modo virtual, em aplicativos de vídeos, parece também carregar o tempo comprimido e instantâneo das *'lives'*. Num tempo imediato e mediado, a comunicação

---

<sup>12</sup> Segundo o autor Alain Berthoz a percepção é uma ação cognitiva elaborada pela experiência, ele afirma que "a percepção é multissensorial, o cérebro escolhe, seleciona continuamente os sentidos utilizados em função da ação em curso e dos resultados esperados, que ele influencia e predetermina a sensibilidade dos receptores por sinais ligados à ação em curso ou extraídos da memória das ações passadas" (BERTHOZ, 2005, p.29).

<sup>13</sup> A pele "não se fecha, à semelhança de uma embalagem orgânica, mas, pelo contrário, abre-se e gera volumes", como afirma a pesquisadora em dança contemporânea Laurence Louppe (2012, p.76).

virtual acontece por uma visualização que compromete a percepção do peso e os estados gravitacionais do outro. Tanto pelo computador, quanto pelo celular, de modo geral, vemos o outro por fragmentos, em plano americano e janelas virtuais, onde frequentemente nossa visão do outro se resume a parte da cintura para cima, o que interfere na apreensão sensorial das variações tônicas musculares de nosso interlocutor e na comunicação com ele.

A esse efeito corresponde um tempo que difere do tempo das experimentações práticas e coletivas em que o contato físico e presencial permite uma temporalidade expandida de percepções de si, do outro e de diversas outras nuances de informações dos sentidos e movimentos. O trabalho sobre a atenção ao próprio corpo geralmente toma o tempo de seu reconhecimento e da percepção de seus estados, respirações e tensões elaboradas pelas ações corporais. Nesse sentido, muitos artistas que lidam com as artes cênicas exploram temporalidades<sup>14</sup> provocadas pela gravidade explorando os ajustes gravitacionais que partem do movimento do corpo.

Em dança, por exemplo, o trabalho sobre a gravidade do corpo é um elemento fundamental, pois possibilita dinâmicas e modelações sutis que geram qualidades de movimentos. O trabalho sobre a gravidade do corpo permite estar consciente das relações de peso que o movem, numa relação de atenção ao próprio corpo. Isso envolve uma temporalidade dilatada na qual os processos perceptivos das alterações de peso do corpo interferem no movimento, implicando sua sustentação, projeção e resistência diante das oposições geradas ao empurrar o chão<sup>15</sup>.

Esses elementos, que favorecem a expansão e o reconhecimento do próprio corpo em relação ao outro em criações cênicas, são afetados quando apresentados por aplicativos de software para videoconferências e comunicação em formato *online* de *lives*. Nessas virtualidades, a atenção parece estar mais voltada para os fatores externos ao corpo, quando se observa uma preocupação com a edição de si mesmo, com a imagem perante os outros e os enquadramentos desse corpo diante da câmera, com alterações significativas nos

---

<sup>14</sup> Entendemos a gravidade como um dos parâmetros temporais do movimento, um fator temporal implicado ao movimento que requer uma “atenção e escuta do próprio corpo, como quando tomamos consciência da tensão e soltura de uma certa musculatura, nessa situação por exemplo, o corpo será modificado pela percepção das alterações de seu peso”, isso implica um tempo necessário para que essa identificação ocorra modificando sua movimentação (WASHIYA, 2019, p.72).

<sup>15</sup> Segundo o coreógrafo, professor e diretor Klauss Vianna, as alterações perceptivas de peso do corpo implicam sustentação, projeção e a resistência diante das oposições geradas. “Duas forças opostas geram um conflito, que gera o movimento. Este, ao surgir, sustenta-se, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no espaço” (VIANNA, 2005, p.93).

procedimentos artísticos. A visualização fragmentada do outro frequentemente provoca um não reconhecimento do indivíduo na medida em que ele escolhe ou não o que irá mostrar e o que irá esconder, numa percepção em partes que dificulta a identificação de todo seu esquema corporal.

Essas percepções trouxeram grandes desafios para nossa experiência em ministrar aulas voltadas para investigação do movimento corporal e postural nas adaptações para o modo virtual. O trabalho realizado por práticas supervisionadas compreendeu muitos ajustes e estratégias criadas conjuntamente com todos os alunos envolvidos, que relataram diminuição de nível de atividade física, de resistência muscular, de equilíbrio, força além de respiração curta nesse momento de pandemia e crise sanitária. Todo esse investimento incluiu conversas com cada aluno para as aulas virtuais, como ajustes para que cada um fosse visualizado por inteiro no ângulo da câmera, diferentemente da visualização por fragmentos de partes de corpo. Além disso, atentamos para a valorização de uma temporalidade dilatada em que as percepções sutis dos estados do corpo, bem como seu peso e tensões, tomem tempo para serem reconhecidos, ao invés de estarmos contaminados pela instantaneidade online das transmissões em *live*.

Apesar de tudo, um estudo sobre a atividade corporal feita de modo *online*, realizada por pesquisadores da Universidade de São Paulo (USP), concluiu que a prática física sob supervisão remota foi apontada como a melhor opção durante a pandemia: “Para surpresa dos cientistas, as aulas com acompanhamento remoto se mostraram ainda mais efetivas do que o modelo presencial”<sup>16</sup>.

De igual maneira, o trabalho com respiração também mostrou grande relevância nas adaptações para o trabalho virtual, pois de maneira geral o formato *online*, ao implicar também numa atenção externa ao corpo para manejo do dispositivo eletrônico utilizado e uma urgência da transmissão ao vivo na interação instantânea, tende a acarretar uma respiração agitada e ansiosa. Nesse sentido, atenção à respiração nas aulas e encontros *online* tem sido um grande desafio para nós e, por essa razão, foi desenvolvida a condução para um estado atento do corpo baseado em técnicas de respiração como o *Pranayama*, *Ujjayi*, *Nadi Shodhana* da Yoga e respirações do baixo ventre e do peito do Pilates, que buscam a concentração pelo ato mesmo da respiração.

---

<sup>16</sup> Segundo matéria da Agência Fapesp, publicada em 02/07/2021: “Estudo aponta exercício físico com supervisão remota como a melhor opção durante a pandemia” Disponível em: <https://agencia.fapesp.br/estudo-aponta-exercicio-fisico-com-supervisao-remota-como-a-melhor-opcao-durante-a-pandemia/36251/> (Acessado em 06/08/2021).

Estudiosos do movimento sabem que a respiração alterada afeta todo o corpo; que ao inspirarmos e expirarmos profundamente, aliviarmos tensões musculares, reconhecemos o peso do corpo, aterrimentos e expandimos espaços articulares. O trabalho sobre a respiração<sup>17</sup> permite nuances de movimento porque modifica a percepção da gravidade do corpo.

Além disso, a atenção sobre a respiração neste momento ganhou uma importância ainda maior com a pandemia, que afeta todo o sistema respiratório. A percepção da respiração alterada, curta e entrecortada torna-se um entrave para conseguirmos inspirar condições mais favoráveis em meio à falta de interesse do (des)governo atual – este último comprometido em não mexer no grande capital, avesso ao fortalecimento de políticas públicas de bem-estar social, como com as correlatas consequências expostas neste texto.

Além de ministrar o curso de práticas corporais buscando adaptações e estratégias para as virtualidades, relatamos também a experiência de criação do trabalho cênico intitulado *Flutuantes*, realizado de modo virtual através de muitos encontros e experimentações entre a atriz Ana Carolina, o ator Davi Castro e mim, iniciados em março de 2020 e apresentados em maio de 2021. A criação cênica trafegou entre as linguagens do teatro, da dança, da performance e do audiovisual, por um processo de experimentação de jogos teatrais que envolvem os procedimentos da palavra e do gesto, por meio da improvisação.

A proposta dessa iniciativa partiu da pergunta: “O que das artes cênicas podemos levar para o Zoom?” Fortemente destacados foram os questionamentos acerca do aparecimento e do desaparecimento do artista da cena no uso das tecnologias. Essa reflexão foi tratada esteticamente e artisticamente, incorporando as diferenças tecnológicas e as condições de aparelho de cada um dos artistas, o pacote de dados de internet que cada um possuía, iluminação e outras condições para que pudesse ocorrer alguma possibilidade de troca com outro nesse ambiente virtual, influenciando nessa experiência de criação.

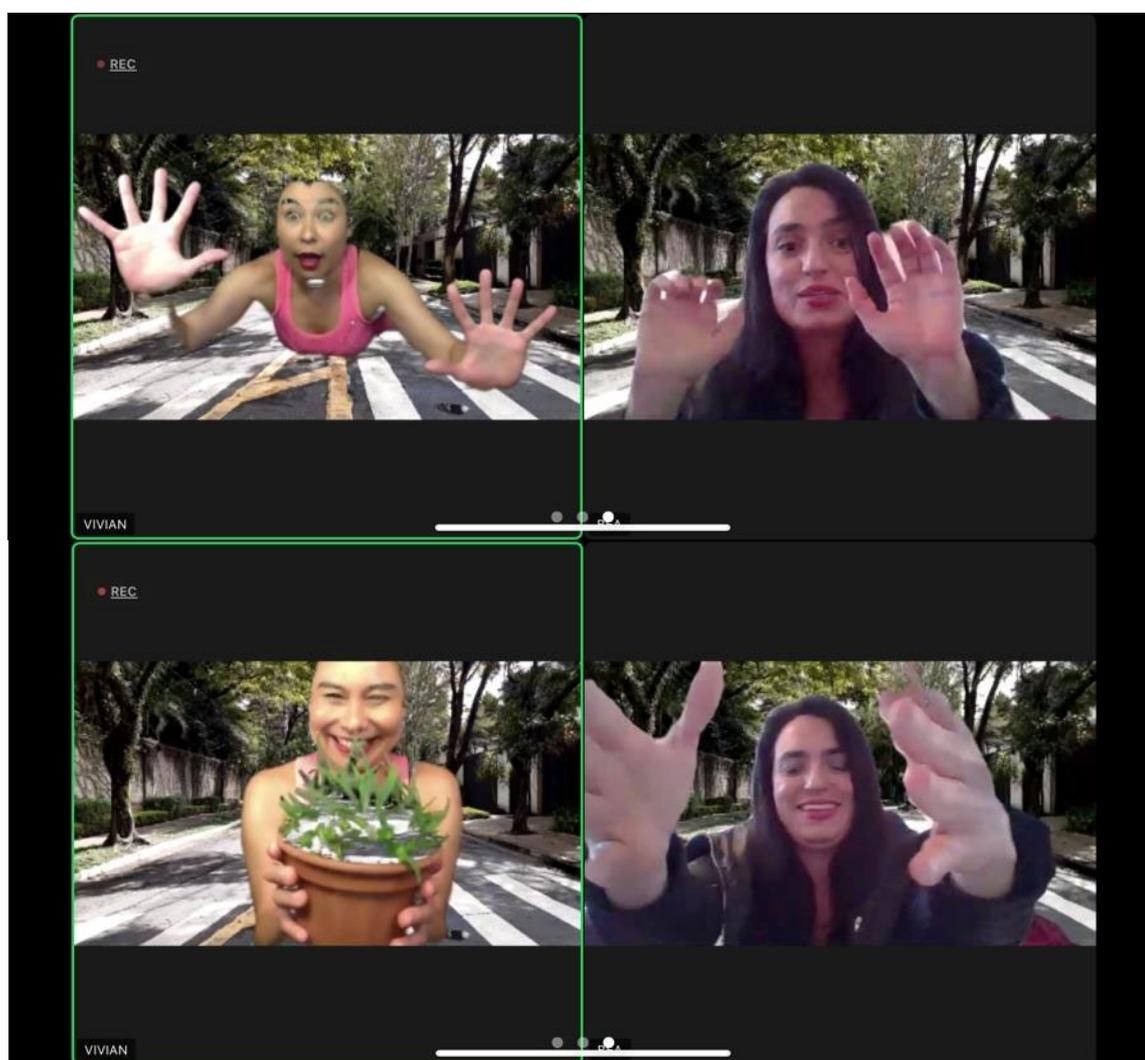
Essa reflexão acerca das visibilidades e invisibilidades do artista cênico, a comunicação virtual e o consumo relacionado a essa possibilidade de comunicação fizeram parte da dramaturgia de *Flutuantes*, que nasceu do contexto do distanciamento e

---

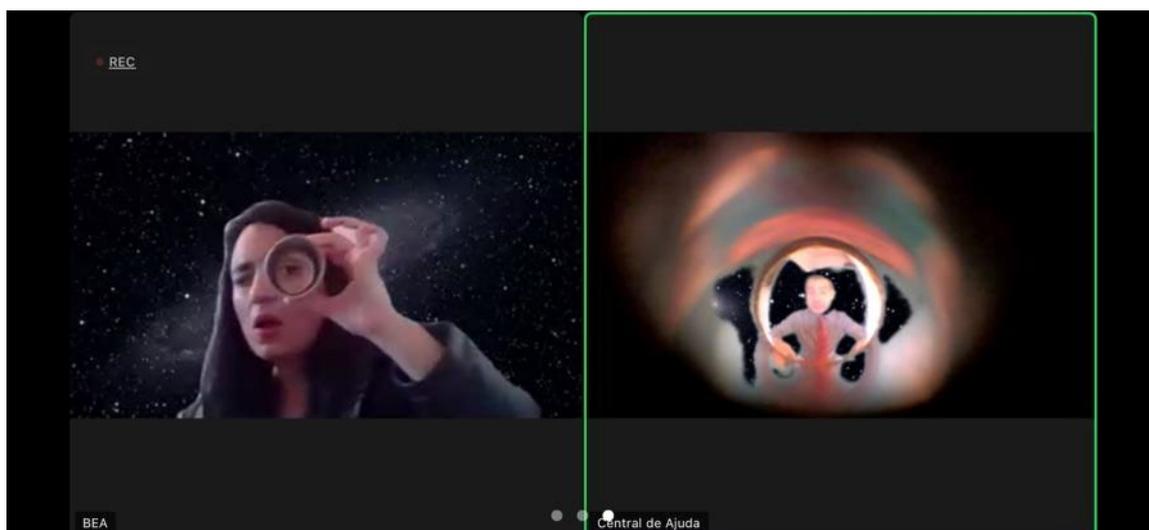
<sup>17</sup> A pesquisadora em dança Laurence Louppe nos traz a seguinte frase poética acerca da respiração: “Se estivermos mais atentos e seguirmos o trajeto da respiração até ao ponto extremo dessa exalação, sentimos a irrigação de todo o troco até à zona sacral, e, ao inspirarmos, a cabeça é invadida por uma lufada de ar fresco”. (LOUPPE, 2012, p.91).

isolamento sociais advindos do atendimento aos protocolos exigidos pela pandemia e das novas possibilidades favorecidas pelo encontro virtual.

Esse projeto apresentou *online* e ao vivo duas cenas: “Aniversário” e “Central de Ajuda”, com duração de 30 minutos cada uma. Implicados por um formato audiovisual, certos obstáculos emergiram dessa comunicação virtual, como a diferença tecnológica dos aparelhos utilizados por cada artista, as versões de ferramentas de videoconferência remota, a tecnologia e qualidade do equipamento, bem como o pacote de dados para a conexão de internet de cada um. Todos esses elementos, que acarretaram despesas para o acesso à essa tecnologia, interferiram na criação e foram incorporadas a ela em forma de um outro eixo de produção.



Imagens da cena “Aniversário” apresentada pela dançarina Tatiana Melitello (à esquerda da imagem) e pela atriz Ana Carolina (à direita da imagem), junto ao Coletivo Flutuantes, na Plataforma Virtual Sympla nos dias 15 e 22 de maio de 2021.



Imagens da cena "Central de Ajuda" apresentada pela atriz Ana Carolina (à esquerda da imagem) e pelo ator Davi Castro (à direita da imagem), junto ao Coletivo Flutuantes,

O aparecimento e o desaparecimento do artista da cena foram explorados por uma dramaturgia que apresentava visibilidades e invisibilidades do corpo ao utilizarmos telas de fundo para a criação cênica de *Flutuantes*. Todos os elementos acima descritos interferiram nas imagens fazendo com que partes do corpo se fundissem com o fundo impedindo a visualização de partes do corpo do outro.

Tanto os ensaios pela plataforma virtual Zoom, quanto a apresentação online pela plataforma virtual Sympla, apresentaram muitos desafios, uma vez que demandaram a aquisição de possibilidades de funcionamento de cada uma delas. Houve uma busca por entender os recursos que cada plataforma oferecia, além da divulgação, do gerenciamento de ingressos e da entrada de público no formato das referidas plataformas, bem como uma breve explicação ao espectador de como ele poderia acessar e assistir ao trabalho. Exemplificamos pelo apuro em destacar as telas em que ocorriam as cenas, acionar ou mutar microfones e câmeras durante a apresentação, para promover uma experiência mais próxima do teatro e minimizar possíveis interferências que não faziam parte das cenas. Dessa forma, o público também precisou aprender a lidar com as ferramentas tecnológicas para que esse pudesse assistir às peças ao vivo.

Vale ressaltar que tanto a criação cênica de *Flutuantes* quanto o trabalho em ministrar práticas corporais de modo *online* não tiveram nenhum subsídio e foram disparadas pela tentativa de continuidade de trabalho cênico pelos artistas que investiram financeiramente na construção e apresentação das peças. Desse modo, nessas experiências, as relações entre corpo, espaço e tempo foram reconstruídas para o modo virtual.

Com essas experiências e a reflexão delas derivada, percebemos que a busca por tentativas virtuais de trabalho para a sobrevivência de artistas das artes cênicas parece afetar processos cênicos em espacialidades fragmentadas e temporalidades comprimidas.

O controle e a restrição das ações corporais também foram impactados nas tentativas de enquadramentos virtuais do fazer cênico, frente à crise sanitária, ao agravamento do não investimento em políticas públicas e à falta de planejamento em diversos setores.

Entre esses, citamos alguns exemplos, como ocorrido no setor da saúde com o claro projeto de desmantelamento<sup>18</sup> do Sistema Único de Saúde (SUS) implementado em 1990 e reconhecido internacionalmente pelos programas da saúde referendados pela OMS, com a indefinição de estratégias por parte do governo. Na educação pública, o agravamento dessas políticas também tem concorrido para reduções dramáticas, em consequência de medidas aprovadas, como a emenda<sup>19</sup> que congelou os gastos públicos. No meio ambiente temos um aumento<sup>20</sup> recorde de queimadas e desmatamentos, além da paralisação e esvaziamento dos órgãos de fiscalização e gestão.

Nesse contexto de crises generalizadas, todo o conjunto social leva-nos a buscar novas alternativas e soluções. No campo das artes da cena fica difícil entendermos como essas podem responder aos desmontes das políticas públicas para esse setor. A sobrevivência dos artistas que vivem desse campo provocou um deslocamento no sentido de uma busca de trabalhos *online* de criação pelas virtualidades. Contudo, a participação coletiva e a manifestação de resistência para os enfrentamentos à precariedade da situação em todos os setores se fazem urgentes. Enfim, nesse breve relato de certas experiências e à luz de nossas percepções, buscamos abordar certas compreensões e preocupações decorrentes da degradação acarretada pela pandemia e pela ausência de sensibilidade governamental, que impactam diretamente as artes da cena, em resistência, luto e luta.

---

<sup>18</sup> Mais informações em: *Brasil de Fato*, de 19/09/2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/09/19/trinta-anos-sus-resiste-a-desafios-estruturais-desmonte-do-governo-e-pandemia> (Acessado em: 28/07/2021). *Rede Brasil Atual*, de 25 de Junho de 2020. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/saude-e-ciencia/2020/06/falta-de-comando-federal-e-parte-do-desmonte-do-sus-ocupado-por-militares-e-amigos/>. (Acessado em: 02/09/2020).

<sup>19</sup> Mais informações em Revista Carta Capital, publicada em 15 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/callegari-o-projeto-e-o-desmonte-da-educacao-publica/>. Acessado em: 02/09/2020.

<sup>20</sup> Segundo o Jornal Folha de São Paulo, de 24 de Dezembro de 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2019/12/salles-muda-politica-ambiental-do-brasil-e-provoca-desmonte.shtml>. Acessado em: 02/09/2020

## Referências

BERTHOZ, Alain. **Lições sobre o corpo, o cérebro e a mente**: as raízes das ciências do conhecimento no Collège de France. São Paulo: EDUSC, 2005.

BARRUCHO, Luis. Brasil: o novo epicentro da pandemia de coronavírus? **BBC Brasil**. Data: 20 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52732620> Último acesso: 2 de setembro de 2020.

Carta Capital. "O projeto é o desmonte da educação pública" Entrevista com César Callegari. Site **Carta Capital**. Data: 15 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/callegari-o-projeto-e-o-desmonte-da-educacao-publica/> Último acesso: 29 de agosto de 2020.

FOLHA DE SÃO PAULO. "Salles muda política ambiental do Brasil e provoca desmonte" Jornal: **Folha de São Paulo**. Data: 24 dez.2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2019/12/salles-muda-politica-ambiental-do-brasil-e-provoca-desmonte.shtml> Último acesso: 29 de agosto de 2020.

G1 GLOBO. "Casos e mortes por coronavírus no Brasil em 2 de setembro, segundo consórcio de veículos de imprensa (atualização das 13h)". Jornal: **G1 Globo**. Data: 02 de setembro de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/09/02/casos-e-mortes-por-coronavirus-no-brasil-em-2-de-setembro-segundo-consorcio-de-veiculos-de-imprensa.ghtml>. Último acesso: 2 set.2020.

GODARD, Hubert. **Gesto e percepção**. SOTER, Silvia. Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001, p.11-35.

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

JUNIOR, Vilson Caetano de Sousa. **Na palma da minha mão**. EDUFBA. Salvador: 2011.

LEPECKI, André. **Repensar la dramaturgia**: Errancia y transformación. Espanha: CENDEAC Editorial: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporaneo, 2011.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. 1. Ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

REDE BRASIL ATUAL. "Falta de comando federal é parte do desmonte do SUS, ocupado por militares e 'amigos'". Jornal: **Rede Brasil Atual**. Data: 25/06/2020. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/saude-e-ciencia/2020/06/falta-de-comando-federal-e-parte-do-desmonte-do-sus-ocupado-por-militares-e-amigos/> Último acesso: 26 de agosto de 2020.

Outras Palavras. "A pandemia e o fim do neoliberalismo pós-moderno". Site: **Outras Palavras**. Data 16 de março de 2020. Disponível em: <https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/a-pandemia-e-o-fim-do-neoliberalismo-pos-moderno/> Último acesso em: 02 set. 2020.

VIANNA, Klaus. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005.

WASHIYA, Tatiana Melitello. **Temporalidades em dança e suas dramaturgias**. Tese (Doutorado). USP-SP, São Paulo, 2019.

# TECENDO CORPOAMBIENTE: BORDADOS DE VÍNCULOS COM A NATUREZA E A CRIAÇÃO ACADÊMICA- ARTÍSTICA-PEDAGÓGICA EM DANÇA

Thábata Marques Liparotti (LADCOR/ DINTER UFS-USP)

## Introdução

Somos filhos da Natureza? Por que a chamamos de Mãe? Mãe-terra? Topofilia, segundo o geógrafo Yi-Fu Tuan (1974, p. 5) “é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vívido e concreto como experiência pessoal.”. É possível pensar que quando nos sentimos vinculados à natureza, como filhos, buscamos atitudes compatíveis com este elo afetivo?

Este texto pretende discutir a ideia de topofilia, a partir das possibilidades de sensibilização de discentes do curso de licenciatura em dança às questões ambientais e de como ocorrem os desdobramentos na criação artística. Entrelaçando os fazeres artísticos e os fazeres pedagógicos encanta-me buscar estratégias para sensibilizar estes corpos e enfatizar sua relação/vínculo com o ambiente. Partindo de vivências de campo, trabalhos produzidos, experimentos, dentre outros proponho olhar para este material e analisá-lo a partir de fazeres manuais. A costura e o bordado permeiam minha história de vida e passo a reconhecê-los como uma estratégia cognitiva de entendimento do meu fazer pedagógico e artístico.

Trago assim meus retalhos tecidos ao longo de um percurso, nos quais costuro e bordo implicações que partem de interrogações que há muito tempo me mobilizam: formar artistas-educadores sensíveis e atentos às questões ambientais. Comprometo-me em minhas ações a multiplicar este posicionamento crítico para com o mundo, um modo de viver e conviver preocupado, permeado e envolvido pela natureza. Compartilho com meus alunos o encantamento e as noções de pertencimento para com a natureza, permeadas pelos fazeres manuais, costurando e bordando. Buscando algumas coerências na incoerência de estar vivo enquanto ser humano complexo e urbano, busco resgatar ancestralidades e vínculos com a terra, com a água, com as rochas, lembrando que para além

de nossas culturas ancestrais somos, antes disso, filhos da mãe natureza e filiados a um ambiente natural.

A partir desta introdução este texto vai se aprontando do lugar de uma cartógrafa, por isso, a escrita se dá na primeira pessoa e a tecitura textual se constrói a partir de relatos, conversas e depoimentos, juntamente com textos, livros, poemas, registros de vivências, performances, dentre outros. Suely Rolnik, psicanalista, escritora e professora em seu livro “Cartografia Sentimental” (2011) apresenta a ideia de que cartografia “é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem” (ROLNIK, 2011, p.23). Assim, o cartógrafo compõe seu texto na ação e na interação com os materiais que desenrolam e amarram seus fios:

Do mesmo modo, pouco importam as referências teóricas do cartógrafo. O que importa é que, para ele, **teoria é sempre cartografia** - e, sendo assim, ela se faz juntamente com as paisagens cuja formação ele acompanha (inclusive a teoria aqui apresentada, evidentemente). Para isso, o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. *Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas.* Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quando de uma conversa ou de um tratado de filosofia. **O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive ao de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado.** (ROLNIK, 2011, p.65, grifo do autor).

Partindo das vivências artístico-pedagógicas em campo<sup>1</sup> realizadas no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe no componente curricular Corpo e Ambiente, defendo a ideia da sensibilização corpoambiente<sup>2</sup>, pensando no processo de desenvolvimento de vínculo, de elo afetivo. Trago aqui relatos de experiência de duas criações/desdobramentos de um processo de sensibilização e escuta na relação corpoambiente. São eles: “Esquiva-se” e “Ofegante”. Para compor proponho uma conversa/entrevista com os

---

<sup>1</sup> Vivências artístico-pedagógicas em campo são momentos do componente curricular Corpo e Ambiente em que realizamos pequenas excursões para ambientes escolhidos. Estas vivências normalmente tem duração de 10h (das 7h da manhã as 17h) compreendendo o tempo de deslocamento. Os locais são áreas naturais preservadas do estado de Sergipe, tais como: Poções da Ribeira, Pedra da Arara, Parque dos Falcões, Cachoeira de Macambira, dentre outros.

<sup>2</sup> A grafia corpoambiente juntos tem o intuito de sublinhar a relação de implicação indissolúvel apontada neste trabalho.

egressos do Curso de Dança da UFS Reijane Santos e Leandro Torres que foram os autores dos trabalhos anteriormente citados. Nesta conversa pergunto-lhes sobre o processo ocorrido a partir do componente curricular Corpo e Ambiente, bem como apresento-lhes a ideia de vínculo e busco construir conjuntamente algumas ideias para organizar esta experiência.

Retomando fazeres que apreendi na infância, a tecitura se torna o fio que adentra o tecido e amarra os elos da construção acadêmica, artística e pedagógica aqui indissociáveis. Duas dimensões - do coser e do bordar - podem ser apontadas: as costuras metafóricas que amarraram ideias em texto e a tecitura metafórica de movimentos, enquanto improvisam, experimentam e criam dança.

Para os pesquisadores George Lakoff, professor de linguística, e Mark Johnson, professor de filosofia “a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e ação. Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza.” (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p. 45). Desta forma, reconhecendo os papéis das metáforas nos processos de cognição, em que agir e pensar se dão numa mesma escala temporal, as metáforas estão tão entranhadas em nosso entendimento e em nossas ações que aqui tecem as relações corpoambiente.

A pesquisadora brasileira em artes cênicas Helena Bastos faz-me refletir sobre as conexões entre o bordar e a relação corpoambiente:

O corpo deve ser visto como base de intersubjetividade, esfera de relações. O homem é um ser de relações, a sua natureza é ser relacional. Há um corpo e um ambiente envolvidos entre si na troca de informações que se modificam. O ato de bordar conecta estas duas instancias a um plano de construção que não é fora, uma coisa em si mesma, mas um projeto *corpomente* implicado no ambiente e vice-versa. Cada movimento de bordado proporciona o acontecimento de um encontro, tudo junto. Nomeio este movimento como ação: mover com um determinado propósito. Ação pode ser entendida como variações que invadem nossa percepção no instante em que o corpo precisa criar soluções no espaço. (BASTOS, 2017, p. 27)

E complementa:

No encadeamento de um bordado, há um ajustamento da mão e dedos, conectados com a retina, além do ambiente que este corpo se faz em uma ação, bordar. Corpo e ambiente atuam de forma integrada, juntos no propósito de um bordado. (BASTOS, 2017, p. 27)

A ideia de ação como mover com um determinado propósito proposta por Bastos (2017) provoca-me a refletir sobre como meu bordado é construído nestas minhas ações acadêmicas-artístico-pedagógicas. Durante este percurso da criação do componente até aqui reconheço as seguintes ações: a criação do Grupo de Estudos Corpo e Ambiente (GECA); o crescente número de discentes interessados em desenvolver estudos a partir das questões corpoambiente (trabalhos de conclusão de curso e trabalhos para congressos); criações artísticas; dentre outros desdobramentos.

Teço então que estas ações se desdobraram em outras ações, em outros moveres de outros corpos, no caso os estudantes. Alguns dos que passaram pelo componente se sentiram vinculados com estas questões e passaram a perceber sua relação corpoambiente. Por meio da percepção deste vínculo, a topofilia, costuramos e bordamos, juntos corpoambiente, produzindo conhecimento em Dança.

## Corpoambiente: coimplicações indissolúveis

*Existe uma realidade magnífica, extremamente bela e sedutora e diante desta realidade você se apaixona por ela. E quando você está apaixonado mesmo você tem que desenvolver uma atitude compatível com seu amor. Então você se apaixona devido à estética, acima de tudo a estética, e a atitude compatível com seu amor é a ética. Depois que você passa pela estética e pela ética aí você está preparado para conhecer.*  
(Jorge Albuquerque Vieira, Palestra<sup>3</sup>)

---

<sup>3</sup> O professor e astrofísico Jorge Albuquerque Vieira inicia sua palestra no Planetário de SP citando a obra de Charles Sanders Peirce e tecendo estas reflexões acima a partir de seus escritos. A palestra é parte do projeto DESABA, uma associação entre os artistas Cristian Duarte e Thelma Bonavita, e pode ser vista no link [https://www.youtube.com/watch?v=IBBRWRO71J4&ab\\_channel=DESABATUBE](https://www.youtube.com/watch?v=IBBRWRO71J4&ab_channel=DESABATUBE).

Pensar que o conhecimento parte do encantamento estético, da beleza da vida e da natureza, é olhar para nós mesmos quando começamos a conhecer. Observando uma criança percebemos o encantamento dela pela realidade, por observar, compreender, tecer relações. Neste ímpeto de conhecer surge a curiosidade e a investigação. E a partir delas a interação e o vínculo.

Pensando que o ser humano é um ser relacional que se coloca em interação a todo tempo reconhecemos corpo e ambiente. Contudo, corpo e ambiente não são esferas separadas. Para Lewotin (2002, p. 54), o ambiente é “algo que envolve ou cerca, mas, para que haja envolvimento, é preciso que haja algo no centro para ser envolvido”. Assim, não há ambiente sem corpo, nem corpo sem ambiente. Como explica a professora do Departamento de Linguagens do Corpo Christine Greiner:

Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. Mas o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador. Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. (GREINER, 2005, p. 130).

Assim costuro corpoambiente amarrados pela suas co-implicações indissolúveis. Precisamos lembrar que no Universo tudo tende a permanecer:

Todas as coisas tendem a permanecer. No sentido acima, as coisas ou objetos, a partir do momento em que se tornam existentes, “tentam” durar, tentam permanecer. O equivalente em biologia seria o termo, vagamente empregado por vezes “sobrevivência”; diz-se que os seres vivos possuem um “instinto de sobrevivência”. (SANTAELLA E VIEIRA, 2008, p. 32-33).

A busca pela permanência se desdobra em diversas estratégias evolutivas. A espécie humana apresenta alta taxa de complexidade, sendo assim suas estratégias de vida e sobrevivência precisam ser também complexas. O pesquisador em ciências cognitivas Damásio (2011, p. 41) aponta que: “Administrar e preservar eficientemente a vida são duas das proezas reconhecíveis da consciência.” Apesar de não serem dependentes dela, são resultados da nossa complexidade biológica. Ela emerge como uma capacidade adaptativa,

permitindo ao corpo captar informações de seu meio e se reorganizar a partir desta informação. Quanto mais apurada esta interação, maiores as chances de sobrevivência. Desta forma, consideramos que a interação corpoambiente se faz tão necessária. Esta interação é mediada pela percepção e lança mão de mecanismos complexos como a linguagem, memória, raciocínio, a criatividade e todo o edifício cultural (LIPARROTTI, 2013).

Assim, uma das estratégias de permanência e complexidade é a produção de conhecimento. Nós artistas produzimos conhecimento artístico e Vieira (2010) acrescenta que o fazemos pelo vínculo afetivo: “Quando nos envolvemos com arte, dizemos que fazemos isto porque amamos a arte. Nós realmente amamos a arte, mas este ato de amor é um ato de sobrevivência, e isto nunca pode ser esquecido.” E complementa “Conhecimento bom ou eficaz é o conhecimento amado.”

Defendo aqui que o vínculo maior que temos é com a permanência, ou seja, com a vida, mas não apenas com a permanência imediata. Tampouco espécies vivas dotadas de aparato muito menos complexo, como as formigas, conseguem evolutivamente criar estratégias efetivas de sobrevivência que não são pautadas numa sobrevivência imediata:

A persistência do todo no tempo – o comportamento global durando mais do que qualquer um de seus componentes – é uma das características que definem os sistemas complexos. Gerações de formigas vêm e vão e, apesar disso, a colônia amadurece, torna-se mais estável, mais organizada. Naturalmente nossa mente se embaralha diante dessa mistura de permanência e instabilidade. (JOHNSON, 2003, p. 60).

Assim, abraço-me na Topofilia para pensar o quão filhos somos das montanhas, dos mares, o quanto a natureza afeta nossos corpos e organiza nossa fisiologia humana. Faço uso então dos recursos que conheço como as sensibilizações dos corpos na Dança, o dos fazeres manuais, para entender estes caminhos, tecendo e bordando ações acadêmicas-artísticas-pedagógicas com vínculo e afeto à Natureza.

## Costura, Amarra e Borda

Figura 1- Thábata e o texto-tecido em 2020



Fonte: acervo pessoal

*Entre feitiços de Pierogui, plantio de morango, cenoura, hortelã, cebolinha, alecrim e manjeriço. Entre costuras de figurinos de balé, idas à igreja “dos ucranianos”. Entre o Poltava e o figurino bordado em ponto cruz para a dança que nunca aconteceu. Entre o aprender da oração do santo anjo em ucraniano – que os outros netos insistiam em não o fazer. O benzer o carneirinho e o ovo da sexta santa. O fazer o pão, arrumar os frios e a mesa do café da manhã do domingo de Páscoa. O cristovos cres e o naiste novos cres. O roulupti que ambas amam e que todos fingiam gostar. A neta mais ucraniana dos netos. Aquela que tem cara de “polaca” tal como a avó. Talvez pela genética, pelo destino ou pela proximidade e identificação. O laço se fez. Costurado, amarrado, entranhado. Tão meu quanto eu. Tão perto, que nem vejo, ou não via.*

*(Thábata Liparotti, Histórias de Família, 2020)*

Quando me reconheço em minha ancestralidade ucraniana pelo vínculo com minha avó paterna Eliza, reconheço também meus fazeres-saberes ancestrais. Estes que trago comigo “desde sempre”, tão tácitos que não sei como sei, somente sinto e sei. Mas passo então a reconhecer também este modo de pensar e construir conhecimento, a partir do momento dos elos que se atam:

O contexto tão longínquo de uma Rússia desconhecida e distante e que me soa tão familiar. Questões me rodeiam do porquê conheço, entendo ou me identifico com este lugar?

Por que tudo que minha expectativa “racional” antevira *foi por terra* e o entendimento e pertencimento do ser eslavo me soa tão próximo e conhecido?

Me confundo, me emociono, não compreendo, sinto o *chão cair e descer* como a lágrima que percorreu meu rosto naquela aula.

Meus sentidos abertos e despreparados não sabem lidar com aquele conhecimento de vivência que me invade. Não esperava por isso!

Minha mente inquieta tenta recobrar sua razão, seu eixo e esquadrinha *os quatro cantos* de perguntas e respostas. Por quê? De onde? O que é isso?

...

E de repente como elos que se atam encontro a resposta: Ucraniana, eu, minha avó.

Será?

(LIPAROTTI, 2020, p. 10)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Esta citação é um recorte do texto-tecido titulado “Sobre ancestralidade, minha vó Eliza e o teatro russo” publicado dentro de um dossiê na revista DAPesquisa. Este dossiê tinha como tema as metodologias, a relação entre modo e conteúdo, as atualizações e alternativas aos formatos tradicionais e as reflexões sobre às práticas de pesquisa e a escrita acadêmica nas Artes. Desta forma, a proposição deste texto-tecido que se organiza como um painel surgiu na busca de uma escrita que corroborasse com a trama forma e conteúdo. É composto de vários textos-retalhos. Cada um deles foi escrito para que coubesse nos cortes de tecido e neles impresso, como uma estampa. A partir daí, fez-se a tecitura, buscando suas conexões, sua coesão, sua coerência. A amarra da tecitura começou pelo retalho “Elos que se atam” que precisava estar no centro, pois assim iria costurar todos os demais. E é deste retalho que se origina esta citação-recorte. Trazida aqui por meio do registro fotográfico, que foi o meio escolhido para trazer o painel para os moldes digitais e adentrar o meio acadêmico. Escolho, então, citá-las desta forma, tal como foi proposto para que ao tocar o leitor o tecido apresente-lhe um pouco de tato, textura, maleabilidade e até mesmo sua beleza nas imperfeições de ler um texto tecido como um trabalho manual. O texto completo pode ser visualizado em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17973>.

O arremate do ponto se dá em meu tecido e sim re-conheço:

Passei a entender parte de mim e a noção de ancestralidade parece fazer mais sentido agora. Tão ali, tão no corpo, tão de repente e inesperado, tão indissolúvel e inseparável.

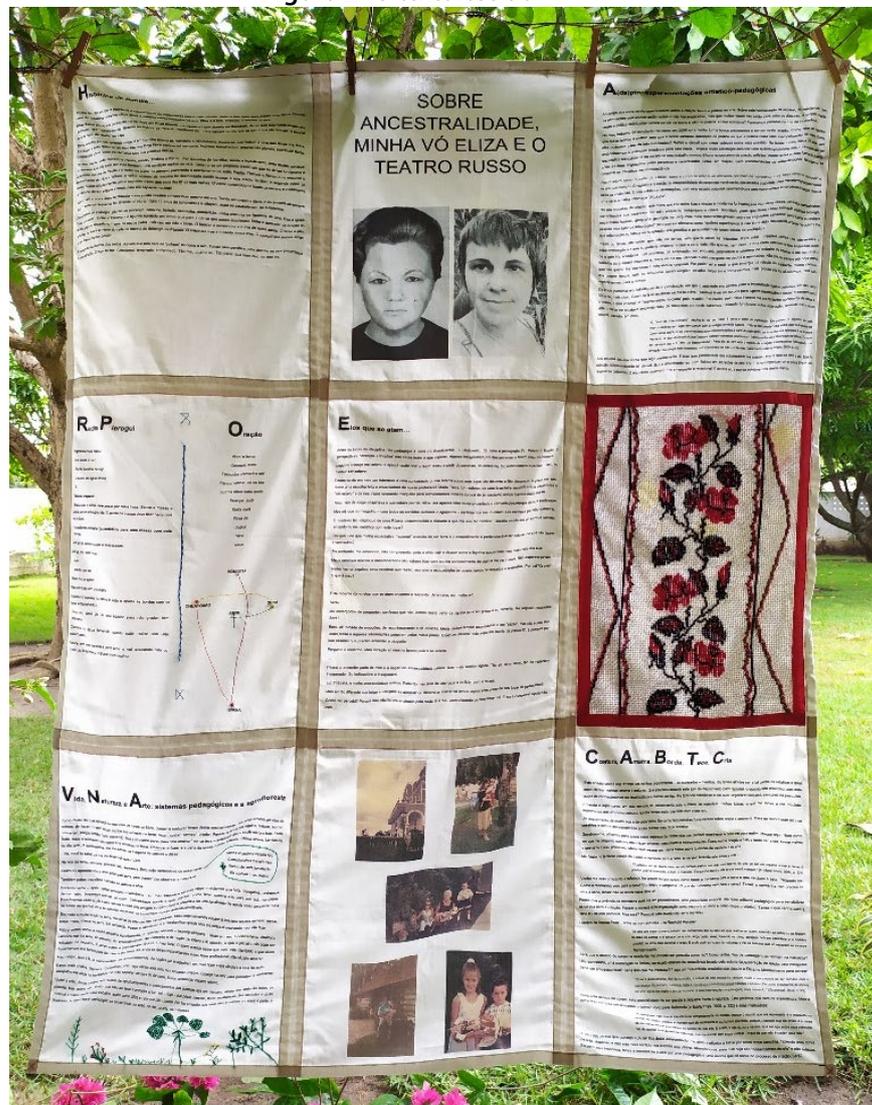
Eu, Thábata, e minha ancestralidade eslava. Parte do meu jeito de interrogar e de lidar com o mundo.

Meu eu tão diferente que briga e luta para se adequar ou mesmo se aceitar há tempo agora acha pistas de seu lugar de pertencimento.

Como não percebi? Porque isso não foi-me ensinado pela razão, já o meu entendimento de reconhecer foi. E era incompatível. Agora não mais.

(LIPAROTTI, 2020, p. 10)<sup>5</sup>

Figura 2- O texto-tecido



Fonte: acervo pessoal

<sup>5</sup> Idem

A partir deste momento, então, sinto a necessidade de refletir sobre os modos de construção de conhecimento a partir desta experiência de tecitura criativa. A pesquisadora em Artes Cênicas Mônica Ribeiro traz uma reflexão sobre o termo cognição, seu imbricamento com a permanência e a complexidade humana:

Etimologicamente, o termo *cognição* tem origem em *cognescere*, significando *adquirir conhecimento*. Quando se diz que um sistema é cognitivo, diz-se que ele é capaz de conhecer, ou seja, de aprender. Por isso, não apenas seres humanos têm capacidade cognitiva atrelada ao organismo, mas também os animais, que sabem como sobreviver, e as máquinas, que sabem fazer determinadas tarefas, sendo, portanto, também dotadas da capacidade de aprendizagem.

Mas diz-se que o ser humano é o animal com capacidade de cognição “superior” aos demais. O que confere à condição humana essa superioridade? Em princípio, o homem não apenas sabe como sobreviver e realizar certas tarefas aprendidas, mas também é capaz de aprender a aprender, de refletir sobre suas ações, resolver problemas complexos, inventar novos dispositivos técnicos, lidar com símbolos, criar cultura, escrever, dançar, criar e atuar na linguagem, tem capacidade de teatrar, de desenhar, entre outras ações. Enfim, a cognição humana possui complexidade ímpar, podendo ser estudada sob diversas perspectivas e contextos. (RIBEIRO, 2015, p. 26).

Desta forma, afirmo que os fazeres-saberes ancestrais organizam minha cognição e meu modo de pensar e estar na interação corpoambiente. Os fazeres-saberes ancestrais que trago no/do corpo são: costurar, bordar, que se desdobram em outras ações como tecer, alinhavar, coser, cerzir. Assim, penso e organizo esta investigação a partir destes verbos que me movem.

Então, entrelaçando memórias de infância e ancestrais, a costura e o bordado emergiram como estratégia qualitativa para lidar com o pensamento do corpo. Disto resultou a compreensão e o desenho do método de pesquisa do fazer e do organizar as relações entre corpoambiente. Partindo da tríade pesquisadora-artista-educadora, identifiquei questões como as memórias e a ancestralidade ucraniana, observando o modo como este corpo cria e constrói suas conexões. Retomando fazeres apreendidos na infância, a tecitura se torna o fio que adentra o tecido e amarra os elos da construção acadêmica, artística e pedagógica aqui indissociáveis.

Assim, o costurar e o bordar (assim como seus desdobramentos) organizam o modo de pensar deste corpo, apresentando meu modo de olhar para o mundo e produzir conhecimento. Como afirma Bastos (2017, p. 25) “A cada vez que a agulha penetra no pano,

exige do corpo um aprendizado, um foco. A cada repetição de bordado, o traço no pano me devolve em percepções, um sentido cognitivo.”

Entendendo a Dança enquanto forma de conhecimento artístico, amarro ainda mais dois pontos: a imbricação da experiência corporal na formulação do conhecimento como afirmam as professoras do Departamento de Linguagens do Corpo da PUC-SP Christine Greiner e Helena Katz (p.17, 2015) “Há que se considerar ainda, outra característica central quando se estuda corpo: não há nenhum conhecimento formulado na linguagem que não tenha sido experiência do no corpo.”. Bem como a ideia de que a Dança está engajada com o sentimento cognitivo para além do afetivo como aponta a professora de dança Isabel Marques e é fonte de conhecimento sistematizado e transformador em seus processos pedagógicos:

O fazer-sentir dança enquanto arte nos permite um tipo diferenciado de percepção, discriminação e crítica da dança, de suas relações conosco mesmos e com o mundo. Ao contrário do que nos oferece o senso comum, a dança não é um amontoado de emoções que permite que nos “auto-expressemos”, “desanuviamos as tensões”, sintamos o íntimo da alma” (Marques,1989). Isto não quer dizer que o trabalho com a dança não envolva as emoções, sentimento, a sensibilidade. A dança, como forma de arte, está engajada com o sentimento cognitivo e não somente com o sentimento afetivo ou liberar de emoções (Reid, 1981, 1986). É por meio de nossos corpos, dançando, que os sentimentos cognitivos se integram aos processos mentais e que podemos compreender o mundo de forma diferenciada, ou seja, artísticas e estética. É assim que a dança na escola se torna distinta de um baile de carnaval ou de um ritual catártico: o corpo que dança e o corpo na dança tornam-se fonte de conhecimento sistematizado e transformador. (MARQUES, 2007 p. 24, 25).

## Corpo e Ambiente como componente

No Brasil, por meio dos Parâmetros Curriculares Nacionais do Ministério da Educação sobre Meio Ambiente refletem sobre como a prática docente nas escolas pode centralizar as questões do meio ambiente, dando-lhes a devida importância:

São grandes os desafios a enfrentar quando se procura direcionar as ações para a melhoria das condições de vida no mundo. Um deles é relativo à mudança de atitudes na interação com o patrimônio básico para a vida humana: o meio ambiente. Os alunos podem ter nota 10 nas provas, mas, ainda assim, jogar lixo na rua, pescar peixes-fêmeas prontas para reproduzir, atear fogo no mato indiscriminadamente, ou realizar outro tipo de ação danosa, seja por não perceberem a extensão dessas ações ou por não se sentirem responsáveis pelo mundo em que vivem. Como é possível, dentro das condições concretas da escola, contribuir para que os jovens e adolescentes de hoje percebam e entendam as consequências ambientais de suas ações nos locais onde trabalham, jogam bola, enfim, onde vivem? Como eles podem estar contribuindo para a reconstrução e gestão coletiva de alternativas de produção da subsistência de maneira que minimize os impactos negativos no meio ambiente? Quais os espaços que possibilitam essa participação? Enfim, essas e outras questões estão cada vez mais presentes nas reflexões sobre o trabalho docente. (Parâmetros Curriculares Nacionais – Meio Ambiente, p. 169).

Assim, criei no curso de licenciatura em dança da Universidade Federal de Sergipe o componente curricular Corpo e Ambiente. Este componente, ou disciplina como costumamos chamar, surgiu a partir desta demanda do Ministério da Educação (MEC) que os cursos de Licenciatura abarquem em suas grades os temas transversais, este em específico Meio Ambiente. Este componente foi inserido na grade como obrigatório e é cursado no quarto período. A primeira vez que foi ministrado ocorreu no semestre letivo de 2016.2 que ocorreu entre os anos de 2016 e 2017 (devido as defasagens de calendário).

Neste momento surgiram uma série de questões sobre como abordar e tratar as questões ambientais em um curso de licenciatura em Dança. Eu, Thábata, como professora do componente começo a refletir e teço um plano de trabalho. Parto de minhas experiências prévias como montanhista, mas também como pesquisadora, que tanto em meu TCC<sup>6</sup> na graduação, quanto no mestrado<sup>7</sup> venho discutindo a relação corpoambiente e a criação em Dança a partir desta relação.

A ideia de topofilia que Tuan (1974) aponta na introdução de seu livro ressalta que não há como ter indivíduos preocupados com as questões ambientais sem antes entendermos a nós mesmos, nossas relações e percepções sobre o ambiente:

---

<sup>6</sup> Sou graduada em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná e apresentei o trabalho de conclusão de curso titulado ADAPTAÇÃO E AMBIENTE: PESQUISA DE MOVIMENTO A PARTIR DA AUTO-ORGANIZAÇÃO DO CORPO, sob orientação da Profa. Dra. Marília Vellozo.

<sup>7</sup> Meu mestrado foi no Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) na qual defendi a dissertação: Dança e adaptabilidade: Processos de comunicação entre corpo e ambiente sob orientação do Prof. Dr. Jorge de Albuquerque Vieira.

Quais são nossas visões do meio ambiente físico, natural e humanizado? Como o percebemos, estruturamos e avaliamos? Quais foram, e quais são, os nossos ideais ambientais? Como a economia, o estilo de vida e o próprio ambiente físico afetam as atitudes e valores ambientais? Quais são os laços entre meio ambiente e visão de mundo?

Estas são algumas das questões que desejo explorar. Elas são gerais, mas não totalmente inclusivas. A poluição ambiental e a ecologia, dois tópicos de grande importância e interesse para o mundo, situam-se fora do âmbito deste livro. Os temas a serem abordados aqui – percepção, atitudes e valores – preparam-nos, primeiramente, a compreender nós mesmos. Sem a autocompreensão não podemos esperar por soluções duradouras para os problemas ambientais que, fundamentalmente, são problemas humanos. E os problemas humanos, quer sejam econômicos, políticos ou sociais, dependem do centro psicológico da motivação, dos valores e atitudes que dirigem as energias para os objetivos. (TUAN, 1974, p. 1).

Assim, começo por tentar entender as relações corpoambiente entre os discentes. fazendo-lhes, durante minhas aulas no componente curricular Corpo e Ambiente, a pergunta “Qual é seu ambiente?”. O intuito era de questionar a percepção dos alunos de vínculo e pertencimento corpoambiente, de trazer ao foco quais interações ambientais foram tecidas ao longo de suas vidas e quais memórias trazem desta relação. Apuro o foco para perceber, em especial, aonde tecem os vínculos com a natureza neste ambiente que os envolve e noto que essa pergunta provoca e mobiliza seus corpos.

E proponho vivências em ambientes naturais para experimentar a relação em movimento. A partir da escuta, da percepção, buscando uma improvisação em relação, com objetivo de re-vincular, sensibilizar. Propor aos corpos um momento de reconexão, acompanhado de uma reflexão crítica. Penso em tecer vínculo e re-conhecer vínculo.

Noto que esta vinculação perpassa pelas experiências de vida e remete muitas vezes à infância. Tanto pela presença como pela falta de experiências de brincar na natureza. Aqui é o ponto que começam a aparecer as relações de vínculo e de pertencimento, bem como os medos, memórias, sentimentos de superação, de bem estar, dentre outros. Por fim percebo em seus trabalhos finais da disciplina relatos bordados de sensações e percepções que organizam, desorganizam e reorganizam suas ideias a partir da interação corpoambiente. Nesta última tecem-se moveres com propósito de vínculo e cuidado em nossos fazeres acadêmicos-artísticos-pedagógicos em Dança.

## Esquiva-se, Ofegante e algumas considerações

*Eu sou a Terra  
Engasgada.  
Sofro pra respirar.  
Alguém pode me ajudar?  
Você se esquiva do próprio lixo que gerou e amarrou em mim.  
Caminho a passos lentos.  
Tateio perdida no espaço como uma noiva que foi cruelmente vestida para seu próprio desespero.  
Com a cabeça dentro de um saco tudo o que eu enxergo é luz,  
quando em algum ponto há a falta dela logo tento diagnosticar se é um espaço vazio no escuro ou o  
corpo de uma pessoa  
Estou sozinha,  
ouço tanta gente passar por mim,  
sou percebida mas estou repelindo.  
Ando a procura de alguém que possa me guiar,  
porque não consigo ver,  
só sinto.  
Sinto sua pele na minha pele.  
Um completo desconhecido,  
ou será  
desconhecida?  
Não me importa quem seja,  
só me importa que se importe comigo,  
mesmo que seja por  
oito  
infinitos  
segundos.  
(Reijane Santos, *Esquiva-se*, 2020).<sup>8</sup>*

O lixo plástico visto por Reijane Santos e sua turma durante a vivência<sup>9</sup> na Pedra da Arara em 2016 incomodou. Incomodou a ela, e a tantos outros que descreveram nos seus relatórios finais do Componente Curricular Corpo e Ambiente este incômodo. Descreveram<sup>10</sup> apontando a “tristeza ao ver o rio cheio de lixo”, “repúdio” e a “ingratidão com o ambiente”. Em suas palavras trouxeram também a “felicidade em coletar o lixo” e a “importância” desta ação.

Ali germina um incômodo, que irá florescer anos mais tarde na performance intitulada “Esquiva-se”. Como ela apresenta: “O ESQUIVA-SE sou eu, vestida por sacolas plásticas de

---

<sup>8</sup> A formatação original do poema *Esquiva-se* foi proposto em outro formato. O original pode ser acessado no e-book *Dança em relatos de experiência: cadernos de resumos expandidos ANDA 2020*.

<sup>9</sup> A Pedra da Arara fica no município de Macambira-SE, a vivência aconteceu em abril de 2017.

<sup>10</sup> Estas palavras foram retiradas dos relatórios finais do Componente Curricular do semestre 2016.2.

mercado, dos pés, a cabeça. Asfixiada, caminho e tateio pelo espaço, que em sua maioria são espaços públicos com fluxo intenso de pessoas, na busca de interação.” (SANTOS, 2020, p. 100). A performance e sua pesquisa surgem a partir de questões sobre como, em seu fazer artístico, ela poderia tratar do plástico e como trazê-lo para a cena.

**Figura 3** – Performance “Esquiva-se” em Natal-RN



Fonte: Cédida do acervo pessoal de Reijane Santos

Também foram as vivências que despertaram em Leo Torres uma percepção de um estado corporal criativo em sua respiração:

Ao me deparar com as vivências de corpo e ambiente, estou em uma trilha. Realizo o caminho de ida e percebo o quanto meu eu-corpo se esforça fisicamente para se deslocar naquele ambiente. Após um longo dia de investigações naquele lugar, me dou conta de que preciso voltar. Ali, cansado, exausto, sem saída. Organizo-me e neste estado de cansaço e prontidão retorno, refazendo o mesmo caminho, mas transformado, exausto, mas ativo. Encontro então um modo de investigar, meu modo, me encontro na dança, minha dança, no ambiente, meu ambiente, na respiração, na ação. Cansado vou, cansado volto, criando. (TORRES, 2019, p.1726).

Deste estado de corpo exausto surgiu a performance intitulada “Ofegante”. Dela se desdobrou em seu de trabalho de conclusão de curso titulado RESPI(RA)NDO: uma história pautada na vida, na dança e na relação corpoambiente. Como escreve Leo:

RESPIRANDO é um trabalho artístico e pesquisa autobiográfica que vem à tona por meio de uma problemática: a respiração. Que percebo nessa a possibilidade de criação, o meu ambiente, que pauta a minha vida e a minha dança. Assim, vejo na escrita biográfica uma forma de traduzir inquietações, por meio da narrativa de minha história, trazendo tanto para a cena quanto para o texto essa relação particular. (TORRES, 2020, p. 66)

Figura 4 – “Ofegante” no Espetáculo da Cia Mari Lima.



Fonte: Jeane Gally. 2019

Assim, observo que as criações artísticas de Leo e Reijane, bem como suas investigações acadêmicas a partir delas, moveram-se pela ação pedagógica disparada no componente curricular Corpo e Ambiente. Por isso, defendo que as ações aqui são uma imbricação acadêmica-artística-pedagógica. Suas tecituras bordam questões investigativas e resultados bastante distintos, mas que tiveram um acionamento em comum na interação corpoambiente.

Reconheço então no vínculo, que tece em cada corpo a partir de suas histórias e experiências de vida por caminhos diferentes, como aquilo que os move a investigar e criar Dança com um determinado propósito. Neste caso o propósito é sensível às questões ambientais e parte da topofilia, dos laços entre meio ambiente e visão de mundo. Como artistas, o comprometimento com estas questões faz com que levem-nas para a cena,

transformadas em movimento, em Dança e, como afirma Bastos (2017), aponta para nossas escolhas, atitudes envolvendo o estético, o ético e o político:

A proposta de um *corpo sem vontade* é também provocar um estado corporal entre escuta e ação – *mover* com um determinado propósito– que venha exigir do sujeito, que aqui é um artista do corpo, a estar atento sobre as possibilidades de escolhas que se conectam no momento em que ele precisa tomar decisões com o/no corpo e no/do ambiente que o circunscreve. Entendo que disparos de alertas provocam no artista moveres de aproximações e distanciamentos em relação a um objeto, que aqui são pensamentos do corpo comprometidos com seu entorno. Somos o pensamento de cada decisão tomada. Por isso, precisamos nos responsabilizar por nossos atos. Somos os espaços que produzimos. Assumimos um jeito de ser a cada decisão tomada. Não é um corpo pacífico ou contemplativo. É um artista que a cada escolha assume também uma alteridade no mundo. O modo como elaboramos e resolvemos estas escolhas interfere no mundo em que outros habitam, isto é, envolve atitudes em que o estético, o ético e o político estão sempre se cruzando de modos implicados. Estes eixos estão sempre comprometidos entre si. (BASTOS, 2017, p. 80).

## Referências

BASTOS, Helena. **Corpo sem vontade = cuerpo sin voluntad**. São Paulo: ECA/USP: Cooperativa Paulista de Dança, 2017.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs). Meio Ambiente**. Brasília: MEC/SEF, 1997.

GREINER, Christine. **O corpo: Pista para Estudos Interdisciplinares**, São Paulo: Annablume, 2005. JOHNSON, Steven. **Emergência – a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares**. Tradução: Maria Carmelita Pádua Dias, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

KATZ, Helena e GREINER, Christine. (Org) **Arte e Cognição**. São Paulo: Annablume, 2015.

LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Coordenação de tradução: Mara Sophia Zanotto. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Educ, 2002.

LEWOTIN, Richard C. **A tripla Hélice: gene, organismo e ambiente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LIPAROTTI, Thábata M. **Dança e adaptabilidade**: Processos de comunicação entre corpo e ambiente. 2013. 110 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2013.

\_\_\_\_\_. Sobre ancestralidade, minha vó Eliza e o Teatro Russo. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01-15, 2020. DOI: 10.5965/1808312915252020e0030. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17973>. Acesso em: 15 ago. 2021.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

RIBEIRO, Mônica. Cognição e afetividade na experiência do movimento em dança: conhecimentos possíveis. In: KATZ, Helena e GREINER, Christine. (Org) **Arte e Cognição**. São Paulo: Annablume, 2015. P. 23-75

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2ª reimpressão. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

SANTAELLA, Lúcia e VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Metaciência**: como um guia de pesquisa: uma proposta semiótica e sistêmica. São Paulo: Editora Mérito, 2008.

SANTANA, Leandro Torres. Da exaustão a criação: relatos de um processo entre corpo e ambiente. In: **Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA**. Salvador: ANDA, 2019. p. 1726-1731.

\_\_\_\_\_. RESPIRANDO: uma história pautada na vida, na dança na relação corpoambiente. In: SANTOS, Eleonora Campos da Motta; COUTINHO, Denise; DOMENICI, Eloisa L.; CASTRO, Daniela L.; TRIGO, Clara (Orgs). **Dança em relatos de experiência**: caderno de resumos expandidos. E-book da coleção de 11 itens referentes ao 6º Congresso (Edição Virtual) da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), de 16 a 18/09/2020. ISBN Coleção: 9786587431123. <https://portalanda.org.br/publicacoes/>. 1. ed. Salvador: Editora ANDA, 2020. v. 11. 490p. p. 64-69.

SANTOS, Reijane Souza. Esquivando-se do plástico. In: SANTOS, Eleonora Campos da Motta; COUTINHO, Denise; DOMENICI, Eloisa L.; CASTRO, Daniela L.; TRIGO, Clara (Orgs). **Dança em relatos de experiência**: caderno de resumos expandidos. E-book da coleção de 11 itens referentes ao 6º Congresso (Edição Virtual) da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), de 16 a 18/09/2020. ISBN Coleção: 9786587431123. <https://portalanda.org.br/publicacoes/>. 1. ed. Salvador: Editora ANDA, 2020. v. 11. 490p. p. 99-104.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1974.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte**: formas de conhecimento-arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

\_\_\_\_\_. Teoria do conhecimento e arte. **Revista Música Hodie**. RAY, Sonia. (Transcrição). Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/issue/view/877> v. 9 n.2. 2010. p. 11-24.

PALESTRA COM JORGE DE ALBUQUERQUE VIEIRA NO PLANETARIO DE SP DENTRO DO PROJETO DESABA. Jorge Albuquerque Vieira. Produção DESABA. Duração da parte 1: 9'01" Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=IBBRWRO71J4&ab\\_channel=DESABATUBE](https://www.youtube.com/watch?v=IBBRWRO71J4&ab_channel=DESABATUBE)>. Acesso em: 10 de agosto de 2021.



**DRAMATURGIAS**

## PARA VER NASCER *AMOR MUNDI*

Vanessa Macedo (LADCOR - PPGAC/ECA/USP)

O teto pesando sobre nós e o chão sugando nossos corpos é uma imagem que costumo trazer para nossas aulas na sala de ensaio. Num movimento duplo e constante entre confrontar e pertencer, experimentamos o encontro dos nossos corpos com o chão como se afundássemos na lama e pudéssemos nos fundir a ela. É uma tentativa de prosseguir, não se deixar morrer. Mas, ao mesmo tempo, é um deixar-se afundar sem duelo. Essas imagens são possibilidades que encontro para verbalizar em poesia a contradição que nos habita. Resistir ou ceder. Resistir e ceder. Confrontando ou aceitando buscamos um espaço de pertencimento. Nas aulas, isso acontece a partir de práticas corporais em que a ideia de fluxo é central. Estudamos caminhos para deixar ininterrupta nossa relação com o chão, amaciar sua solidez. Vivenciamos o movimento como passagem, sem início ou fim. Exploramos o plano baixo, rasteiro e, cada tentativa de sair dele, é uma possibilidade de encontrar modos de retornar sem se machucar, deixando nossos corpos flexíveis.

Há cerca de dois anos, também começamos a experimentar a colisão durante a aula. Temos uma partitura em comum, mas podemos realizá-la em direções variadas. As sequências de movimentos propõem situações fora do eixo para que o desequilíbrio promova afastamentos, aproximações e possíveis colisões entre os corpos. Esses são alguns princípios que desenvolvo junto ao grupo que dirijo há 20 anos, a Cia Fragmento de Dança<sup>1</sup>: investigar o fluxo dos nossos movimentos individualmente para, em seguida, pesquisar a relação da nossa dança em grupo, quais diálogos e tensões construímos a partir dos nossos encontros. Nossa tarefa é negociar para igualmente propor e escutar. Entendo nossas aulas, que sempre antecedem os ensaios, como um momento de aquecimento e investigação de composições e qualidades de movimento, mas também como um espaço para aguçar a conexão do trabalho em grupo e perceber quais dramaturgias aquele instante nos convida a construir.

---

<sup>1</sup> Fundada no ano de 2002 na cidade de São Paulo, a Cia desenvolve pesquisa em dança contemporânea e possui 20 trabalhos em seu repertório. Informações em [www.ciafragmentodedanca.com.br](http://www.ciafragmentodedanca.com.br).

Sendo assim, as tarefas vão aparecendo sem que sejam completamente planejadas, a aula em grupo promove dinâmicas e questões próprias solicitando que a gente encontre caminhos para testá-las. De início, era o peso imaginado do teto que desestabilizava nosso eixo vertical, depois passou a ser também a possibilidade do choque entre os nossos corpos. Queríamos experimentar o risco, lidando com a ideia da imprevisibilidade. Para isso, precisávamos ampliar nossa escuta e avolumar a percepção da nossa relação com o espaço. Também precisávamos estar atentas/os para tomar as decisões de esbarrar, desviar, proteger, usar apoios etc.

Nossas proposições individuais geravam uma correlação de forças tornando o espaço uma pulsão autônoma, que se retroalimenta de nossas ações. A noção de complexidade do sociólogo Edgar Morin colabora com este pensamento, ao afirmar que “desde o momento em que um indivíduo empreende uma ação, qualquer que seja ela, esta começa a escapar de suas intenções. Ela entra num universo de interações e finalmente o meio ambiente apossa-se dela.” (MORIN, 2009, p. 80-81). O que acontecia, portanto, é que nos integrávamos ao espaço numa via de mão dupla, em que movíamos e éramos movidos por ele.

Estávamos nessas experimentações corporais quando algumas ideias da cientista política<sup>2</sup> alemã Hannah Arendt surgiram para nós. O seu entendimento de ação impulsionava o nosso. Nós discutimos o processo dramático do agir, qual sentido nossos corpos constroem ao se moverem; enquanto ela, observando fatos e contextos, analisa o ato de agir e falar como formas de nos inserirmos no mundo humano. Mas é importante evidenciar que a vida encarnada no gesto dançante sempre esteve entre os meus maiores interesses na pesquisa em artes. Quero dizer que, para mim, o processo de criação é, antes de tudo, um depoimento de si numa relação eu-mundo, em que a minha experiência pode ser partilhada numa perspectiva política.

No momento em que discutíamos sobre o quanto nos sentíamos ou não responsáveis pelos espaços em que habitamos, Arendt começou a fazer sentido na pesquisa. A densidade dos seus textos dialogou com as imagens chocantes do artista

---

<sup>2</sup> Embora reconhecida como filósofa, Hannah Arendt (1906-1975) recusou esse título, preferindo se apresentar como cientista política.

turco Ugur Gallen, ao justapor, lado a lado, fotografias com realidades díspares que denunciam uma sociedade de contrastes cruéis. Tudo isso fez parte do processo para a criação de *Amor Mundi* (2020), realizado junto à Cia Fragmento de Dança que, ironicamente, estreou num ano em que fomos convocados, como Arendt propõe, “a pensar o que estamos fazendo”.

**Figura 1** – Imagem do artista Ugur Gallen, utilizada na capa do projeto *Amor Mundi* da Cia Fragmento de Dança.



Fonte: <https://falauniversidades.com.br/ugur-gallen-arte-guerras-siria/>

Figura 2 – *Print screen* do trabalho *Amor Mundi* da Cia Fragmento de Dança, 2020.



Fonte: Acervo pessoal

Nesse texto, proponho trazer esse processo de criação em diálogo com indagações que nos atravessavam junto ao convite de Arendt à reflexão. De fato, ela esteve mais presente nas nossas discussões do que Gallen. Talvez, porque tínhamos, de um lado, leituras complexas e pouco familiares e, de outro, imagens realistas que, por si só, já sintetizavam um contexto de maneira impactante. Dele, penso que ficamos com a ideia de contraste que se insere em vários momentos do trabalho, seja na bomba atômica que se torna cachoeira, na fumaça ao chão que vira nuvem invadindo o espaço, na realidade concreta de vasos de vidro que se confundem com o movimento das estrelas – todas essas situações foram desenvolvidas em imagens de vídeo sobrepostas à cena. De Arendt, ficamos com a dúvida, as dissonâncias necessárias, as questões sobre ação em grupo, sobre insurgir, romper, desejar e não saber nada sobre a possível chegada do novo.

## 1. A pergunta segue viva

“O que proponho, portanto, é muito simples: trata-se apenas de pensar o que estamos fazendo” (ARENDDT, 2018, p. 6). O convite de Hannah Arendt não parece nada simples e está longe de apontar para uma única resposta. A pergunta se lança complexa e polifônica. Pensar o que estamos fazendo implica pensar o que não estamos fazendo, pensar o quanto nos sentimos ou não responsáveis. O sentimento de responsabilidade, por sua vez, envolve nossa relação de pertencimento, quanto mais somos parte, mais somos convocados a cuidar. Com “pensar o que estamos fazendo”, Arendt queria compreender como os regimes totalitários foram possíveis, ressaltando o perigo de se erradicar a pluralidade humana - condição para que a política exista. Para ela, o totalitarismo é antipolítico, é a própria aniquilação da pluralidade e é uma ameaça que nos ronda, não estamos livres dela.

A primeira edição de *A Condição Humana* foi publicada em 1958, naquele momento, as bombas atômicas, a invenção do telescópio, a reprodução da vida em proveta e a chegada à lua marcavam nosso século XX. Mas Arendt aponta, em relação a este último evento, que era mais sobre a possibilidade de descobrirmos outra morada do que sobre o avanço da ciência. É o que diz ao comentar o relato de um repórter norte-americano sobre o dia em que o homem pisou na lua:

[...] o que encheu o coração dos homens que, agora, ao erguerem os olhos da Terra para os céus, podiam observar lá uma coisa produzida por eles, não foi orgulho nem assombro ante a enormidade do poder e do domínio humanos. A reação imediata, expressa no calor da hora, foi alívio ante o primeiro “passo para fuga dos homens em sua prisão na Terra”. (ARENDDT, 2018, p. 1)

Quando iniciei o processo criativo junto à Cia Fragmento de Dança, pensar “o que estamos fazendo” foi um dos nossos disparadores. Escrevemos uma lista com metas pessoais apontando o gostaríamos de fazer no e pelo mundo, na qual apareceram desejos variados - deixar de comprar carne, viver numa casa inteiramente sustentável, adotar uma criança. Junto as nossas conversas, seguíamos a pesquisa de movimento aprofundando a relação dos nossos corpos com o chão e o teto, atravessada pelas ações de resistir, ceder e colidir. Somado a isso, lancei ao grupo três palavras: Risco. Tensão. Codependência. Foi para ver nascer *Amor Mundi*, dança que

estudou em vídeo em setembro de 2020 – quando ao mundo foi decretado o isolamento social em razão da Covid 19 – que nos aventuramos nesse percurso. É com o nascimento que esse trabalho termina, dando seus sinais de que a natalidade de Arendt está ali, para anunciar a chegada do novo, ou ainda, esperar.

Ainda que a primeira escrita do projeto date de 2018, as perguntas sobre *Amor Mundi* surgem um ano antes, em 2017, quando a cidade de São Paulo testemunha o desmonte da maior parte de seus programas culturais. Não à toa, os confrontos entre artistas e o Secretário de Cultura André Sturm, da gestão do então prefeito João Dória, foram intensos. As primeiras manifestações protestavam contra o congelamento de cerca de 43,5% da pasta da Secretaria Municipal de Cultura naquele ano<sup>3</sup>. No entanto, uma sucessão de fatos relacionados às ameaças sofridas pelas políticas culturais estruturantes motivou outros atos-manifestos, incluindo a ocupação do prédio da Secretaria de Cultura por trabalhadores do setor, exigindo a saída do Secretário em junho de 2017<sup>4</sup>.

Essa brevíssima contextualização é para dizer que a ação em grupo pulsava mais forte do que nunca e as palavras que lancei no nosso processo criativo faziam cada vez mais sentido para nossa relação eu-mundo e arte-vida. Corríamos RISCO. O espaço era de TENSÃO. Estávamos numa relação de CODEPENDÊNCIA. Sendo assim, o início desse projeto artístico foi motivado pelo sentimento gerado em nossos protestos nas ruas, pelos questionamentos sobre o que podíamos em grupo, pelas contradições entre resistir e nos perceber absorvidos pelas forças estruturais que agem sobre os nossos corpos. Além dos fatos específicos na cidade de São Paulo, também testemunhávamos uma sucessão de ataques às artes, envolvendo censura e criminalização. Tudo isso alimentava um sentimento de ação conjunta que começou a dialogar com a ideia de *Amor Mundi* trazida por Arendt como sendo “não apenas uma promessa que une os seres humanos, mas sobretudo um imperativo à ação” (ASSY, 2018, p. 22).

---

<sup>3</sup> Disponível em <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/movimentos-artisticos-e-sociais-protestam-em-sp-contras-cortes-de-doria-na-cultura.ghtml>. Acesso em 24/8/2021.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/05/1889064-manifestantes-ocupam-secretaria-da-cultura-e-pedem-renuncia-de-sturm.shtml>. Acesso em 24/8/2021.

Foi desse contexto que surgiu a escrita do projeto da Cia Fragmento para concorrer ao PROAC<sup>5</sup>, com o qual fomos contempladas/os na nossa segunda tentativa, no ano seguinte. Independentemente do aporte financeiro, já estávamos pesquisando em sala de ensaio, dando materialidade às sensações que habitavam nossos corpos. E foi assim até as vésperas da nossa estreia, quando tudo parou. A covid-19 nos impôs o isolamento e “ninguém solta a mão de ninguém”, frase que viralizou como discurso de resistência depois que Jair Bolsonaro venceu as eleições presidenciais em 2018, tornou-se sinônimo de perigo. Não ao toque. Não ao estar junto. E tudo teve que ser redimensionado.

Decidimos apresentar o trabalho em três partes: *Prólogo*<sup>6</sup>, *Conspiração Sistêmica*<sup>7</sup> e *Revolução*<sup>8</sup>. Essa era uma divisão que tinha a ver com nossa composição coreográfica, mas que se tornou também uma estratégia para as apresentações *on-line* que passaram a ser nossa realidade. Não queríamos apenas exibir o trabalho na íntegra em nosso canal do *YouTube*, era nosso desejo promover o encontro, ouvir as pessoas, conversar. Então, resolvemos lançar uma série de dança em vídeo e, a cada fim de semana, exibimos um episódio com duração entre 15 e 20 minutos, seguido de uma conversa com o público pela plataforma *zoom* mediada pelos pesquisadores Helena Bastos e Odilon Roble.

Como diretora do grupo, não nego a sensação de ver nascer um natimorto. É como se a principal questão de *Amor Mundi*, que era não saber exatamente o que viria a ser, o que se daria organicamente a partir de ações que envolviam risco e imprevisibilidade, tivesse sido abandonada, pois tínhamos que gravar um vídeo resultando em algo fixo, contrariando o que perseguimos.

## 2. Prólogo

Arendt nos alertou para não duvidarmos da nossa capacidade de destruir toda a vida orgânica na Terra. A primeira cena do episódio que batizamos *Prólogo* tem início

---

<sup>5</sup> Edital da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo de apoio a diversas linguagens artísticas.

<sup>6</sup> O episódio *Prólogo* está disponível em <https://youtu.be/jlafYCI5M4E>

<sup>7</sup> O episódio *Conspiração Sistêmica* está disponível em <https://youtu.be/nlkbMxOv8s4>

<sup>8</sup> O episódio *Revolução* está disponível em <https://youtu.be/WFoTJ1FBZNc>

com os nossos corpos tentando resistir ao teto imaginado desabando sobre nós. Entre resistir e ceder chegamos ao chão e nele permanecemos por algum tempo. Nesse momento, projetamos na parede uma cachoeira que, aos poucos, transforma-se em bomba atômica. Em cena, um bailarino carrega um tubo nas costas de onde sai fumaça e, em alguns momentos, nossos corpos desaparecerem nela. Os sinais da artificialidade construída pelo *homo faber* já aparecem na nossa escolha em dividir o palco com seis vasos de vidro. É um mundo fabricado por nós, artificial, que nos separa, em alguma medida, da natureza. Fabricar artefatos compõe a atividade humana e é parte do que Arendt chama de mundanidade – o mundo das coisas criadas pela espécie humana.

Antes do *homo faber*, a autora nos apresenta o *animal laborans* como sendo a dimensão da nossa existência que representa a capacidade que temos de prover a própria vida, suprir nossas necessidades biológicas. É somente ao nos liberarmos das demandas do nosso próprio corpo e do ambiente doméstico, que são imediatas e que dizem respeito ao processo vital, que nos tornamos livres para agir. E esse par liberação-liberdade é o que nos permite o exercício da política apresentado como *ação*, última das atividades humanas trazidas em *A Condição Humana*. Isso se evidencia numa das frases conhecidas da autora “o sentido da política é a liberdade, e seu domínio de experiência é a ação” (ARENDR, 2016, p. 172).

Figura 3 – *Amor Mundi*, da Cia Fragmento de Dança, 2020. Foto: Alex Merino.



Fonte: acervo pessoal

Não há, portanto, como discutir política divorciada da ideia de liberdade. Sendo que, para Arendt, liberdade não diz apenas sobre estarmos liberados das nossas necessidades vitais. Diz também sobre estarmos entre pessoas que vivenciam essa mesma situação. Nesse sentido, a liberdade, tal qual a política, existe no espaço do entre. Ou seja, não é intrínseca a homens e mulheres, não nascemos livres, tão pouco políticos, isso acontece na relação: “tomamos inicialmente consciência da liberdade ou do seu contrário em nosso relacionamento com outros, e não no relacionamento com nós mesmos” (ARENDR, 2016, p. 174).

Ao propor a divisão em *animal laborans*, *homo faber* e *ação*, Arendt analisa as especificidades de cada uma dessas dimensões. Ainda que, numa leitura superficial, possa parecer que tal divisão reforça dualismos como a separação entre natureza e cultura, não pretendo entrar nessa perspectiva que nos traria questões para além desse estudo. Em *AMOR MUNDI*, central para nós é pensar a ação, refletir sobre o que, enquanto humanidade, produzimos na dimensão política. E foram essas indagações que atravessaram o processo da Cia Fragmento: o que podemos em grupo, o que, no nosso tempo, pode provocar fissuras, romper com a ordem vigente.

Dessas questões, encontrei avizinhamentos entre ação cênica e *ação* para Arendt. Primeiro, ambas não acontecem no isolamento, estruturam-se na relação. Segundo, como experiência da presença, a ação cênica lida com a *imprevisibilidade* e a *possibilidade do novo* (no sentido de construir outras perspectivas de mundo). Essas também são características presentes na *ação* para Arendt. Por fim, a autora pensa *ação* como dimensão política do humano, a qual exige *aparecermos no espaço público*. Nesse sentido, ela nos diz: “o teatro é a arte política por excelência; somente no teatro a esfera política da vida humana é transposta para a arte” (ARENDR, 2018, p. 233). Também nos diz que *público* é o que pode ser visto e ouvido e que a arte é uma possibilidade de desprivatizar experiências individuais. Sendo assim, esse avizinhamento faz sentido para pensarmos a arte em sua dimensão política.

Voltando ao *Prólogo*, nesse episódio construímos as primeiras composições em que o diálogo eu-mundo se dá. Embora movendo em grupo, a primeira parte do trabalho sugere que estamos ocupando o mesmo espaço, mas não necessariamente compartilhando um lugar comum – que é próprio da política. Então, uma das nossas

perguntas era sobre o que seria esse “mundo comum” e a primeira resposta é que a ideia de um comum está condicionada à existência da pluralidade. “A ação humana, como todos os fenômenos estritamente políticos, está estreitamente ligada à pluralidade humana” (ARENDE, 2016, p. 84). Nesse sentido, é o convívio entre diferentes que se coloca em questão, e não entre iguais.

Essa parte de *Amor Mundi* finaliza com uma nuvem de fumaça vindo do teto e nos empurrando para o chão como se fôssemos esmagados por ela, uma situação que a linguagem do vídeo foi capaz de produzir. Algumas pessoas que assistiram aos ensaios presenciais disseram ter a sensação de estarem num laboratório de experimentos, mas eu me sentia mais próxima de uma atmosfera lunar. Durante o processo, costumava dizer ao elenco que ali poderia ser um “não-lugar”. Era *Prólogo*, tal qual vemos iniciar a obra *A Condição Humana*, mas poderia ser epílogo. Sem tempo certo, sem lugar certo.

### 3. Conspiração sistêmica

Como diz Edgar Morin, conceitos migram. Acompanhar a migração de conceitos é refletir sobre o percurso da história, as construções culturais e os novos sentidos que damos às palavras para que deem conta de representar o movimento constante da vida. Se hoje Revolução nos remete à ruptura para a possível chegada do novo, nem sempre foi assim.

A revolução foi originalmente um termo astronômico [...], designando o movimento regular, sistemático e cíclico das estrelas, o qual, visto que todos sabiam que não dependia da influência do homem e que era, portanto, irresistível, não era certamente caracterizado pela novidade, nem pela violência. (ARENDE, 1988, p.34)

Tão importante quanto refletir sobre a migração dos conceitos é investigar a sua genealogia. Isso é recorrente nos textos de Arendt – a compreensão a partir das raízes. Nesse sentido, ela nos conta sobre a primeira vez em que se registrou outro entendimento de Revolução. Estávamos no século XVIII e o rei Luís XVI recebeu de seu mensageiro a notícia da queda da Bastilha. No diálogo entre eles, o rei afirmou ser uma

“revolta”, ao que o mensageiro respondeu, “não senhor, é uma revolução”. O que se enfatizou, portanto, foi a impossibilidade humana de deter aquela situação, tal qual ocorre com as estrelas, que se movem independentemente da nossa ação. O mensageiro sustentou, com aquelas palavras, que não adiantava o rei tentar agir, o fato era irrevogável<sup>9</sup>. Esse acontecimento ficou conhecido como Revolução Francesa. Hoje, quando falamos em Revolução, nossa expectativa é de ruptura. O eterno retorno, representando o movimento cíclico das estrelas, ficou para trás e o sentido de Revolução migrou.

Nosso segundo episódio foi batizado *Conspiração Sistêmica*. É o momento em que desejamos irromper, mas sabemos que estamos integrados ao sistema. Nessa cena, pela possibilidade de gerar tensão, experimentamos usar cordas em nossos estudos corporais. Investigamos diferentes moveres a partir de forças de oposição. Amarramos cordas nos punhos e tornozelos para que nossos movimentos fossem manipulados por meio da manobra que outras/os bailarinas/os faziam segurando suas pontas. Experimentamos também a relação de peso e contrapeso entre os corpos que moviam segurando lados opostos de uma mesma corda. Mas, ao fim, decidimos pendurá-las no teto e, em suas pontas, amarramos vasos de vidro com água dentro.

Os vasos dependem do nosso impulso para iniciarem o seu movimento e manterem sua circularidade. Construimos uma situação-sistema e somos parte dela. Trata-se de um ambiente que depende das nossas ações para se constituir, mas que vai ganhando autonomia na medida em que nossos movimentos se complexificam. Seis artistas se movendo. Seis vasos se movendo. Instaura-se uma corresponsabilidade pelo percurso desses “corpos-vasos” no espaço e pela possível colisão que podem gerar entre si, na mesma medida em que há uma impossibilidade de controlar o movimento que ali se instaura. Vemos uma codependência entre corpos, objetos e espaço.

---

<sup>9</sup> Arendt nos conta sobre esse episódio isso em *Da Revolução* (1988), p. 38.

Figura 4 – *Amor Mundi*, da Cia Fragmento de Dança, 2020. Foto: Alex Merino.



Fonte: acervo pessoal

. Cuidamos para não haver colisão. Cuidamos para que tudo continue em movimento. E isso era ação em grupo, na qual erámos agentes e não autores. Nessa cena, encontramos a ideia já mencionada que “a ação jamais é possível no isolamento. Estar isolado é estar privado da capacidade de agir” (ARENDR, 2018, p.233). Para nós, era imprescindível estarmos em grupo e, uma vez instaurada, o curso das nossas ações eram imprevisíveis. A analogia entre ação na cena e ação para Arendt se evidencia quando entendemos a sua estreita relação com o sentido de política. Destaco que a ação gera “imprevisibilidade dos resultados, irreversibilidade do processo e anonimato dos autores” (ARENDR, 2018, p. 272)

Em *Conspiração Sistêmica*, somos autores anônimos justamente porque somos agentes nesse processo. Propositores e parte do sistema, fazedores e condicionados por ele. Na última imagem desse episódio, formamos uma roda entrelaçando nossos cotovelos, giramos até não conseguirmos mais segurar nossos corpos e caímos ao chão. Nos despedimos do movimento circular e da aparente construção organizada de um sistema que viria a se caotizar.

Figura 5 – *Amor Mundi*, da Cia Fragmento de Dança, 2020. Foto: Alex Merino.



Fonte: acervo pessoal

#### 4. Revolução

Nos ensaios e no diálogo com o músico já chamávamos esse momento de *Revolução*. Passada a *Conspiração Sistêmica*, era o movimento retilíneo que buscávamos. Não mais o retorno, aqui, nos interessava sinalizar um percurso único que atesta nossa finitude como seres mortais que constroem sua própria mundanidade. Assim, foi essa citação que abriu nosso último episódio: “é isto a mortalidade: mover-se ao longo de uma linha reta em um universo em que tudo o que se move o faz em um sentido cíclico” (ARENDR, 2018, p.23-24). Nessa cena, estávamos incumbidos de provocar rupturas. Dançar entre vasos que se mexem. Proteger-se para não ser atingido. Cuidar do outro, ou não. Salvar-se em grupo ou a si mesmo. Quebrar os vasos.

Desde o início, eu queria encerrar o trabalho com uma imagem de nascimento, simbolizando a Revolução, o não saber o que virá. A natalidade tem estreita relação com a ação para Arendt, é a possibilidade de se iniciar o novo. É porque cada nascimento traz em si uma promessa de recomeço que somos singulares. E é isso que faz da espécie humana plural - o fato de cada um e uma de nós ser irrepetível.

Figura 6 – *Print screen* de *Amor Mundi*, da Cia Fragmento de Dança, 2020.



Fonte: acervo pessoal

A tarefa era de quebrar os vasos, mas também de preservá-los inteiros até o momento desse acontecimento. Um desfecho que sabíamos muito pouco a respeito porque, durante o processo, todas as quebras aconteceram na hora “errada” e geraram alguns machucados, confirmando a imprevisibilidade das nossas ações. Cada vaso quebrado era uma ação irreversível. Vasos quebrados antes do “fim” seriam puro risco. Cacos e água no chão. Possíveis desequilíbrios, quedas e colisões. Algo que buscávamos, mas do qual tínhamos que nos proteger.

Coreograficamente tínhamos uma pausa antes de começarmos o lançamento final dos vasos, que se dava na seguinte ordem: de forma controlada por poucos minutos e passando por fora deles; aleatoriamente e com mais intensidade, passando entre eles; com a intenção explícita de promover o máximo de colisões possível a fim de quebrá-los no último momento. Após a quebra dos vasos, surge a última imagem de *Amor Mundi*- o nascimento.

## 5. Pertencer para amar

Com esse texto não proponho explicar o trabalho de um ponto de vista filosófico, tão pouco justificar cada uma das nossas experiências na cena a partir de Hannah Arendt. Não estudamos conceitos para tentar desenvolvê-los como ação cênica, igualmente não fizemos o contrário. Não é sobre colar um conceito em cada ação. O fato é que, organicamente, entre leituras, discussões e fazeres na sala de ensaio, sem saber quando nem como isso se dá temporalmente, as coisas estavam lá, acontecendo em fluxo. No início dessa escrita, mencionei meu interesse pela vida encarnada no gesto dançante. O que somos, nossas experiências, o lugar de onde falamos se constituem no corpo que dança. Refletir sobre nossa relação de cuidado com o mundo e sobre ação como atividade política não resolve a questão “o que estamos fazendo”, mas abre algumas portas.

Sigo agora apresentando a ideia de amor e de mundo para Arendt: “o amor é não-mundano [*unworldly*], e é por essa razão, mais que por sua raridade, que é não apenas apolítico, mas antipolítico, talvez a mais poderosa das forças humanas antipolíticas” (ARENDR, 2018, p. 300). Diante dessa afirmação, a pergunta que surge é: se amor tem natureza antipolítica como o binômio amor-mundo poderia ser gesto político? Primeiro, importante ressaltar que mundo não tem a ver com natureza, ao contrário. Mundo é construção humana, tem a ver com o artefato e igualmente relação. Uma das imagens que considero mais interessantes trazidas por Arendt é a ideia de que conviver no mundo é sentar-se ao redor de uma mesa. A mesa nos separa e nos aproxima. Ao nos separar, evidencia nossa singularidade. Ao nos aproximar, indica o compromisso com um comum. E isso seria política, a possibilidade de existirmos em nossas singularidades, vislumbrando um lugar comum.

Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que o possuem em comum, como uma mesa se interpõe entre os que se assentam ao seu redor; pois, como todo espaço-entre [*in-between*], o mundo ao mesmo tempo separa e relaciona os homens entre si (ARENDR, 2018, p. 64).

Se amor é apolítico ocupando a esfera da privacidade e mundo, ao contrário, diz-nos sobre aquilo que é público, ou seja, político por natureza, como pensar o par *Amor Mundi*? Nesse desafio, a perspectiva da qual partilho se relaciona à ideia de

pertencimento: “o amor ao mundo, em seu radicalismo, simboliza um sentimento de pertença, uma disposição a partilhar coisas e fatos mundanos, um ‘estar em casa’. Não apenas cuidar dele, mas sentir-se parte integrante e integrada do mundo” (MAIA e REINALDO, 2019, p.12). Sendo assim, o conceito de *Amor Mundi* está para além do cuidado e responsabilidade com o mundo, pois apenas quando nos sentimos parte, somos de fato capazes de “pensar no mundo como extensão do próprio lar” (MAIA e REINALDO, 2019, p.66).

É necessário, portanto, subverter a noção de amor, tirá-lo da dimensão privada para que o mundo possa ser percebido como nossa casa: “o amor só pode ser falsificado e pervertido quando utilizado para fins políticos, como a transformação ou a salvação do mundo. (ARENDR, 2014, p. 63). Nesse sentido, penso que podemos dizer que o amor ao mundo é combustível para o desejo de revolucionar, de ver nascer o novo.

## 6. O sentido de política em Arendt. É possível esperar?

Em *A Condição Humana*, Arendt aponta que a sociedade de consumo venceu. O *homo faber*, hoje, atua na lógica do *animal laborans*, ou seja, para satisfazer suas necessidades imediatas. Se antes a atividade da fabricação gerava aquilo que permanecia para além de nós, a partir da modernidade, o que poderia ser durável se transforma em bem de consumo imediato. Construimos para destruir e agimos como o *animal laborans* - para saciar o agora.

Um dos óbvios sinais de perigo de que talvez estejamos a ponto de realizar o ideal do *animal laborans* é o grau em que toda a nossa economia já se tornou uma economia de desperdício, na qual todas as coisas devem ser devoradas e descartadas quase tão rapidamente quanto apareceram no mundo, a fim de que o processo não chegue a um fim repentino e catastrófico (ARENDR, 2018, p. 165-166).

Diante disso, como cuidar de um mundo, se só nos importa o que dele podemos usufruir no limite da nossa existência? A responsabilidade por um mundo além de nós tem sido uma tarefa difícil frente ao neoliberalismo. É como se a todo

momento fôssemos convencidos de uma liberdade e autonomia que nada mais são do que estar só, cuidar apenas de si mesmo.

Junto à Cia Fragmento de Dança no trabalho *Amor Mundi*, fui percebendo em meu corpo forças que duelam e convivem. Estar em grupo, correr riscos, reconhecer que somos agentes e que nossos gestos se lançam no imprevisível faz sentido nas nossas danças tanto quanto nas nossas existências. Nesse processo, intrigava-me refletir o que entendemos por política, na arte e na vida. Arendt nos alertou que, ao ameaçarem a pluralidade humana, os regimes totalitários colocaram em questão as condições da humanidade e, com isso, os sentidos da política. Hoje, a ideia de necropolítica<sup>10</sup> se evidencia para nós como a política da morte. Existe um poder decidindo quem deve viver e quem deve morrer e os Estados democráticos não estão afastados dele, ao contrário. Vivemos essa realidade, e ela se mostra cada vez desejosa de rupturas.

Não caberá aqui essa discussão, mas não pude me furtar dela. Em muitos momentos fui perguntada sobre o porquê me aproximar de um conceito de política que se alimenta da experiência da pólis grega e o que isso diz para nós num país colonizado. Acredito que a genealogia da palavra e de alguns fenômenos nos ajude a problematizar a disputa dos conceitos. A política da morte não seria, para Arendt, a própria morte da política? Esse é um tema que merece um outro texto. Aqui, cabe a alerta da autora que literalmente nos diz: “o perigo é a coisa política desaparecer do mundo” (ARENDR, 2002, p. 8). Quanto mais avançamos como sociedade de consumo, mais assumimos o risco de perder a condição de singulares e, com isso, a pluralidade humana está ameaçada.

Recuperando a metáfora da mesa que citei, se não pudermos habitar um espaço comum que nos reúne e diferencia não caberá falar em *Amor Mundi*. Para mim, o mais precioso do sentido de política para Arendt é a possibilidade de ruptura que nos ronda. Pode ser a imagem da morte, como temos testemunhado intensamente nos últimos anos. Mas também pode ser o nascimento, como faísca de esperança.

---

<sup>10</sup> Necropolítica é um conceito cunhado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe e que tem sido disseminado no Brasil em diferentes campos, principalmente para se discutir segurança pública.

## Referências

ARENDR, Hannah. **A Condição humana**. 12ª ed. Tradução Roberto Raposo; revisão técnica Adriano Correia. Rio de Janeiro: Forense, 2018.

\_\_\_ **Da Revolução**. Trad. Fernando Dídimo Vieira. Brasília: Ática, 1988.

\_\_\_ **Entre o passado e o futuro**. Trad. Mauro W Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2016.

\_\_\_ **O que é política**. Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Ursula Lutz, 2002.

ASSY, Bethania. A Constituição do sujeito e a ação Política. **Revista Cult especial Hannah Arendt - um pensamento atual**, São Paulo, ano 21. n° 9. p. 18-23, 2018.

FOLHA DE S. PAULO. **Manifestantes ocupam a secretaria de cultura e pedem renúncia de Sturm**. São Paulo, 1 de jun. de 2017. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/05/1889064-manifestantes-ocupam-secretaria-da-cultura-e-pedem-renuncia-de-sturm.shtml>>. Acesso em 24 de ago. de 2021.

G1 SÃO PAULO. **Protesto contra congelamento de Doria na cultura te geladeiras, música e intervenções artísticas**. São Paulo, 27 de mar. de 2017. Disponível em <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/movimentos-artisticos-e-sociais-protestam-em-sp-contras-cortes-de-doria-na-cultura.ghtml>>. Acesso em 24 de ago. de 2021.

MAIA. Antônio; REINALDO, Francisco. Amor mundi: uma resposta radical a uma desesperança política radical. **Problemata: Revista Internacional de Filosofia**, v. 10, n. 3, p. 59-72, 2019.

MBEMBE. Achille. **Políticas da inimizade**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, Lisboa, 2017.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Trad. Eliane Lisboa. 4ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

## REPRESENTATIVIDADE EM REVISTA

Edicléia Plácido Soares (Mestranda UNESP)

Para escrever este artigo parto com a inspiração e me atrevo a pegar emprestado o termo “escrevivência” da escritora e poeta negra Conceição Evaristo. A partir da minha trajetória como artista e militante da Dança proponho uma reflexão evocando o sentido de representatividade, identidade e pertencimento aos quais me sinto implicada. Observo que nosso contexto ainda pandêmico colabora para que haja sentidos que ora se distanciam, ora mergulham nesta história que resgata memórias, afetos, angústias e desejos de transformação. Sou paulistana, nasci e cresci na região da Penha, zona leste de SP junto a mais duas irmãs, recentemente descobri que minha avó biológica por parte de mãe que não cheguei a conhecer veio da Bahia. Meu pai hoje falecido, era metalúrgico e alcoólatra.

Eu vou para Maracangalha eu vou, eu vou com chapéu de coco eu vou(..)  
Se Amália não quiser ir eu vou só, eu vou só, eu vou só... (Dorival Caymmi:1955).

Minha família foi atingida pela crise econômica dos anos 80, hoje percebo o quanto foi difícil para meu pai suportar a condição de desempregado que ameaçava seu papel de provedor da família, numa época em que o machismo e a violência contra mulher era algo natural numa sociedade patriarcal - não que hoje não seja, mas esse lugar tem sido mais questionado e criminalizado, atualmente existe mais proteção para as mulheres e seus “filhos e filhas” com destaque especial às mulheres negras.

Minha mãe começou a trabalhar como costureira, faxineira até chegar a se tornar funcionária pública e trabalhar durante muitos anos na copa servindo café, foi assim que passou a sustentar e criar três filhas, mas perdeu uma filha ainda muito jovem, 30 anos por suicídio. Uma perda irreparável.

Nasci nos anos 70, cresci e fui educada em meio a ditadura militar, mas fui influenciada pela arte que florescia engajada pela liberdade de expressão e contra a censura vigente.

Assistia aos balés clássicos tradicionais na televisão e tive a novela Escrava Isaura como referência histórica do que havia acontecido com os meus ancestrais que vieram antes de mim - mas Isaura era uma protagonista branca, ou quase branca que no final se casava com um cavalheiro louro e quase nobre como nos contos de fadas. Lembro do filme “Chica da Silva” protagonizado pela atriz Zezé Mota e de ouvir falar do filme “Gabriela” e do quanto era bom ter nascido “morena” e não “negra”.

É tradição nas famílias da zona leste os filhos estudarem o suficiente para trabalhar e sustentarem os pais na velhice. Na escola ensinaram-me uma história eurocentrista e diziam que o Brasil havia sido “descoberto” pelos Portugueses, e não invadido e saqueado como os países da africanos. Na verdade, nem tinha ideia de que esta invasão não aconteceu somente no Brasil, e que não foi somente Portugal que realizou tão rentáveis “descobertas”.

Vivia num Brasil que se orgulhava da sua democracia racial e da inexistência do racismo, tão evidente nos EUA com a segregação racial, e na África do Sul com o apartheid. Figuras como Nelson Mandela e Martin Luther King demoraram a chegar ao meu universo em que imperava o “paraíso racial”.

Hoje olhando este percurso com olhos atualizados pela história percebo o quanto vivíamos sob o manto da ideia de democracia racial que justificava a desigualdade social e a discriminação, uma vez que a figura do senhor e da senhora e seus negros de estimação foi sempre romantizada e docilizada pelas produções no cinema, na música, na tv e na literatura. Sob este ponto de vista o Brasil é um sucesso de submissão colonial e racismo instituído. As pessoas trazidas para cá, dos países africanos como escravas após a abolição, não tiveram qualquer tipo de reparação econômica, social ou moral pelos anos de humilhação e violação de seus direitos humanos, muito diferente do que aconteceu com outros povos como os judeus, por exemplo. Quando foi anunciada a “abolição” da escravatura as pessoas afrodescendentes perderam seus trabalhos, suas terras e foram obrigadas a morar nas bordas das cidades ou obrigados pelo sistema colonial e eurocêntrico a ocuparem uma periferia social, moral e cultural ...

Falar sobre margem como um lugar de criatividade pode, sem dúvida, dar vazão ao perigo de romantizar a opressão. Em que medida estamos idealizando posições periféricas e ao fazê-lo minando a violência do centro? No entanto, Bell Hooks argumenta que este não é um exercício romântico, mas o simples reconhecimento da margem como uma posição complexa que incorpora mais de um local. A margem é tanto um local de repressão quanto um local de resistência (Hooks, 1990). Ambos os locais estão sempre presentes porque onde há opressão, há resistência. (KILOMBA, 2021, p. 68 e 69).

Voltando à minha história... Decidi atravessar a cidade aos 16 anos quando estudar “Arte” para se ter acesso a alguma política pública era algo impensável para minha família nos anos 80. Atravessava e fugia da violência familiar, uma realidade difícil e sem perspectivas, atravessava como que em busca de uma nova possibilidade de existência, o que infelizmente a minha irmã mais velha não conseguiu encontrar. Hoje sabemos do alto índice de suicídios de pessoas negras por questões do racismo estrutural que gera uma complexidade que apenas nesses últimos anos podemos ter a dimensão social, moral e epistemológica. Atravessar territórios em busca de novos horizontes tem sido uma prática recorrente de povos da diáspora africana que sofrem com a ameaça de extermínio e violência.

Iniciei um curso numa Escola de Teatro na Barra Funda, o Macunaíma, no entanto a Escola era do outro lado da cidade e custava metade de meu salário. Por sorte, na região onde morava, existiam dois ônibus: o Penha/Lapa e o Penha/Perdizes. Através destes dois meios de transporte tive uma formação artística que passou pela experiência de atravessar a cidade e tomar contato com outras classes sociais, culturais e modos de viver. Uma trajetória marcada pelo trânsito entre centro e periferia. Com o tempo, essas noções foram se invertendo e embaralhando.

Tive minha primeira experiência artística como atriz no Teatro Mazzaropi sob a direção de Celso Frateschi<sup>1</sup> com duas peças, o espetáculo “O Acordo” de Bertold Brecht escritor, poeta e dramaturgo que me encantou durante muitos anos e, “Relimbranza” peça teatral que falava sobre a história do bairro do Belenzinho a partir da rivalidade

---

<sup>1</sup> Ator, diretor e professor. Estreou no Teatro de Arena de São Paulo, em 1970, em Teatro Jornal 1ª Edição, de Augusto Boal. Trabalhou com os principais diretores do teatro brasileiro, como Fernando Peixoto, José Renato, Elias Andreato, Márcio Aurélio, Enrique Díaz, José Possi Neto, Daniela Thomas, Roberto Lage, Rubens Rusche e Gabriel Vilela. Foi premiado nos espetáculos: Os Imigrantes de Celso Frateschi, em 1977, Prêmio Mambembe de Melhor Projeto, Eras de Heiner Muller, em 1978, que lhe rendeu o Prêmio Shell de Melhor Ator, Do Amor de Dante por Beatriz, de Dante Alighieri com adaptação de Elias Andreato, que lhe rendeu o Prêmio Apetesp de Melhor Ator em 1996.

entre as colônias de espanhóis e italianos. Éramos um grupo grande, de 45 pessoas em média, num ambiente em que não havia muito espaço para as subjetividades de uma menina negra, curiosa, mas ainda sem consciência de sua ancestralidade e história. Como as pessoas que vieram antes de mim chegaram até a cidade, em que condições viveram? Quais eram os seus sonhos e desafios? Questões que se aprofundam hoje em dia quando vemos com maior nitidez os apagamentos históricos e invisibilidades que não fazem parte dos grandes temas do Teatro/Dança Ocidental, onde a presença do corpo negro e seu lugar de fala, sua historicidade na sociedade é simplificada e infantilizada através de uma ideia de coletivo e universalismo atualmente muito questionada e refutada por vozes como de Stuart Hall e Grada Kilomba. Uma vez chamei a atenção de todos numa atuação na peça em que fazia uma mãe que protegia seu filho do pai alcoólatra.

Outra experiência foi com a “Cia Fala de Teatro” dirigida por Alex Brasil, também amadora, e contestadora do academicismo no Teatro da época. Realizamos os espetáculos “Viagem ao país dos Sonhos”, um infantil e “Lulu e a Caixa de Pandora” que fazia menção à Lilith figura mitológica da mulher que seduziu Adão. Em ambos os trabalhos desta Cia surgiram oportunidades de ter os papéis principais embora eu fosse a única negra do grupo. Éramos todos muito jovens e autodidatas, aliás ser autodidata foi uma opção consciente durante um período em que cursar uma faculdade era um sonho bem distante. Na “Cia Fala” tive a chance de experimentar protagonismos como atriz negra e como preparadora corporal, possibilidades que a gente cria trabalhando de forma horizontal e colaborativa, e que de certa forma contribuíram para orientar minhas buscas políticas e estéticas através da Dança.

A consciência política de classe social veio antes da consciência de minha negritude e surgiu através do encontro que tive com o teatro épico de Bertold Brecht<sup>2</sup> durante a adolescência. Porém sentia que o caminho como artista de teatro era muito limitado para atrizes negras e fui realizando uma transição do teatro para a dança atraída pela descoberta da fisicalidade e subjetividade do movimento expressivo que

---

<sup>2</sup> Embora elementos da linguagem épica existam no teatro desde os seus primórdios, o Teatro Épico surge com o trabalho prático e teórico de Bertolt Brecht. Trata-se do resgate de um termo antigo para conceituar uma nova linguagem cênica. Essa é substancialmente organizada a partir de textos que abordam os conflitos sociais sob uma leitura marxista, encenados pelo método do Distanciamento. Ver mais: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo617/teatro-epico>

brotava após as práticas com abordagens somáticas. A dança oferecia, através do movimento e sua expressividade, possibilidade de lidar de alguma forma com os traumas que estavam incrustados em meu corpo. Sentia que poderia expressar-me através dela sem depender de um texto específico, havia questões que só conseguiria acessar com a Dança através do meu corpo que tinha muito o que dizer por si mesmo.

Neste mesmo período assisti ao espetáculo “Pássaro do Poente” (1988), que misturava o teatro e dança através da prática corporal oriental tai chi chuan que conheci com o ator Paulo Yutaka (não achei ano de nascimento e morte), integrante da grupo Ponkã<sup>3</sup>, que pesquisava a intersecção entre as culturas ocidentais e orientais. Foi uma experiência importante que contribuiu para a minha aproximação com a filosofia budista da Soka Gakkai, apresentada pela minha outra irmã mais nova e que orientou meus caminhos na vida e com a Dança.

Iniciei minha formação artística em dança num período em que ainda fazia parte da “Cia Fala”, num estúdio localizado na região dos Jardins, a duas horas de viagem minha casa onde e tive a oportunidade de ter contato com práticas que eram consideradas experimentais, inovadoras e até estranhas, para os procedimentos e modos de fazer dança e olhar o Corpo que chegavam até meu bairro, por meio das academias de dança e programas de televisão. Práticas que privilegiavam o autoconhecimento através da anatomia viva, a consciência do movimento, o autocuidado a partir da legitimação de uma dança que também era somática. Essas práticas que deveriam estar disponíveis e gratuitas para todos os corpos, inclusive os periféricos, eram práticas artísticas, terapêuticas. Tinham um outro conceito de saúde que não chegava nas bordas da cidade, nos bairros periféricos onde impera uma política pública e procedimentos para as massas que privilegiam a doença e não a prevenção e a saúde. Foi e continua elitizado, mas isso não é culpa dos profissionais, e sim falta de políticas públicas que incluam essas abordagens somáticas em projetos socioculturais e sociopedagógicos. Avançou-se muito pouco com a inclusão de algumas abordagens somáticas no sistema SUS, no entanto, infelizmente essas

---

<sup>3</sup> Renovando as relações entre as culturas oriental e ocidental, o grupo destaca-se com um trabalho que alia modernos procedimentos performáticos com a expressividade milenar da cultura japonesa. O Grupo de Arte Ponkã nasce com o lançamento do Manifesto Ponkã, escrito por Ubiratã Tokugawa (Paulo Yutaka), em 1983. Da fundação participam Paulo Yutaka, Celso Saiki, Carlos Barreto, Ana Lúcia Cavalieri, Milton Tanaka, Hector Gonzales, Graciella de Leonnardis e Luiz Roberto Galizia. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399348/ponka> acessado em 07.10.21

práticas muitas vezes milenares se limitam ao universo em que só encontramos pessoas brancas, em quase todos os ambientes em que estive eu era a única pessoa negra de classe social diferente. Seria esta uma estratégia do racismo estrutural; encarecer e deixar inacessível práticas somáticas que nos conectam a entrar em contato com a sabedoria ancestral tão presente nas culturas afro-ameríndias?

Dei início a minha formação em dança no Espaço Viver<sup>4</sup>, em meio ao desenrolar de uma tragédia familiar que se iniciou com a morte de meu pai e se concluiu com o suicídio de minha irmã mais velha. Desde a pré-adolescência sofri com alergias na pele que só mais tarde fui entender o quanto eram uma reação somática a tudo que vivi.

Ao encontrar a Dança, estava mais em busca de cura para os traumas e tensões do meu corpo negro e periférico, do que chegar a iniciar alguma carreira artística. Buscava cura por meio de abordagens somáticas e criativas como o BMC, a técnica Klaus Vianna, o Sistema Laban, o método Feldenkrais, a Eutonia, o contato improvisação e a Dança Butoh. Iniciei num espaço que agregava vários artistas e tendências da dança dita contemporânea, onde comecei a participar das primeiras *jams* organizadas pela artista e professora de dança Tica Lemos.

Principiar por meio destas técnicas e trabalhos tão abrangentes à diversidade de corpos, culturas e experiências, despertada pelos princípios da saúde e bem-estar, por uma dança que me ajudou a aceitar meu corpo negando padrões estéticos rígidos. Reconheço a importância desses encontros na minha trajetória de formação artística. No entanto sempre tive que trabalhar para financiar minha formação necessitando na maioria das vezes de bolsas de estudo e permutas que nem sempre eram possíveis para aprofundar conhecimento e me apropriar deles.

Durante as aulas, logo no início surge a consciência de que estava ocupando um espaço social que me foi negado na região onde morava, e que meu corpo era político, principalmente pelo grande percurso que realizava de casa até os estúdios, estar ali era político e ser a única negra em quase todas as aulas também. Tive a boa sorte de iniciar com Mestres engajados politicamente que estimularam esta

---

<sup>4</sup> O Espaço Viver criado em 1985 por José Maria Carvalho foi um importante estúdio que recebeu nomes importantes de artistas e pesquisadores desenvolveram seus trabalhos: Denilton Gomes, Klaus Vianna, Tica Lemos, Zélia Monteiro entre outros. O Espaço também foi sede da Cia Olho do Tamanduá dirigida por Takao Kusuno (1945-01), artista japonês que introduziu a dança Butô no Brasil.

consciência que surgiu a partir do encontro com a dança contato improvisação<sup>5</sup>, com a técnica e filosofia da dança de Klaus Vianna<sup>6</sup> e com o sistema Laban<sup>7</sup>. Neste período aprendi a acreditar que para estes mestres todos poderiam dançar independente da profissão ou classe social, pois expressar-se por meio do corpo era um direito humano. Estes métodos e linguagens traziam o discurso de popularização e “universalização” da dança através das *jams*<sup>8</sup> de improvisação e das danças corais<sup>9</sup>, que tiveram origem em movimentos culturais de contestação de uma estética considerada hegemônica nos anos 50, 60, 70; uma contracultura ao tradicionalismo da dança na Europa e Estados Unidos. Portanto, grande parte de minha formação foi focada em referências brancas e ou europeias.

No Espaço Viver através de José Maria Carvalho que foi assistente de Klaus e estudou com Maria Duschenes conheci também a Cia Olho do Tamanduá dirigida por Takao Kusuno (1945-2001), que trouxe a Dança Butoh para o Brasil e que tinha Denilto Gomes como seu principal colaborador artístico, no espetáculo “Sáfara” havia a representatividade de todas as etnias inclusive um artista indígena, o Didi, e o artista negro Marco Xavier no elenco.

Este período de estudos entre 92 e 99 culminou com o surgimento do movimento Mobilização Dança. Participei das primeiras articulações da classe que idealizaram o Centro Cultural Humberto da Silva na então Galeria Olido. Durante anos agregou um “Centro de Referência da História da Dança da Cidade”, salas de ensaio e um teatro para espetáculos de dança. Também acompanhei e engrossei o coro da luta pela conquista histórica da Lei de Fomento à Dança<sup>10</sup> muito inspirada pelo movimento

---

<sup>5</sup> Contato Improvisação (CI) é uma dança criada pelo coreógrafo norte-americano Steve Paxton em 1972.[1] Consiste na exploração de movimentos corporais improvisados através de princípios como o toque, a troca de peso e a consciência corporal. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Contato\\_improvisa%C3%A7%C3%A3o](https://pt.wikipedia.org/wiki/Contato_improvisa%C3%A7%C3%A3o). Acesso em 29/09/2021.

<sup>6</sup> Klaus Vianna teve um papel importante na história da dança no Brasil, trouxe a consciência corporal para o balé e para a dança contemporânea e novos procedimentos de criação e exploração do movimento. Foi diretor do Balé da Cidade de São Paulo e influenciou vários artistas.

<sup>7</sup> Rudolf Laban, foi criou um sistema que sistematizou os movimentos em tempo, espaço, fluência Maria Duschenes trouxe seu método para o Brasil nos anos 70 e influenciou vários artistas como Denilton Gomes, Maria Momensoln

<sup>8</sup> Jams são encontros para a prática do improviso, termo emprestado do JAZZ (Jazz after midnight) as pessoas se encontram para pesquisar movimento, socializar e praticar a dança contato improvisação.

<sup>9</sup> Criadas por Rudolf Laban as danças corais foram difundidas no Brasil por Maria Duschenes na década de 90.

<sup>10</sup> A Lei de Fomento a Dança da Cidade de São Paulo implementou um edital que apoia financeiramente a produção e circulação de projetos de 30 grupos de dança contemporânea e pesquisa contínua anualmente, é a primeira lei no Brasil e a única na América Latina. Ainda é muito pouco frente à produção da dança paulistana e suas múltiplas linguagens.

Arte Contra Barbárie criado pelo Teatro no ano 2001, que também culminou em projetos importantes para a Cultura da cidade como o Programa Vocacional (orientação artística para grupos amadores), a Lei de Fomento ao Teatro e depois o PIÁ, um programa de iniciação artística para crianças de 5 a 14 anos. Todos esses programas se capilarizaram pela periferia da cidade.

Arte e política sempre estiveram muito conjugadas em minha trajetória, e uso o termo “política” aqui como engajamento de afeto e articulação por um bem comum a todos. No início do sec. XXI ainda não me sentia uma profissional da dança, apenas uma aspirante, no entanto o afeto e o respeito pelos mestres professores e professoras impulsionavam minhas participações em reuniões da classe.

Depois de quatro ou cinco anos de estudo em dança passei a dar aulas como professora e mais tarde comoicineira como forma de buscar algum sustento, durante muitos anos convivi com a realidade de, vez por outra não tendo dinheiro para a condução descer do ônibus pela frente e às vezes pular a catraca. Uma oscilação que acompanha quem passa a viver dos próprios sonhos e aspirações.

A dança era uma paixão que fui encontrar lá longe, num mundo bem mais distante do meu, onde estas questões não eram discutidas e não entravam em pauta pois geralmente as pessoas, que geralmente eram brancas de classe média, começavam a estudar no centro da cidade davam um jeito de ir morar no centro. E que centro é esse? Rodeado pelas melhores escolas, os melhores estúdios de onde chegavam as “novidades estéticas” da dança contemporânea. Mas morar sozinha para mim era um sonho distante, (quem iria ajudar em casa?) ainda mais porque não pagava aluguel, e adorava morar num bairro mais residencial. Não ter dinheiro para a condução era uma questão de corpos periféricos geralmente pretos que só mais tarde fui reconhecer e encontrar nos movimentos políticos da Dança.

Iniciei minha trajetória artística na dança experimentando os primeiros trabalhos como artista no projeto “Terças de Dança” do Estúdio Nova Dança<sup>11</sup> onde estudei durante anos com Lu Favoreto com quem conheci o trabalho de coordenação

---

<sup>11</sup> O Estúdio Nova Dança dirigido por Lu Favoreto, Adriana Grechi e Tica Lemos artistas que se formaram no New Dance Development Amsterdã e fortaleceram esta tendência aqui no Brasil com a criação do estúdio que foi um importante centro de pesquisa, ensino e criação que agregou vários artistas de diferentes tendências da dança contemporânea, improvisação e teatro físico. Nestes espaços surgiram importantes companhias, a Cia 4 Nova Dança e a Cia Oito entre outras.

motora de Madeleine Bezier aplicado a uma dança mais coreográfica e à improvisação. Me aproximei mais de Tica Lemos e da Cia 4 que organizava *jams* semanais no estúdio agregando uma série de artistas da dança, da música e do teatro. Logo no início passei a integrar a equipe de permutistas do estúdio, troquei de “Escola”, mas ampliei a dimensão de meus estudos, afetos e mobilização uma vez que o novo local de aprendizagem agregava ainda mais tendências artísticas e de ensino-pesquisa em dança.

Também comecei a participar de audições, mas rapidamente fui percebendo que a história de meu corpo não cabia nas Cias de Dança da época que tinham bailarinos que começaram na pré-adolescência, cujos pais levaram para o balé, a ginástica olímpica, a capoeira - por mais experimental e contestadora que fosse, havia um padrão de corpo e de habilidades que eram critérios de escolha e de corte nessas audições.

A partir do solo “Mergulho” meu primeiro trabalho apresentado nas “Terças de Dança” e inspirado nos treinamentos da dança butoh que trazia do Espaço Viver, fui desistindo das audições, criando meus próprios trabalhos e descobrindo parceiros brancos para relações um pouco mais horizontais e cheias de afeto. Foi assim que surgiram trabalhos curtos com pessoas muito queridas como Sandro Willig, parceiro nos trabalhos “Encontro” e “Andróginos” inspirado na obra “Banquete” de Platão. Logo mais surgiu o solo “Circuitos em Fuga”, que teve a artista negra Valquiria Rosa e os músicos brancos Alê Prade e Ramiro Murilo como parceiros.

Em 2000 consigo realizar um sonho e tenho a oportunidade de cursar como bolsista o curso de Dança e Movimento da Universidade Anhembi Morumbi. As condições não mudaram muito: você consegue um desconto, mas precisa comprar livros, almoçar e ter uma estrutura mínima para se manter estudando numa instituição privada ou pública. Ainda assim fui a primeira de minha casa a cursar uma faculdade.

Trabalhei na recepção e secretaria de todos os espaços em que estudei, inclusive a Universidade, e isto possibilitou que conhecesse muitos artistas que estavam iniciando a carreira ou que já tinham uma carreira consolidada, mas sempre do lado de cá de uma mesa que não era um lugar de poder. Não conseguia fazer todas as aulas que queria, e nem participar dos workshops com os grandes nomes que vinham da Europa oxigenar os corpos “contemporâneos” loucos por serem

colonizados por novos saberes. Por mais que tentasse, não criava laços de intimidade porque tinha vergonha de que as pessoas conhecessem a minha realidade, de onde eu vinha, a minha história, como me deslocava até lá. Foram pouquíssimos amigos brancos que chegaram a vir até a minha casa, e receber alguém em casa desta outra classe social, apresentar minha mãe e irmã era muito forte e desestabilizador.

A equipe de permutistas do estúdio Nova Dança não se configurou num grupo politizado dentro do Estúdio, no fundo todos queriam estar em alguma companhia dali. Eu aos poucos fui negando para mim mesma esta possibilidade e levei um susto quando fui convidada a ser estagiária numa dessas Cias - era um sonho que virou um delírio que não se conjugou com a minha posição de recepcionista do estúdio pois briguei com a gerente e saí de lá, parando de fazer aulas no estúdio por um tempo. Terá sido um auto boicote ou a mão invisível do racismo estrutural que não conseguimos perceber naquele momento histórico?

Cursar a universidade ampliou minhas possibilidades de subsistência na Dança. Foi um período em que estes profissionais tiveram seu direito de exercer a profissão ameaçado pelo CONFEF, que exigia uma taxa e desqualificava a Dança como área de conhecimento, e eu junto com outros estudantes participamos de atos contra essa sujeição da Dança a este órgão da iniciativa privada.

Foi durante minha graduação na universidade que passei a estagiar na então Casa de Cultura da Penha, espaço que tinha a Ligia Rosa, uma coordenadora negra que também era irmã da Valquíria Rosa - por meio delas passei e a ter contato como o movimento negro da região onde morava e iniciar um processo de conscientização racial ainda muito frágil. Por lá criamos o Núcleo de Dança com artistas da região da Zona Leste e produzimos o evento "Sextas de Dança". Foi neste período que recebi o convite para trabalhar como uma das coordenadoras de um projeto piloto de instalação das EMIAS nos recém-inaugurados CEUs, sem nem ter ainda terminado a graduação e licenciatura. Não tinha noção da estrutura que estava desestabilizando ao ocupar este primeiro espaço de poder e a minha vida mudou muito pois passei a pagar as minhas aulas no Estúdio e, com o que ganhava, pagava todas as contas da minha família. Não sofria mais com a falta de dinheiro para me deslocar pela cidade. Entretanto mais uma vez sofri um novo auto boicote, em meio a pressão de um mundo

que não sei lidar muito: hierarquias, intrigas que aparecem quando um projeto maravilhoso vira vidraça política. Mas a experiência foi valiosa.

Aprendi com o budismo Soka a transformar o veneno em remédio e assim passei a atuar neste período de forma mais contundente como oficinaira em projetos socioculturais - e a curiosidade era que sempre chegava nesses espaços esperando o chão de madeira dos espaços onde me formei. Como artista educadora de dança passei a “levar” meus conhecimentos até uma periferia que culturalmente desconhecia mas da qual eu era originária. Esta bagagem europeizada que trazia se transformou, caminhando pelas vielas encontrava crianças e jovens reais que viviam uma realidade muito semelhante àquela que vivi na infância, sendo reconhecida como pessoa familiar por moradores de diversas regiões das bordas paulistanas, sobretudo a demanda das crianças e jovens com quem trabalhava e com quem tive que dialogar e negociar referências, afinidades e preferências estéticas e artísticas. Trabalhar em projetos e programas socioculturais na periferia foi transformador como artista e pessoa, pois fez-me reconhecer e potencializar minha negritude e desconstruir alguns preconceitos e hegemonias. Não ia levar conhecimento, ia aprender. Havia uma identificação com as crianças e adolescentes negras e não brancas que foi fortalecendo um senso de pertencimento muito importante. As pessoas olhavam para mim e lembravam de uma irmã, uma filha ou um primo e era muito forte este acolhimento e reconhecimento da comunidade.

Ao mesmo tempo ou um pouco antes concebo como trabalho de conclusão de graduação em Dança o espetáculo “Festa o corpo coletivo está no tilintar dos ossos.” sob orientação de Mariana Muniz, que pesquisava a fisicalidade e musicalidade do samba, inspirado no álbum “Antropologia da Face Gloriosa” de Arthur Omar<sup>12</sup>. Em “Festa” trouxe as referências da dança oriunda das festas de domingo da família, o samba no pé, partia da figura do carnavalesco e sua relação com a opressão social. Nesse solo tinha uma gargalhada que também trazia referências a uma corporeidade familiar, o riso que desafiava e contagiava a todos da plateia cada vez que o solo era exibido. Num tempo em que a consciência de minha negritude ainda era incerta e tímida, ocupava espaços importantes na dança paulistana como a Mostra Feminino na

---

<sup>12</sup> Arthur Omar é fotógrafo e multiartista, o álbum Antropologia da Face Gloriosa é fruto de pesquisa de imagens recolhidas dos carnavais paulistanos ao longo de 25 anos.

Dança/2003 do Centro Cultural São Paulo, entre outras, como a única artista negra na programação.

Em 2004, sou convidada por Wellington Duarte a uma parceria para criar "Confraria Desnaturada", o trabalho coincidentemente também se inspirava no álbum "Antropologia da Face Gloriosa" do fotógrafo Arthur Omar. Wellington foi um dos primeiros artistas não brancos com quem trabalhei - e o que é ser negro na Dança? Como a gente se identifica e se reconhece enquanto comunidade dentro de uma comunidade de pessoas brancas? Como a gente decide trabalhar juntos ou se interessar pelo mesmo tema ou acompanhar trabalhos que você se sente representada? E o que é se sentir representada na dança? Um lugar puramente visual a princípio, quando eu vejo uma pessoa de pele mais escura em cena me sinto atraída pelo trabalho dela, mas também lembro de um primo, um irmão, identifico esta irmandade, e que é possível sim construir uma trajetória apesar de todos os percalços do racismo estrutural. No caso do Wellington a admiração somente cresceu com o passar dos anos de amizade e parcerias. Ser uma pessoa "morena" ainda é um assunto polêmico, quem é chamado de "moreno", um "não branco" e um "não negro", acaba se considerando branco e, pela nossa história de falsa "democracia racial", somos todos "morenos" - resultante entre a união do branco, do índio e do negro, ser um "moreno" no Brasil é não ter vivido ou esquecido o trauma da escravidão de seus antepassados, não ter a sua civilização protagonizando os livros de história social e da arte. No entanto, sabemos que ter a pele mais escura já te coloca numa linha de suspeita e exclusão social. Quem mora na periferia e sofre com a desconfiança moral e a perseguição policial e sabe bem disso.

Passei a fazer aulas de composição e improvisação com Lívia Seixas no estúdio Nova Dança e recebi o convite para integrar a Beneditas Cia de Dança que surgiu a partir da união de nove mulheres. Depois de dois anos de treinos criamos o espetáculo "Ou"<sup>13</sup>, inspirado na obra de Oliver Sacks "O Homem que confundiu a sua mulher com um chapéu". Eu era a única artista da dança negra, e foi um processo difícil me sentir acolhida pelo grupo. Em "OU" realizava um solo cômico de dança-teatro como recepcionista alucinada com um ataque de coceira enquanto recebia o público, este lugar do incômodo da pele misturava realidade e ficção pois durante muitos anos sofri

---

<sup>13</sup> <https://youtu.be/12ewA7Kzz8o>

com o problema de alergia. Foi um trabalho muito marcante pela reação positiva do público, de alguma forma eu virava o jogo e trazia uma questão social para a cena, sem ter muita consciência do que tudo aquilo representava para a minha negritude, o que significava aqueles risos, de qualquer forma tive a grata experiência de apresentar para minhas primas e tias em uma dessas nossas apresentações, e elas adoraram.

“Beneditas Cia de Dança” surgiu no mesmo período em que começavam a surgir os editais de Fomento a Dança na Cidade, e mesmo após a dissolução do grupo por falta de apoio e incentivo, continuei acompanhando as discussões do movimento Mobilização Dança<sup>14</sup>. Entrava muda e saía calada, tentando entender as indignações e paixões de uma classe da qual não me sentia ainda integrante, embora admirasse a trajetória e acreditasse na legitimidade de suas reivindicações e demandas. Aos poucos minha presença nessas reuniões foi perdendo sentido num momento em que estava sem grupo, mas permaneci acompanhando de longe.

Também foi um período importante pois passei a trabalhar em importantes projetos artístico pedagógicos: o programa Piloto do Fábricas de Cultura que aconteceu no extremo sul e mais tarde no projeto Pedrinho Curuçá em Guaianases, em que tive a oportunidade de realizar preparação corporal para os jovens artistas do projeto, e me reconhecer periférica com meus alunos. Lembro que na entrevista, por ser negra tive que dar aulas de dança afro para as crianças, foi assim que comecei a fazer aulas de dança-afro com Maurici Brasil no Parque da Água Branca e me relacionar com outras narrativas culturais. Neste espaço conheci também o jongo, o samba de roda e o local onde o grupo Abaçai de Toninho Macedo ensaiava.

Em 2010 encarei pela última vez uma audição e integrei o “NuTAAN” da Cia Taanteatro. Neste participei como performer-dançarina, atuei no trabalho “Ri.Tu” contemplado pelo Fomento a Dança, onde realizamos uma série de intervenções em diversas regiões da cidade de São Paulo. Dirigido por Maura Baiocchi e Wolfgang Panneck havia um interesse pela diversidade étnica no elenco, e havia em seus treinamentos corporais a presença da dança butoh e da capoeira conduzida pelo Wolfgang que era alemão.

---

<sup>14</sup> Importante movimento que atuou na luta por políticas públicas para a dança contemporânea na cidade de São Paulo em 2011 este movimento se transformou no atual A Dança se Move que tem o mesmo intuito.

Após o término deste trabalho que fez parte de um período bem difícil de minha vida, pois recebi após 6 meses de trabalho e passei grandes dificuldades financeiras, me inscrevi no edital de um novo programa de iniciação artística da prefeitura de SP nas periferias da cidade, o PIÁ, onde atuei como artista educadora de Dança no CEU Vila do Sol que ficava a duas horas e meia de viagem da minha casa. Mais tarde atuei como a coordenadora e coordenadora regional. Entre tantas discussões que fazíamos a respeito do direito à infância das crianças periféricas e a autonomia da criança na aprendizagem, as questões de como trabalhar com a horizontalidade em grupo, em coletividade foram aprendizados que acompanharam minha trajetória e deram suporte para uma liderança mais alternativa e permeável à escuta do coletivo. Foi nesse ambiente que criei junto a mais dois artistas o “Coletivo Menos 1 invisível” que tinha o processo colaborativo e horizontalizado como um de seus pilares de existência. Neste começo não sabíamos direito o que gostaríamos de tornar “menos invisível” a partir de nossos experimentos artísticos no mundo e suas relações de poder e afeto.

O programa PIÁ e também o Vocacional agregavam artistas de várias linguagens e formações, pessoas que após um período de continuidade e aprofundamento das questões sociais e políticas relevantes passaram a se reconhecer enquanto trabalhadores da cultura e enquanto artistas atuantes. Esta atuação acontecia junto com as crianças, adultos e adolescentes.

Uma consciência de classe se formou nesse período em que nos articulamos e começamos a acompanhar as audiências na Câmara Municipal e suas discussões sobre o orçamento municipal. Passamos então a reivindicar rubricas e um orçamento justo para os programas de iniciação artística. Elaboramos e encaminhamos um projeto de Lei visando melhores condições de trabalho e maior continuidade nos processos desenvolvidos com as turmas.

Quando comecei a me encontrar com os integrantes de um novo Movimento “O Dança se Move” na câmara municipal, para discutir políticas públicas para a cidade, é que comecei a me sentir reconhecida como alguém da classe da Dança.

Em 2016 a mudança de gestão e de partido da prefeitura provocou um desmonte nas políticas públicas em sua totalidade o que levou o Piá e o Vocacional a

participarem de um grande movimento encadeado pelos movimentos culturais e cooperativas de teatro e dança.

Neste momento também já falava como uma integrante do “Dança Se Move” e da Cooperativa de Dança. Lembro de uma audiência surreal com o então novo secretário da Cultura, André Sturm, com a classe da Dança. Havia a presença de outros corpos além daqueles que conhecia, eram artistas negros, mestres populares e artistas de outras linguagens reivindicando participação no Fomento à Dança... Foi assim que encontrei os artistas da “periferia” que construam saber, afetos, tecnologias e contemporaneidades nesta periferia, um momento transformador - mas esta cisão beneficiou o secretário que cortou o orçamento pela metade e congelou o edital por vários meses.

O que reivindicava essa gente além de mais participação, mais equidade das políticas públicas?

Denunciavam um racismo estrutural presente nessas políticas que invisibilizavam outras manifestações artísticas não hegemônicas.

Contra quem direcionar a nossa fúria e indignação enquanto classe oprimida pelas decisões era uma das questões que o psiquiatra e filósofo político Franz Fanon (1925 - 1961) denunciava. O senhor “dono do orçamento e das decisões” saiu ileso enquanto brigávamos por migalhas sem nos darmos conta que uma cidade com uma produção de dança tão grandiosa merece uma política pública à altura de sua grandeza e pluralidade.

A grande revolução que podemos realizar é a revolução do estarmos juntos, a revolução do afeto e do diálogo entre pares que se fortalecem e entre ímpares que se respeitam e se articulam por um bem comum.

## Referências

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. São Paulo; Sueli Carneiro; Pólen:2019 – **Feminismos Plurais** – Coordenação de Djamila Ribeiro.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afrolatino Americano**. Zahar edições; 2020.

DAVIS, Angela. **Mulheres Raça e Classe** – tradução de Herci Regina Candiani. Editora BoiTempo; 2016.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivência: A Escrita de Nós – Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. organização Constância Lima Duarte e Isabella Rosado Nunes. Editora MINA. Comunicação e Arte. Rio de Janeiro; 2020

FANON, Franz. **Pele Negra, Máscaras Brancas** - tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA; 2008.

GORDON, Lewis. **A Existência Negra na Filosofia da Cultura**, Tradução de Cleber Daniel Lambert da Silva, Griot. Revista de Filosofia. Amargosa, Bahia. Brasil, v.14, n.2, dezembro/2016/<https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/703>. Acesso em 28 de setembro de 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação - Episódios de Racismo Cotidiano**. Tradução Jess Oliveira, 1 edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, ACHILE. **Crítica da Razão Negra** – tradução de Sebastião Nascimento. N-1 edições; 2019.

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

# A CICATRIZ TATUADA: A VIOLÊNCIA COMO FORMA DE FAZER POLÍTICA

Marcial Lourenço Macome (LADCOR/PPGAC/ECA-USP)

## 1. *AMU NGUNI WA PFUKA*

A força do simulacro: estávamos descolonizados, mas, mesmo assim, seríamos livres? A independência desprovida de liberdade, a liberdade constantemente protelada, a autonomia no seio da tirania, era essa a marca própria - fato que descobri mais tarde da pós-colônia, o verdadeiro selo da farsa que constituiu a colonização. (MBEMBE, 2014, p.39).

Em nossa dissertação de Mestrado sob Orientação da Prof. Dra. Maria Helena Franco de Araujo Bastos, nos aprofundamos na questão racial, na liberdade e na questão das independências africanas por meio dos trabalhos de Aimé Césaire, Achille Mbembe, Ahmadou Kourouma, Joseph Ki-Zerbo, Michel Foucault, Giorgio Agamben, Felwin Saar, Antenor Fermini, Jarzy Grotowski e Constantin Stanislavski.

A partir desses três grandes temas (racismo, independência, liberdade), fomos percebendo que, ao falar das independências, das liberdades e do racismo, estávamos de forma implícita falando da violência como elemento estrutural da sociedade moderna. Embora existam escritores, como Mbembe (2014) que entendem que o racismo é o subsolo da modernidade, e Almeida (2021), que defende que o racismo é estrutural e só se pode perceber a fundação de algumas sociedades, como a sociedade Brasileira, a partir da compreensão das estruturas que a fundaram, neste caso, estruturas racistas; nós concordamos em parte com estas teses, pois, para nós, a violência é a superestrutura e ela recorre à raça para se fazer valer.

Neste texto iremos partir de Gomondzwane, um personagem da vida real, para fazer uma cartografia da violência. Para algumas culturas um nome não é apenas um nome, e nem sempre tem a função de identificar exclusivamente o sujeito, ele pode ser aglutinador, os nomes no contexto dos Ngunes<sup>1</sup>, por exemplo, (e cremos que no contexto de outras culturas) tem alguma ligação com um ancestral ou uma entidade

---

<sup>1</sup> Povos imigrantes que invadiram o sul de Moçambique e construíram o império de Gaza.

coletiva mesmo que seja na estrutura familiar, isto é cultural. Nos Ngunes, não existem nomes que sejam produto do acaso, que não tenham nenhuma função social, histórica e com uma tarefa específica.

Gomondzwane Nlhambarole Macome é um jovem aventureiro, artisticamente apaixonado pelas artes cênicas. Ele nasceu nas famosas terras de Soshangana, terras do império de Gaza, filho daquelas planícies aráveis e sangrentas de onde saíram grandes figuras como Ngungunhane, Maguiguane, Cossa, Eduardo Mondlane e Samora Machel, mas também campo de grandes batalhas entre os Tsongas e os *Swi-colonhe swa mboene* (expressão usada localmente para designar os colonizadores portugueses).

Das terras de lá, nos chegam relatos de experiências de Gomondzwane com as famosas danças guerreiras de *xigubo*, *Makwai*, *mpala-mpala*, *a marrabenta*, *mbalele- mbalele* e o teatro. Mas também nos chegam relatos de experiências de violência, física e ontológica. Relatos da captura do ser no que mais existe de si, a subtração da linguagem e estéticas singulares, são testamentos e armas que marcam os fundamentos das migrações constantes de Gomondzwane no mundo do saber. Mas, ainda assim, transita sobre as figuras de *Homo Sacer* a figura do emigrante descrita pelo filósofo Giorgio Agamben, aquele socialmente matável.

Despido da sua ontologicidade, das línguas Tsongas como instrumento de trabalho, da possibilidade de usar seu nome em registros “oficiais”, lançou-se ao mundo, tornou-se um ser do mundo ao serviço do hoje, do ontem; e busca pesquisar, nos meandros das Artes, o lugar da violência, do racismo, das culturas singulares, dedicando-se ao estudo das microestruturas do racismo, da liberdade, das independências e dramaturgias produzidas no continente Africano. Para tal empreitada, e como se mostrava pertinente, foi necessário “quebrar a tribo para construir a nação”. No espírito da construção da nação, da unidade nacional e com a pretensão de ser aceito, Gomondzwane foi tornado um novo ser, licenciado em teatro em Moçambique e Mestre em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo, e igualmente integra o grupo de pesquisa LADCOR do PPGAC/ECA.

O jovem das planícies aráveis, que experimentou o “geograficamente” tradicional e o “humanismo sem humanos” do ocidente é sacrário de dilemas existenciais - o primeiro é o de ter nascido e crescido recebendo uma educação forjada

na “biblioteca colonial” (como diria Valentim Yves Mudimbe) e, mais tarde, ter se apercebido que sua formação no fundo pode ser lida como uma armadilha daquelas bem elaborada por Tempels (2009), segundo a qual, deles, os bantos não se espera que sejam capazes de presentear o mundo com um tratado filosófico acabado nem um vocabulário próprio. Deles, se espera que sejam fornecidos uma preparação intelectual sistêmica que lhes permitirá se reconhecer no seu colonizador. Coube aos seus “mestres da razão ocidental” fornecer-lhe um quadro preciso de entidades, de forma que ele se reconhecesse nas palavras de seus mestres e aí ele e os bantus pudessem dizer aos mestres: “vós percebestes-nos, agora conheceis-nos completamente, conheceis da mesma forma que nós conhecemos” (Tempels, 2009, p.22-23).

Mas, mais do que as armadilhas descritas por Tempels, o segundo dilema de Gomondzwane é que ao se refugiar, e se aprofundar nas suas singularidades culturais para descrever suas cosmo-percepções, aquilo que para Césarie (2010) seria chamado de negritude, ele pode esbarrar-se nos limites da conhecida *etnofilosofia*<sup>2</sup> ou na “escola etnológica” estudada pelo filósofo camaronês Macien Towa, e nas limitações descritas pelo martinicano Frantz Fanon (1968) sobre os dilemas dos homens de cultura, homem este que por algum momento Gomondzwane se tornou.

Um dos problemas do homem da cultura segundo Fanon (1968) é que ao se aperceber que, por mais que ele estude toda “biblioteca colonial”<sup>3</sup> ele jamais será considerado um Sartre ou Montesquieu, ele sempre será um negro, por sorte um “negro pensador” ou um “pesquisador negro” e nunca um pesquisador. Como forma de buscar reconhecimento este ser vai se refugiar por vezes no “conservadorismo cultural” ou simplesmente na cultura local do seu país.

Mas que conservadorismo? Que cultura é essa que ele vai resgatar? Tendo ele lido as palavras de Mudimbe (2013, p. 262-263), segundo as quais é óbvio que as formas consideradas “tradicionais” não desapareçam na totalidade e isso pode ser

---

<sup>2</sup> O termo *etnofilosofia* foi usado pela primeira vez por Kwame Nkruma em sua tese de doutorado na Abraham Lincoln University, nos Estados Unidos. Mais tarde, Macien Towa e Paulin Hountondji retomam o termo para descrever o que era chamado de “filosofia banto” pelos discípulos de Placide Tempels o missionário Belga.

<sup>3</sup> Expressão cunhada por Valentim Yves Mudumbe.

verificado nas contradições existentes no continente, sobretudo nas relações sociais ele vai se aprofundar nessas formas como forma de sobrevivência.

Casos há, em que “os homens da cultura”, adotam essa postura e essas formas latentes na sociedade como refúgio dos grandes desafios que a modernidade lhes coloca. O refúgio nas culturas consideradas tradicionais, por vezes, tem duplo sentido.

O primeiro sentido é que o resgate e a exaltação do passado cultural renegado é uma tentativa de desconstruir tudo que foi dito sobre os sujeitos subalternizados, é fruto de uma imaginação e por vezes, fantasias não vividas, mas com utopias do devir. Um passado cultural descrito no plano da imaginação que é preciso adentrá-lo pelo imaginário. O imaginário que se verifica através da criatividade artística.

Este posicionamento por vezes recorre as categorias de pensamentos europeus para nomear pensamentos não europeus. Césaire, Senghor e Damas ao capturar o mais belo que existe numa cultura que é a língua através da poesia, para nomear aquilo que chamaram de negritudes; Cheikh Anta Diop ao recorrer das ferramentas científicas ocidentais na sua obra “Nações Negras e cultura” (1954) para desconstruir uma estrutura de pensamento consolidado numa violência racial; Marcie Towa, Paulini Hountondji, Nkole Foé, entre outros, ao recorrerem à filosofia, mostraram as possibilidades de adentrar o imaginário colonial e usar das suas ferramenta para construção de novos imaginários.

É verdade que usar categorias coloniais para nomear conhecimentos não coloniais nos faz perceber as dificuldades e limitações nas nomenclaturas usadas para definir tais sabedorias, mas vale o pensamento de Towa, segundo o qual, nada impede que se elabore vias de acesso para se chegar à filosofia através do uso de línguas africanas ou europeias. Basta que se tenha consciência que rejeitar as categorias do pensamento europeu ou africano não nos torna autênticos, a autenticidade para Towa não reside na reelaboração de categorias de pensamentos, mas sim na forma de utilizá-los e na eleição dos “problemas filosóficos”. Aliás, no “fardo da raça” Mbembe (2018), entendia que não podíamos nos dar o luxo da ignorância ou da indiferença ao que se produziu na Europa, porque esse conhecimento é tanto nosso, quanto deles, ele lembra que a indiferença é um privilégio - e privilégio é postura dos poderosos. Aqui também o posicionamento de Paulin Hountondji (1977, p.11), de que a auto-

nomeação e a qualificação são importantes para se chamar alguém de qualquer coisa, como por exemplo, o que ele chama por Filosofia Africana.

Outro entendimento que se pode ter do resgate e a exaltação da cultura renegada é a necessidade da cura, trata-se de um problema psicológico causado por séculos de alienação e sujeição. Saar (2019), lembra que a psiquê do ser africano sofreu de sujeição e da alienação, daí entende ser necessário que ele se cure das feridas narcísicas e psicológicas que lhe foram inflingidas e hoje se manifestam em vários casos pela perda de autoestima, da interiorização do complexo de inferioridade em alguns casos, e em outros numa abissal autoconfiança. Saar lembra da descrição feita por Fanon sobre este caso e descreve a tendência de:

[...] Sempre considerar em termos de excelência, qualidade, discernimento – e isto seja qual for o domínio –, aquilo que vem do ocidente como melhor. Um descentramento patológico, uma ausência de si que se traduz por uma incapacidade de pensar, julgar e avaliar as coisas por conta própria. A isso se junta uma relação de exterioridade com as coisas. (SAAR, 2019, p. 89).

Esta questão da alienação e submissão patológica vai mais longe ainda quando entramos no âmbito da cooperação científica. Se por um lado ela se dá no indivíduo, resquícios de tal comportamento podem sempre ser vistos de formas institucionalizada em vários governos africanos ocidentocêntricos que, mesmo estando diante de um quadro localmente especializado, preferem um que tenha especialização no estrangeiro. Para Saar (2019) essa tendência é encontrada em todos os níveis de organização social – ele lembra do mito do especialista branco que vem a África ensinar como fazer bem as coisas.

No futebol, os pequenos feiticeiros brancos proliferaram e treinam a maioria das equipes Africanas. Custando a encontrar trabalho em seus países, vem se reciclar no continente africano e às vezes são mais bem pagos que os presidentes das repúblicas em seus cargos. Essa alienação se vê também no desejo desenfreado de certas elites intelectuais e artísticas africanas de serem consagradas e sancionadas pelas instâncias de reconhecimento ocidental: acadêmicos, prêmios literários e artísticos, diplomas universitários etc., sendo tal reconhecimento percebido como a única consagração que vale. (Saar, 2019 p. 90).

Mais de meio século de independências passaram em quase todos os países Africanos, mas infelizmente ainda se tem um sentimento compartilhado de inferioridade. A maioria dos talentos locais só tem um devido reconhecimento depois

que uma instituição ocidental o reconhecer, ou seja, precisa ser reconhecido pelas instituições dos “feiticeiros brancos” para que localmente ele se torne relevante. Embora estas experiências de uma alienação patológica se mantenham vivas, também são vários os exemplos de uma juventude que não se submete mais a tais questões, uma juventude instruída que questiona os padrões de relacionamento entre o ocidente e os países africanos. Trata-se de uma juventude que não se coloca como vítima da história, mas como sujeitos de suas próprias histórias. Há uma revolução em curso que visa construir um novo tipo de relacionamento. A música, sobretudo o hip-hop tem se mostrado como um meio de convocação das massas para uma revolução consciente.

Saar (2019), lembra que o processo da cura também passa pela reconquista da autoconfiança, passa pela re-narração da história. Ele sublinha o papel da Unesco na reconstrução da “História Geral da África”, sua ambição em cobrir na totalidade a história da África, desde o surgimento do homem até os dias de hoje, acredita que esse trabalho terá a missão de ressituar os africanos na longa duração da sua memória e sua história.

O segundo sentido do refúgio nas culturas consideradas tradicionais é meramente econômico, muito mais perigoso que o primeiro. Despido dos meios de produção, subtraído da elite econômica do mundo e em especial do seu país de origem, o homem da cultura que conhece a cultura do seu antigo opressor vai exumar no passado uma narrativa próxima ao ódio do qual o povo se revê, e vai jogar através de seus ofícios contra as elites econômicas e as elites políticas majoritariamente corruptas, o que vai lhe permitir ser o porta-voz do seu povo. Daí, passa a ser o porta-voz dos oprimidos do mundo e em particular de seu país que sonha com unidade, justiça, liberdade no meio da violência. Por via disso, ele é visto como representante do povo, porta-voz do povo, o que lhe serve para fazer pactos com as elites políticas e econômicas de seu país e por vezes do mundo. Estes homens da cultura, vão criticar muito pouco as ditaduras, as oligarquias e a violência dos seus governos.

Seu foco vai ser sempre a violência do outro, o problema do outro, do ocidente, dos nórdicos, vão ignorar a violência do presente que é cometida pelas elites políticas, econômicas com o apadrinhamento deles enquanto elites intelectuais que num primeiro momento falavam pelo povo.

Vale aqui abrir um parágrafo para explicar um equívoco muito recorrente ou propositadamente colocado pela história econômica. Há sempre tendência de associar a economia dos países africanos a partir dos anos em que estes países ficaram independentes e ignorar todo um processo anterior às independências. A isto não chamamos de história econômica da África, mas sim de fragmentos descontínuos da economia em África. Uma verdadeira história econômica da África trabalhada com um tempo maior é capaz de revelar uma trajetória bem complexa que permitiria substituir os fatos normalizados numa abordagem mais profunda.

Voltando aos homens da cultura, depois do aval social, eles se tornam os porta-vozes do passado, o umbral pelo qual se pode atravessar para chegar ao mausoléu dos europeus e as lutas de resistência do seu país. Muitos de nós sabemos que a descolonização da África não foi meramente uma questão africana. Mesmo quando isso se deu antes ou durante a Guerra Fria, foi sempre uma questão internacional. As potências externas só aceitaram essas independências contra sua vontade, por isso algumas fizeram oposição, por vezes militante, ou obrigaram uma descolonização a par da democratização, como aconteceu na África Austral, com um grau significativo de desracialização. (MBEMBE, 2014, p. 27). Mas sabemos igualmente que há troca de favores e alianças econômicas perigosas em torno das lideranças políticas, os homens da cultura que muito bem conhecem essa conjuntura vão se apegar a isso para responsabilizar a Europa pelas atrocidades que os governos de seus países, seus aliados cometem no presente.

O problema com o aprisionamento no passado é que ele pode criar uma possessão que impede estes sujeitos de viver o tempo presente, e a cada dia o presente se torna passado, criando assim um ciclo vicioso, onde eles, vão sempre ter que vir negar o que é dito sobre si no presente. Isto propicia a ideia de viver no passado. Não estamos dizendo que se deve abandonar o passado, pelo contrário, defendemos que é preciso falar do passado, corrigir os erros do passado, mas isto não pode nos impossibilitar de viver o tempo presente. É preciso desfazer-se de todo tipo de sentimento patológico que nos impeça de viver o presente da vida com maestria. E viver a vida com maestria passa primeiro por ser capaz de fazer uma autocrítica.

Este exercício de autocrítica não é se aliar ao discurso autoflagelado que tenta negar as consequências do tráfico transatlântico e do colonialismo sobre o percurso

atual destes países, que tenta cegamente responsabilizar aos governos pós-independência de uma tal de “má governação”. De fato:

[...] os governos pós independências foram responsáveis pela gestão dos recursos, das instituições e das condições que encontraram. Cabia-lhes transformar essas condições. A maioria deles fracassou, adotando péssimas escolhas econômicas e políticas, alguns deles pilhando as riquezas de seu país em benefício do próprio clã, fazendo com que muitos anos fossem perdidos no estabelecimento de fundamentos sólidos de nações prosperas. (SAAR, 2019, p.57).

Durante este processo os homens da cultura também contribuíram para que estes governos seguissem por estes rumos. Sob os conselhos e consultorias destes mesmos homens da cultura ou dos especialistas estrangeiros foi se construindo uma sequência de mecanismos que contribuíram para o rumo destes países. Mas segundo Saar (2019), simplificar as coisas ao extremo e negar o impacto das dinâmicas históricas sobre o destino dos povos é dar prova de ignorância ou de má-fé intelectual. Choques tão importantes quanto quatro séculos de colonização geraram consequências demográficas, econômicas, políticas, culturais e sociais de grande envergadura. Emperraram as engrenagens da máquina e infligiram custos enormes as sociedades africanas ao sul do Saara e alguns desses choques persistem até hoje. Trata-se dos *histerese* como os encomiastas chamam a estes graus de persistência.

## 2. A Violência como forma de fazer política

Que a violência é um problema estrutural da sociedade, quero acreditar que muitos vão concordar. Em nossos dias, é muito fácil trazer elementos de violência, mas o difícil é discutir e assumir as nossas responsabilidades na propagação dela. A ausência dessa responsabilização nos remete a não definição de níveis de violência que por vezes nos passam despercebidos ou propositadamente de forma despercebida.

As relações humanas por si só são um tecido de relações de violência, um espaço de permanentes relações de força. Que grandes nomes da academia ocidental e nórdica vejam a violência como algo que impossibilita o fazer político não deve ser

estranho para muitos, aliás a conhecida filósofa alemã Hanna Arendt (1973) viu no trabalho do martinicano Frantz Fanon a glamorização da violência o que a levou a desaprovar essa glamorização.<sup>4</sup>

Que a violência do fascismo tenha chamado pouca atenção para o filósofo italiano Giorgio Agamben também não constitui muita novidade. Tão pouco é novidade que a figura de *Homo Sacer* na modernidade tenha sido, de forma unânime, atribuída pelos governos Europeus aos povos Africanos e que atualmente se transformou na figura do refugiado e do emigrante. Também não é novidade que as grandes guerras tenham iniciado na Europa e se espalhado pelo mundo.

A novidade emerge quando os povos historicamente considerados subalternos usam dos métodos europeus para fazer política, diga-se métodos violentos como a guerra. Freud (1933/1976) em diálogo com Einstein num de seus textos conhecido “Por Que a Guerra?”, deixou algumas pistas que nos conduzem a reflexões sobre a violência. Ambos nesse diálogo concordam que a guerra é constitutiva das civilizações ocidentais. Concordam igualmente que a civilização europeia nasceu das guerras entre si e contra outras nações e povos. Adiante, eles até mostram um certo tipo de preocupação com futuras ameaças de guerras principalmente com a evolução da ciência.

Mas vai ser nas obras “O Futuro de uma Ilusão” e “O Mal-Estar na Civilização”, que Freud (1927/1974b) vai considerar a civilização sob dois prismas: o domínio da habilidade humana de dominar a natureza, se apropriando das riquezas naturais em prol das necessidades humanas; e o ajustamento das relações entre os seres humanos, principalmente no que concerne à distribuição das riquezas e/ou recursos naturais transformados com ajuda do intelecto. (DANFÁ, 2020, p.4).

Segundo Danfá (2020), Freud já havia apontado falhas e imperfeições nos ideais da civilização apresentados pelo ocidente, estas falhas possibilitariam o surgimento de duas problemáticas. A primeira seria para o domínio da natureza: segundo este entendimento a cultura ocidental amparada pelos instrumentos da violência e da tese da moral cristã-ocidental precisou brutalizar, pilhar e assaltar povos não ocidentais, arrancando-os das suas raízes. A segunda problemática vão ser os

---

<sup>4</sup> Ver Hannah Arendt, *Crise da República*, São Paulo: Perspectiva, 1973. Ver igualmente *Sobre a violência*. Trad, André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilizações Brasileiras, 2009.

vínculos “harmônicos” entre os branco-europeus, o que causou desarmonia e discórdia além da Europa. Estes vínculos harmônicos posteriormente trouxeram problemas sérios, são exemplos disso as guerras fronteiriças entre as ex-colônias. Neste ponto vale ressaltar que ideia de princípios humanitários é adiada, o discurso bíblico de amor ao próximo se torna suspenso e produto exclusivamente aplicado aos povos europeus. Aos outros povos reserva-se o ódio, a violência e a desarmonia (FREUD apud DANFÁ, 2020). Freud vai acreditar que:

[...] podemos atuar sob predisposições pulsionais para guerra e destruição, baseados em causas nobres, eróticas (Eros) e idealistas. Esses motivos podem ser vistos, por exemplo, nas guerras nacionalistas e na invasão aos outros países com justificativas de amor à pátria, e nas práticas de inquisição no seio da Europa. (DANFÁ, 2020, p. 5).

Questionamo-nos se esta violência, narrada por Freud e Einstein, aos olhos dos críticos de Fanon, especialmente Hannah Arendt, não constitui uma forma de fazer política? Porque a violência perpetrada pela Europa nunca impossibilitou a implementação da política colonial, de usurpação e o divisionismo? Estaríamos nós errados ao concordar com Fanon(1968) que as explorações, torturas, razias, racismo, liquidações coletivas, opressão nacional, revezam-se em níveis diferentes para fazerem, literalmente, do autóctone um objeto nas mãos da nação ocupante - sublinha-se europeia - e este homem-objeto, sem meios de existir, sem razão de ser, era destruído no mais profundo da sua existência ontológica e isto era a materialização da política colonial. (Fanon, 1968, p. 277, nosso grifo).

“Tolos” seríamos se não reconhecemos que durante séculos, os capitalistas se comportaram, no mundo “subdesenvolvido”, como verdadeiros criminosos de guerra. Se ignorarmos que as deportações, os massacres, o trabalho forçado, os escravismos foram os meios utilizados pelo capitalismo para aumentar as suas reservas de ouro e diamantes, suas riquezas, e para estabelecer a sua potência que vigora até hoje. (Fanon, 1968, p. 121).

Torna-se necessário reconhecer a violência como uma forma de fazer política ocidental, pois só assim poderemos encontrar o verdadeiro *Fármako* Fanoniano, as invasões violentas em favelas pelas polícias e em territórios habitados por gente considerada inútil ao capitalismo é uma forma de fazer política.

Tal como se viu, não sugerimos a Gomondwzane um narcisismo que levasse a virar as costas a violência estrutural que lhe atravessa, mas que a enfrente, que saiba que enquanto ser tem esses atravessamentos que exigem dele uma postura de autocrítica. Também não sugerimos à humanidade e nem aos povos africanos que virem as costas a Europa como propôs Fanon, nossa sugestão é que percebam que a violência é estrutural, que a violência faz parte da política europeia e como Freud disse, a violência é o subsolo das nações ocidentais.

Sendo a violência estrutural e uma forma de fazer política, ela precisa de formas de fazer política que a desestabilizam dessa forma, que subvertem essas formas através da construção de novas formas e imaginários de fazer políticas. É preciso habitar novos mundos, adentrá-los em novas imaginações e neste caso, nosso convite é habitar o espaço do futuro, esse lugar que ainda não existe, mas que se configura num espaço mental. Que para a sociedade ele deve se tornar o objeto de um objeto de pensamento prospectivo e que também opera no tempo presente para o fazer advir. (SAAR,2019,133).

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lá acima, dissemos que ao se falar de liberdade, de independências e do racismo, estávamos falando de forma implícita de violência enquanto estrutura, fizemos um relato da captura do ser na sua ontologicidade, na cultura, na linguagem e apresentamos o homem da cultura. Este caminho era para nos permitir demonstrar que a violência é a base das sociedades modernas, que a violência é a estrutura sobre a qual se fundam os Estados modernos. Nem as independências, nem os projetos de abolição têm sentido (mesmo que houvesse recompensas históricas) se não formos capazes de encontrar o *Farmako* da violência enraizada no imaginário coletivo de humanidade. Não nos vale a pena neste momento aceitar a proposta de Fanon de virar as costas à Europa, afinal a Europa deixou de ser um lugar geograficamente localizada e se tornou um transeunte, ela habita cada um de nós. Dentro de todos nós existe uma Europa violenta que se esconde.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Jandaira, 2021.
- CABRAL, Amílcar. **Arma da teoria**. Lisboa: Seara nova, 1978.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a negritude**. Trad. de Ana Maria Gini Madeira. Belo Horizonte: Nandaya Editora, 2010.
- CONNEL, Raewyn. A iminente revolução na teoria social. Trad. de João Maia. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n.80, v.27, p.9-20, 2012.
- DANFÁ, Lassana. **Violência Civilizacional e Colonial no Olhar de Frantz Fanon e Sigmund Freud**. *Psicologia: Ciência e Profissão* 2020 v. 40 (n.spe), e230245, 1-14. <https://doi.org/10.1590/1982-3703003230245>.
- DIOP, Cheikh Anta, **Nations nègres et culture. De l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui**. Paris: Présence Africane 1979 (or.1954).
- FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no Limite. In: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- HOUTONDJI, Paulin J. **Sur la "philosophie africaine"**. Paris: François Maspero, 1977.
- KI-ZERBO, Joseph. **História da África negra**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1979.
- \_\_\_\_\_. (coord.). **Metodologia e pré-história da África (coleção História geral da África volume I)**. Brasília: UNESCO, 2010.
- MAZRUI, Ali A. (coord.). **História Geral da África – volume VIII: África desde 1935**. Brasília: UNESCO, 2010
- MUDIMBE, V. Y. **A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento**. Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.
- MBEMBE. Achille. **Necropolítica**. Trad. de Renata Santini, São Paulo: n-1, 2018.
- \_\_\_\_\_. **O fardo da raça**. São Paulo: n-1, 2018.
- \_\_\_\_\_. **Crítica da razão negra**. Trad. de Marta Lanca, Lisboa: Antígona, 2014.

\_\_\_\_\_. **Sair da grande noite**. Luanda: Edições Pedago, 2014.

\_\_\_\_\_. **Políticas de inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017

NKRUMAH, Kwame. **Neocolonialismo - o último estágio do imperialismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_. **África debe unirse**. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

SAAR, Felwin. **Afrotópia**, Trad. de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1, 2019.

TEMPLES, Placide. **La philosophie bantoe**. S/L: Éditions de L'Evidence, 2009.

# COREOGRAFIAS DO PODER: VOCABULÁRIOS INSURGENTES DE CORPO E FALA CONTRA A COREOMANIA COLONIAL

Murilo Moraes Gaulês (Doutorando, PPGAC/ECA/USP)

**GLOSSÁRIO** do latim GLOSSARIUM, “coleção de glosas (sendo estas anotações num texto para explicar uma passagem ou palavra). Glosa vem do grego GLOSSA, “linguagem, palavra obscura ou obsoleta”, literalmente “língua”.

**PODER** *verbo* (do latim *possum, potes, potüi*) 1. ter a faculdade ou a possibilidade de. 2. possuir força física ou moral; ter influência, valimento. 3. ter autorização para. 4. ser capaz de; estar em condições de. 5. correr risco de, expor-se a. 6. ter ocasião ou meio de; conseguir. 7. ter autoridade moral para; ter o motivo, a razão de. 8. ter capacidade, força ou saúde para suportar. 9. ter a oportunidade, o ensejo, a ocasião de. 10. ter domínio ou controle sobre.<sup>1</sup> 11. Como verbo, atua de forma ativa. É ação. Entretanto consegue operar na inércia e na estagnação. Poder é vibrar uma força (in)visível que organiza as estruturas sociais, estéticas e coreográficas dos corpos e dos espaços. Articula-se a *priori* pelas vias institucionais, mas permite uma performance paródica destas para mover-se para esferas relacionais (amor, círculos de amizades, desorganizações etc), inclusive as que se dizem combater o *modus operandi* do sistema vigente. 12. É estrutura, estruturado e estruturante e delimita modos (viciados) de agir em diversas instâncias. 13. Textos acadêmicos são performances do poder, inclusive este. O número de referências citadas em um mesmo parágrafo pode nivelar a intensidade dessa performance. Escrevemos academicamente para obedecer às estruturas de poder que muitas vezes visamos burlar. A capacidade de apoiar/ancorar/terceirizar minhas reflexões em autores (majoritariamente eurocentrados e/ou norte-americanos) me garante o poder de estabelecer um *status quo* de fala neste espaço segregador, hegemonicamente branco, cisgênero e

---

<sup>1</sup> As normas brasileiras de formatação (ABNT) recomendam o termo latim “idem”, “ibidem” e “op cit” para informações que se repetem em sequência nas notas de rodapé. Para manter este texto acessível, usarei “igual”.

masculino (que aqui é questionado por um outro homem branco e cisgênero). 14. O poder determina o que é o saber e o que eu devo saber para manter o poder estabelecido. Estrutura as formas de conceber um pensamento e nega as que lhe diferem. 15. O poder não é uma entidade, não é material e não é palpável. É religiosamente seguido em todos os espaços institucionais. O poder também pode ser substantivo. **PODER** sm. 1. capacidade de decidir, agir e ter voz de mando; autoridade. 2. governo de um país, de um Estado etc. esse poder considerado a partir de suas formas e manifestações. 3. possibilidade, natural ou adquirida, de fazer determinadas coisas; capacidade, faculdade. 4. vigor, potência. 5. supremacia em dirigir e governar as ações de outrem pela imposição da obediência; domínio, influência. 6. domínio de fato exercido sobre uma coisa; posse.<sup>2</sup> 7. O poder performado pela estrutura do Estado-Nação capitalista ficciona e materializa em ação concreta sobre a morte. Essa manifestação de poder, intitulada de necropoder, é mecanismo de controle do Estado e do capital que coreografa as nações em movimentos repetitivos que se retroalimentam do medo, gerando pânico e operando a partir dele para estabelecer a hierarquia dada pelo sistema vigente.<sup>3</sup> 8. “o poder opera por ficções, que não são apenas textuais, mas estão materialmente engajadas na produção do mundo.”<sup>4</sup> Nesta perspectiva, o poder se compõe por uma elaboração ficcional que é sustentada por um grupo de pessoas, estabelecendo as estruturas relacionais que inferem na forma de operar com o real. Assim, não é o dinheiro que estrutura o poder de manutenção do capitalismo sobre a vida (e a morte) e sua complexa oroboros dominante, mas a ficção de que cédulas impressas possuem maior valor do que o emprego da força de trabalho. Como o poder se estrutura pela produção de ficção, a lógica inversa pode ser empregada e, dessa forma, pode-se dizer que a produção de ficção implica diretamente na produção de poder ou de novos poderes. **FICÇÃO** sf. (do latim fictiō,ōnis - 'criação') 1. ato ou efeito de fingir; fingimento. 2. elaboração, criação imaginária, fantasiosa ou fantástica; fantasia. 3. grande falácia; mentira, farsa, fraude. 4. criação artística, em que o autor faz uma leitura particular e geralmente original da

---

<sup>2</sup> DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2018.

<sup>3</sup> VALÊNCIA, Sayak. **Capitalismo Gore**. Espanha: Romaya Valls, 2010.

<sup>4</sup> MOMBACA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!** Disponível em: <[https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo\\_a\\_uma\\_redistribuiçao\\_a\\_o\\_da\\_vi](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuiçao_a_o_da_vi)>. Acesso em: 04 maio 2018. p. 4.

realidade. 5. caráter imaginativo e criativo de uma obra literária construída a partir de elementos imaginários calcados no real e/ou de elementos da realidade inseridos em contexto imaginário; ficcionalismo, ficcionismo, narrativa.<sup>5</sup> 6. Se produzir ficções é produzir poder, então produzir poder é o mesmo que produzir boas fantasias ou contar boas mentiras? Seria assim a ficção “um terreno de investigação, um laboratório para experimentar novas táticas, estratégias, e visões sem um custo imediato do mundo real.”<sup>6</sup> 7. A ficção é o terreno onde se materializa o imaginário. Um lugar de utopias e distopias que distorcem, tensionam e alargam a realidade para outras possibilidades para além das que coreografam a vida. É material fértil para a elaboração de projetos de utopias de mundo ou ficções visionárias, sendo esta última a materialização estética de novos mundos que não necessitem dos pressupostos existentes no tempo-espaço vigente para se conceber, ou seja, uma rematerialização da realidade que pressupõe que “o único modo de desafiar o direito divino dos reis é se tornando capaz de imaginar um mundo no qual reis já não nos comandem - ou sequer existam.”<sup>7</sup> A ficção então torna-se campo de disputa, de produção de rumor, espaço (re)organizador de matérias e saberes, que não vem do éter, mas que parte de demandas humanas (des)organizadas em consonâncias autônomas que utilizam do universo fantástico como ponte para elaborar outros mundos possíveis. Ao imaginá-los coletivamente, inauguramos uma possibilidade de trabalhar para fazê-los existir. Assim, “não há nada de novo sob o sol, mas há novos sóis.”<sup>8</sup> Poderíamos então performar, por meio da ficção, outros mundos que em sua emulação simbólica e virtual de ser, emanassem potência suficiente para romper e fraturar a realidade?

**PERFORMANCE:** sf. (do grego *per'fomēns*) 1. atuação, desempenho. 2. espetáculo em que o artista atua com inteira liberdade e por conta própria, interpretando papel ou criações de sua própria autoria. 3. ação ou efeito de desempenhar(-se).<sup>9</sup> 4. É o vão entre o trem e a plataforma. 5. Emerge da potência de poder “turbinar a relação do cidadão com a *polis*; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo,

<sup>5</sup> DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2018.

<sup>6</sup> IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o futuro:** usando ficções visionárias para rever a justiça. Disponível em: <[https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah\\_imarisha\\_reescrevendo\\_o\\_fut](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut)>. Acesso em: 05 maio 2018. p. 4.

<sup>7</sup> Igual.

<sup>8</sup> Igual, p. 7.

<sup>9</sup> DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Igual.

o espaço, o corpo, o outro, o consigo.”<sup>10</sup> 6. Pondera diversas formas de estar e perceber o real, assim como fraturar as verdades pré-concebidas pelas ficções de poder vigentes. 6. “É o transe das artes [...] é na carnavalização que a performance assume, de uma forma prática/contínua, a definição de [...] que ‘o corpo é o motor da obra’<sup>11</sup> 7. “Coloca todos os sentidos e os sentidos em jogo no jogo [...] é a arte que saiu da galeria, fugiu de casa, deixou a escola, foi aprender na rua que um mais um pode ser Chernobyl ou Fukushima”<sup>12</sup> 8. Fuleragem<sup>13</sup> 9. “Repetição do processo, mas essa repetição é entendida como reformulação, reinvenção, reformulação.”<sup>10</sup> 10. “É um outro em mim que pede passagem.”<sup>14</sup> 11. “Acontecimento de ativação eletromagnética que proporciona tornar-se um momento do mundo, perfurando cada segundo de tempo, cada composto já exaurido de si, cada milímetro desse corpo já saturado de uma presença que é ausência.”<sup>11</sup> 12. “Insistência como subjetividade questionadora e aberta ao contexto que o cerca.”<sup>15</sup> 13. “É fazer uma arte [...] de colocar em posição de risco o corpo, [...] arte cuja economia é de afetos e a ecologia de performers que insistem em sua produção.”<sup>12</sup> 14. “Arte da pessoa em emergência. Incauto é aquele que pontua a performance como uma tabula rasa, desprovida de um lugar para a pesquisa... um lugar ermo onde perdura o vazio, o abominável ou a esquizofrenia consentida.”<sup>16</sup> 15. “Transgênero ou degenerada, uma vez que escapa ao que é tido como normativo.”<sup>17</sup> 16. Uma conduta livre da necessidade humana.<sup>18</sup> 17. “Convergência dissonante do propósito comprometido com a arte viva.”<sup>14</sup> 18. “Forma de produção de arte que salta sobre a separação entre erudito e popular. Aquilo que não pertence necessariamente a nenhum dos dois universos, [...] a reversão da ideia de marginalidade ou periferia.”<sup>19</sup> 19. “Campo experimental por natureza, e por isso,

---

<sup>10</sup> FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 8, [s. n.], nov. 2008, pp. 235-246. p. 237. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4700>>. Acesso em: 06 maio 2018.

<sup>11</sup> LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Revista Ilha**. Florianópolis, v. 13, n. 1, pp. 41-60, jan. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/download/2175-8034/2011v13n1-2p41/23932>>. Acesso em: 10 maio 2018.

<sup>12</sup> BRUSCKY, Paulo. In: SESC CAMPINAS. **Projeto PERFORMANCE 2013-2015**. Disponível em: <[https://issuu.com/sesccampinas/docs/catalogo\\_performance\\_junho\\_2015](https://issuu.com/sesccampinas/docs/catalogo_performance_junho_2015)>. Acesso em: 03 maio 2018.

<sup>13</sup> CORPOS INFORMÁTICOS. Igual.

<sup>14</sup> CAMPOS, Wagner Rossi. Igual.

<sup>15</sup> BEZERRA, André; SILVA, Chrystine. Igual.

<sup>16</sup> MUNHOZ, Rodrigo. Igual.

<sup>17</sup> CORPOS INFORMÁTICOS. Igual.

<sup>18</sup> NAGAOKA, Rogério. Igual.

<sup>19</sup> AGRA, Lucio Agra. Igual.

não passível de ser delimitado.<sup>20</sup> 20. “Não representa ideias e sim as apresenta.”<sup>21</sup> 21. “A performance não é. Essa afirmação negativa dá a dimensão exata da impossibilidade de dizer qual seriam os limites da performance.”<sup>22</sup> 22. “A capacidade de afetar e ser afetado, de ser transtornado, transformado e transbordado pelo outro, de perder-se nele para alimentá-lo e ser alimentado de volta.”<sup>23</sup> 23. “Ao mesmo tempo atrito e enlace, instaura-se pela intensificação dos agenciamentos entre os corpos, o tempo e o espaço.”<sup>24</sup> 24. “Pode ser tudo que se anuncie como tal.”<sup>25</sup> 25. “Momento de rasura, mas rasura gentil, daquela que abre um espaço por onde se quer entrar de corpo inteiro.”<sup>26</sup> 26. Se estabelece para que o corpo se expanda e atire em algo novo e transitório, capaz de transbordar e reverberar em todos os outros corpos presentes como num rito de passagem, sempre coletivo e com tendência à catarse silenciosa.<sup>27</sup> 27. “Oferecer sem pedir, receber sem recusar. Aceitar.”<sup>28</sup> 28. “Forma de ruptura com o sistema mercadológico da Arte, recusando o papel do artista como um produtor de obras para o consumo de uma elite, subvertendo a noção convencional de beleza, substituindo a contemplação do objeto artístico pelo choque perceptivo e pelo estranhamento poético.”<sup>29</sup> 29. “Um tipo de arte que traz no seu cerne a ideia como linguagem.”<sup>30</sup> 30. Uma perspectiva para o corpo e o espaço que permite criar ou acionar dispositivos que desestabilizem as coreografias de poder sistematicamente dadas. **DISPOSITIVO**: sm. (do latim disponere 'dispor') 1. norma, preceito, artigo. 2. aparelho construído com determinado fim. 3. conjunto de ações planejadas e coordenadas, visando a um fim. 4. trecho que contém o que se decide numa lei, declaração ou sentença. 5. Dispositivos são instrumentos de poder.<sup>31</sup> 6. Poderia ser

---

<sup>20</sup> VEIGA, Luana. Igual.

<sup>21</sup> STELINI, Cecília. Igual.

<sup>22</sup> ROLLA, Marco Paulo. Igual.

<sup>23</sup> ALICE, Tânia. Igual.

<sup>24</sup> CAMBAR COLETIVO. In: SESC CAMPINAS. **Projeto PERFORMANCE 2013-2015**. Disponível em: <[https://issuu.com/sesccampinas/docs/catalogo\\_performance\\_junho\\_2015](https://issuu.com/sesccampinas/docs/catalogo_performance_junho_2015)>. Acesso em: 03 maio 2018.

<sup>25</sup> MENDES, Eloísa Brantes. Igual.

<sup>26</sup> COMPANHIA FLUTUANTE. Igual.

<sup>27</sup> ESPÍNDOLA, Felipe; PANAMBY, Sara. Igual.

<sup>28</sup> SHIMA. Igual.

<sup>29</sup> DESVIO COLETIVO. Igual.

<sup>30</sup> PIZA, Mariana. Igual.

<sup>31</sup> DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2018.

chamado de aparato de fala<sup>32</sup>. 7. São coisas que determinam o poder sobre os homens cujos entrechoques dessas instâncias - coisas e homens - produzem a subjetividade, ou como já citado, novas performances das ficções de poder. Assim, dispositivos também podem ser entendidos como mecanismos de intermediação entre as instâncias humanas e suas demandas de participação no fluxo performativo das ficções de poder. A radicalidade de seus desdobramentos pode ser compreendida como terror ou terrorismo. É possível que um dispositivo performático opere como intermediador nas estruturas representativas da *polis*? É possível que um texto acadêmico, salvaguardado sob ambos os guarda-chuvas, avance questões para além de um questionamento acadêmico engessado que não proponha ações efetivas para além do território da universidade? Seria possível criar uma forma de escrita que se torne dispositivo que possa desencadear modos de agir e, dessa forma, fraturar as ficções dadas de poder hegemônico estabelecido, como intermediador entre este que escreve e a instituição que demanda pela escrita? E sendo possível, seria então viável dizer que a performance e os dispositivos gerados são intermediadores políticos entre atores e instituições diversas? Como se dá esse jogo na *polis*, em diálogo com os modos de operar da performance no espaço urbano? **TERRORISMO** s.m. (*terror + -ismo*) 1. Uso deliberado de violência, mortal ou não, contra instituições ou pessoas, como forma de intimidação e tentativa de manipulação com fins políticos, ideológicos ou religiosos. 2. Sistema de governo por meio de terror ou de medidas violentas. 3. Atitude intencional e geralmente continuada de intimidação ou intolerância.<sup>33</sup> 4. “É a necessidade de existir enquanto urgência. Uma maneira efetiva de intervir de uma maneira inteligente no espaço. É a necessidade de romper com a ordem, acabar com a paz, se infiltrar, destruir e resistir esteticamente e politicamente”<sup>34</sup>. 5. “O preço de destruir a merda toda que nos constrange é demorar tempo demais até notar que a explosão também te deixa destruído.”<sup>35</sup> “Empenhar-se com terrorismo, também nos dá tempo de suturar algumas feridas para poder voltar mais forte. E se terrorismo está

---

<sup>32</sup> Definição dada por Maria Galindo, mulher boliviana anarcofeminista, compartilhada na residência prática que integra este trabalho (Ver o Movimento 18 do Terceiro Ato deste texto).

<sup>33</sup> DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2018.

<sup>34</sup> Depoimento de Breno Andreata, terrorista poético da CiA dXs TeRrOrIsTaS (informação verbal).

<sup>35</sup> MOMBACA, Jota. **O mundo é meu trauma**. Disponível em: <<https://piseagrama.org/o-mundo-e-meu-trauma/>>. Acesso em: 03 maio 2018.

atrelado à banalização do mal, o único mal que banalizo é o racismo, o machismo, a LGBTfobia, a dominação sobre nossos corpos, a colonização e tudo que vem junto com ela.”<sup>27</sup> 6. O terror pode ser uma produção estética promotora de novas ficções de poder. Tem a capacidade de reorganizar as violências distribuídas esteticamente e geograficamente na cidade, seja essa redistribuição a serviço do Estado e do poder hegemônico, seja na contramão com pequenos grupos insurgentes em ações micropolíticas. O terrorismo pode ser também poesia narrativa. “Na medida em que tudo no mundo-economia-global em que vivemos é narrativa, toda proposta de ação sobre ele é narrativa também”<sup>36</sup>. 7. Existe também o terrorismo poético. Este se trata de uma ação política em si. Ainda que para isso sua poesia tenha de ser escrita em paredes, muros, asfalto, no fogo das explosões ou na própria pele. Terrorismo pode ser uma poética de resistência. **RESISTÊNCIA** s.f. 1. Força por meio da qual um corpo reage contra a ação de outro corpo. 2. Defesa contra o ataque. 3. Oposição. 4. Delito que comete aquele que não obedece à intimação da autoridade.<sup>37</sup> 5. “É a arte de resistir. Palavra que se encontra marcada no corpo de todas as pretas e pretos, pobres, lésbicas, gays, bissexuais, travestis, mulheres transexuais, homens trans, indígenas e povos originários/tradicionais de matriz africana. Banhada por sangue daqueles que lutam ou ainda estão de pé para lutar. Resistir pela liberdade, resistir pela terra e resistir pelo empoderamento das “minorias” é a prática constante de movimentos sociais, organizados ou não institucionalmente, todos na direção de enfrentamento às armas de fogo, às bombas de gás, às balas de borracha, os cassetetes e até das canetas parlamentares da bancada BBB (da Bala, do Boi e da Bíblia) do congresso nacional brasileiro. Logo, resistir não é só uma questão de sobrevivência, é instinto, é necessário resistir para que outras e outros possam viver um dia ou dois a mais do que é possível hoje. Não resistir, como corpos dissidentes, é uma contradição genética.”<sup>38</sup> **CONTEMPORÂNEO** adj. e s.m. 1. Que ou quem é do mesmo tempo ou da mesma época. 2. Que ou quem é do tempo. Atual. 3. Que é relativo ao período histórico iniciado em 1789 com a Revolução Francesa.<sup>39</sup> 4. Poderia ser substituído por pós-

---

<sup>36</sup> Depoimento do artista Pedro Felício (informação verbal).

<sup>37</sup> DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2018.

<sup>38</sup> Depoimento de Jonathan Silva, enfermeiro, militante da UNALGBT e integrante de parte do contratreinamento que se desdobra desta e para esta pesquisa (informação verbal).

<sup>39</sup> DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Igual.

colonial, decolonial, anti-colonial, entre-colonial ou pós-apocalíptico. Ex: arte pós-colonial, teatro decolonial, dança entre-colonial, performance pós-apocalíptica. 5. Estas últimas versões do contemporâneo podem se apropriar da produção de paródias. **PARÓDIA** s.f. 1. Imitação burlesca de uma obra séria. 2. Imitação, reprodução burlesca de qualquer coisa. 3. Animação, farra, pândega.<sup>40</sup> 4. A tentativa de imitação do colonizado que copia o colonizador em um processo de mímica. Essa tentativa se dá como falha e esta racha pode ser extremamente subversiva contra a ficção de dominação total do colonial. A escrita paródica expõe estes processos de quase-identidade e forma disruptiva pois, “devido a sua visão dupla, a revelação da ambivalência do discurso colonial subverte a autoridade desse mesmo discurso”<sup>41</sup> em processos de fala autogestionados. **AUTOGESTÃO** s.f. 1. Gestão de uma empresa por uma comissão de trabalhadores.<sup>42</sup> 2. Processo horizontal e de espaço participativo onde, mesmo com a presença de lideranças, todas as vozes podem ser ouvidas e consideradas. Processo autogestionados são perigosos para as ficções atualmente operantes de poder, pois fraturam os imaginários servis performados nas micro e macro esferas que nos fazem crer acreditar que sempre há a necessidade de seguir alguém, mesmo que cegamente, para deslocar-se. 3. A autogestão é um método de contra-treinamento antissistêmico que se contrapõe a milênios de doutrinas sobre nossos corpos condicionados a obedecer às condições hierárquicas e institucionais como sendo a única via concreta de realização de qualquer ação efetiva. **CONTRA.TREINAMENTO** sm. 1. Palavra composta pelo prefixo ‘contra’ (que significa “inversão, oposição”; ou “movimento similar em sentido contrário”; ou “reforço, complementaridade”; ou “ação com intenção de verificação”; ou “pessoa auxiliar à indicada pela base”) e o substantivo treinamento (que significa “ação ou efeito de treinar(-se)”; ou “treino, destreza”).<sup>43</sup> 2. O poder opera por ficções coercitivas que coreografam os corpos no espaço urbano e rural, público e privado, a fim de sustentar seus privilégios e forças, desigualdades e injustiças. Essas coreografias prevalecem e se perpetuam por meio de treinamentos ostensivos continuados passados de geração

---

<sup>40</sup> Igual.

<sup>41</sup> BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 88.

<sup>42</sup> DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Igual.

<sup>43</sup> DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2018.

a geração pelas instituições (família, escola, igreja, trabalho, academia, etc). Contratreinamentos são procedimentos de ruptura, desobediência e rebeldia que objetivam a derrocada destes (des)aprendizados ancestralmente impostos. A ideia e o termo de contratreinamentos podem soar controversos e gerar debates polêmicos pois se trata de uma apropriação de modos sistêmicos de atuar para perpetuar, insistir e permanecer utilizados em suma pelos capitalistas, administrados em outras doses e outras óticas. Trata-se de lembrar de que o inimigo com seus tentáculos articulados não é ingênuo, muito menos despreparado. O capitalismo sabe utilizar de nossas estratégias e adequá-las para atuar a seu favor com as devidas reprogramações. Dessa forma, o que se sugere aqui é uma reflexão mais humilde e desprovida dos egos intelectuais, que por muitas vezes nos impossibilitam de olhar estratégias e eficiências no modo de operar do inimigo, para poder produzir contra-armas, contra-formas, contra-estruturas, entendendo essas reapropriações dentro de um contexto bélico em que o sistema coloca corpos dissidentes todos os dias. É muito provável que o termo e as práticas aqui desenvolvidas soem como estranhas ou incômodas, mas precisamos lembrar que este trabalho é ancorado em um vocabulário obtido a partir da observação e experimentação de um grupo militar insurgente, que se permitiu sabotar o discurso pacifista das vertentes intelectuais privilegiadas da esquerda para poder produzir revolução, mas ainda assim militar. Ou seja, há um entendimento aqui de que não nos interessa replicar as formas e estratégias fascistas do exército necropolítico do capital, mas que, em contexto de guerra e urgência, se faz por vezes potente e necessário, readequar algumas dessas práticas para produzir dissidências de luta com efeitos/consequências concretos, que transformem verdadeiramente a vida dos de baixo, sem o medo de ter que explorar, estudar, esmiuçar e aprofundar tais práticas, para aplica-las com suas devidas alterações. Contratreinamento leva tempo, pois é um embate prático e direto contra outras práticas que operam silenciosamente ou ensurdecidamente no cotidiano das relações. Contratreinamentos são rumores produzidos que rasgam a narrativa oficial e a destituem de sua certeza e verdade absoluta, colocando o poder em dúvida, fomentando rumores de sua derrota. **RUMOR** s.m. 1. Ruído surdo e confuso. 2. Murmúrio geral proveniente de indignação ou de descontentamento. 3. Ruído confuso de muitas vozes. 4. Fama, notícia.<sup>44</sup> 5. Talvez Boal

---

<sup>44</sup> Igual.

chamasse de Teatro Invisível. 6. Hacking das estratégias de marketing e propaganda para fins contra-sistêmicos. Reorganização estética e narrativa das ficções de poder. 6. Hacking das normas, um canal de difusão do vírus da desobediência. **HACKEAR** verbo 1. encontrar falhas em sistemas e redes.<sup>45</sup> 2. Emular ficções com base nas estruturas daquilo que está dado como realidade. Aplicação terrorista do real. Reinventar aquilo que já existe, sob uma nova premissa narrativa. 3. Produzir rubricas no meio da dramaturgia instaurada que contradizem o texto, expõem suas contradições ou apontam para outras possibilidades. **RUBRICA** s.f. 1. título dos capítulos de livros de direito civil ou canônico. 2. nota, geralmente em letras vermelhas, colocada no texto do breviário, para orientar a maneira de dizer ou celebrar o ofício. 3. preceito contido nessa nota. 4. pequena anotação ou comentário; apontamento, lembrete, nota. 5. indicação geral do assunto e/ou da categoria de algo. 6. assinatura abreviada, geralmente reduzida às iniciais. 7. alteração que se faz numa chapa tipográfica, depois de impressa, para adaptá-la a um novo trabalho, pouco diferente do primeiro. 8. indicação de como deve ser executado um trecho musical.<sup>46</sup> 9. Notas do autor que sugerem seus encaminhamentos movidos por desejo, ego, crenças, dogmas ou paradigmas. As rubricas podem ter o poder de direcionar olhares e conduzir ações para uma interpretação específica ou simplesmente podem ser ignoradas para que haja espaço livre de interpretação e direcionamento por parte de quem lê. Esses apontamentos desdobram o ápice de suas potências quando se evidencia essa dicotomia: a de ser um portal que dispõe potências ou a de ser algo meramente inútil e que pode ser ignorado para dar possibilidade a novas e potentes interpretações. 10. Você pode ler um texto pulando as rubricas. 11. Este texto é uma rubrica sobre o zapatismo. **ZAPATISMO** s.m. Movimento revolucionário mexicano, baseado no Estado de Chiapas e ligado ao Exército Zapatista de Libertação Nacional.<sup>47</sup> Diante do atual contexto político nacional, no qual a procura por uma social democracia representativa que consolida Estados-Nação neoliberais deixa de se apontar como um caminho para a conquista de transformações sociais, e no qual há um fortalecimento de discursos e políticas fascistas, se faz urgente o encontro de

---

<sup>45</sup> Igual.

<sup>46</sup> DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2018.

<sup>47</sup> Igual.

novos modos de organização coletiva. As repetições parodísticas da conjuntura política atual perpetuam o extermínio de vidas dissidentes e impedem outras formas de existir e criar no mundo. A iminência da fome, primeira mobilizadora de todos os instintos, reorganiza os corpos dos de baixo<sup>48</sup> para sobreviver ao massacre e percorrer os campos minados de guerra para se alimentar. No entanto, as repetidas reações de luta, sem um condicionamento para readequar o corpo no real para atuações antissistêmicas, pautadas no entendimento estrutural que configura o design do necropoder, apenas nos encaminham mais rapidamente a fraturar ossos e esmagar nossas carnes nas ratoeiras neoliberais. Somos envenenados pelas toxicidades do mercado e degladiamos por suas migalhas, impossibilitados, assim, de uma verdadeira organização coletiva insurgente e perigosa. A procura por novas estéticas insurgentes de auto-governo, cujos processos possibilitem contratreinamentos frente às coreografias neofascistas ostensivamente repetidas que criaram as complexas e multifacetadas camadas culturais de nosso contexto pós-apocalíptico, é o mote desta disputa contra as violências históricas que fraturaram territórios autônomos em Estados-Nacionais. O Exército Zapatista da Libertação Nacional (EZLN) é um movimento indígena que defende o autogoverno, a soberania da autonomia dos povos sobre a partilha de terras em uma experiência singular de democracia que se tornou exemplo para a América Latina e o Mundo. Reavivando o espírito e luta da Revolução Mexicana (1910) contra o mau governo e evocando sua figura icônica de liderança, Emiliano Zapata, os decentes dos maias rebeldes encontram alternativas outras para responder aos achatamentos dos Estados-Nacionais em um complexo programa que integra diversas frentes de ação de forma indisciplinar, integrando arte, política, filosofia, culturas e pedagogias ancestrais. **BRASIL** *s.m.* 1. Maior país da América do Sul cuja extensão territorial pode chegar aos 8.5 milhões de quilômetros quadrados, sendo formado pela união de 26 estados federativos e pelo Distrito Federal<sup>49</sup>. 2. Relativo a ou próprio da brasa<sup>50</sup>. 3. Recorte geográfico ficcional idealizado com o propósito de dominar populações e sequestrar riquezas naturais. O Brasil é uma

---

<sup>48</sup> O termo “dos de baixo” é uma livre tradução da expressão zapatista “los de abajo” que se refere às existências sistemicamente minorizadas por questões de gênero, classe, raça ou outros demarcadores sociais de diferença.

<sup>49</sup> DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 31 agosto 2021.

<sup>50</sup> Igual.

mitologia da dominação roteirizada por lideranças colonialistas europeias e, ainda assim, defendida de forma voraz por muitos progressistas de varanda desavisados. Graças à ideia de Brasil, populações assinaladas como indígenas e originárias dessa terra estão em guerra para enfrentar o chamado Marco Temporal, ficção de poder que visa continuar o projeto de expropriação Brasil 2.0 tomando o pouco de terra que ainda não foi assaltada de seus verdadeiros herdeiros ancestrais. **GUERRA** s.f. 1. Luta armada entre nações ou entre partidos; conflito armado entre povos ou etnias diferentes, buscando impor algo pela força ou para proteger seus próprios interesses<sup>51</sup>. 2. O pesquisador assinalado como brasileiro Guilherme Gitahy de Figueiredo<sup>52</sup> foi um dos primeiros a pensar a guerra como performance. Inspirado na luta zapatista, movimento que rompeu o silêncio dos indígenas subalternos e reergueu os colonizados de baixo em organizações autogestionadas nos Caracóis mexicanos, confluindo estética e política, ele imprime algumas inquietações e experimentos que suscitam instâncias de resistência anticolonial em processo híbridos e complexos no fazer em arte e para além dela. Segundo o autor, ao analisar as estratégias aplicadas pelo EZLN durante o processo revolucionário, ele aponta que o pequeno contingente pouco armado de insurgentes supera sua inferioridade bélica a partir de uma performatividade da guerra, criando elementos simbólicos e narrativas empáticas que agregam apoio popular mundial para sua luta, evitando o iminente massacre que seria provoca em um embate travado só por armas contra o preparado exército institucional nacional. O performer assinalado como mexicano, Guillermo Gómez-Peña<sup>53</sup> chega a anunciar o Subcomandante Marcos, uma das mais importantes lideranças Zapatistas, como o Subcomandante da performance. Se a liderança zapatista pode ser reconhecida como um potencial encenador/criador/fulêro da performance, seria o EZLN - e suas dezenas de milhares de agentes ativos - o maior coletivo de performance ativista do planeta? Verdade ou não, o que importa aqui é perceber a potência que tais movimentos de produção ativista tem para agregar tanto em nossas criações enquanto artistas politicamente engajados em movimentos por

---

<sup>51</sup> Igual.

<sup>52</sup> FIGUEIREDO, Guilherme Gitahy. A Guerra é o Espetáculo: Origem e Transformações da Estratégia do EZLN. São Paulo. 2003. Unicamp.

<sup>53</sup> In. KATZENBERGER, Elaine (Org). First World, Ha, Ha, Ha! The zapatista challenge. San Francisco: City Lights Publishers, 2001.

mudança social, quanto nas lutas contemporâneas que nossos povos subalternizados e corpos dissidentes tem travado repetidamente desde a chega dos colonizadores nessas terras assinaladas (sob um projeto de dominação como já dito) como Brasil. Seja assimilando a rebuscada filosofia poético-política encontrada nos belíssimos discursos de lideranças do EZLN<sup>54</sup>, seja pelos bombardeios em acampamentos militares feitos com aviõezinhos de papel com poemas/textos de paz, que <sup>55</sup>fizeram evadir grupos e grupos do contingente inimigo<sup>56</sup>, seja pela emblemática marcha silenciosa, que muito facilmente poderia ser configurada como a maior ação em coro coreo-performativa-ativista que esse planeta já presenciou<sup>57</sup>. Ao longo de mais de 34 anos de luta (levando em conta que o movimento Zapatista se organiza em 1987, sete anos antes do levante que o tornou conhecido em todo o globo), o EZLN tem esboçado cartografias de resistência, cujos mapas não foram feitos para copiar, mas para inspirar a criação de outros desenhos possíveis ou, como dizem, "um mundo onde caibam muitos outros mundos"<sup>58</sup>. **CARTOGRAFIA** *s.f.* 1. Técnica do traçado de cartas geográficas e seu estudo.<sup>59</sup> 2. Ciência que analisa a representação plana dos aspectos naturais e artificiais de uma área, tendo em conta a superfície de um planeta, que se subdivide em linhas menores (paralelos e meridianos), com o intuito de avaliar os detalhes com a precisão de uma escala.<sup>60</sup> 3. Estudo detalhado sobre os mapas ou descrição de mapas.<sup>61</sup> 4. Esse texto é uma cartografia. Como tal, não pretende dar receitas, modelos ou conclusões. Há um equívoco muito grande na proposição de conclusões e considerações finais em textos acadêmicos, ou mesmo em qualquer livro filosófico. Há um formato bastante idiota e fadado ao fracasso. Me recorde de nunca ter lido alguma conclusão/consideração que de fato desse conta do livro, (algumas conclusões de forma menos sofríveis, outras mais) como se, de repente, estivessem se

---

<sup>54</sup> Todos esses discursos podem ser facilmente encontrados no site do Enlace Zapatista. Disponível em: <<https://enlacezapatista.ezln.org.mx/>> Acesso em 31 ago 2021.

<sup>55</sup> idem

<sup>56</sup> LANE, Jill. Digital Zapatistas. The Drama Review, New York, v. 47, n. 2, 2003. Disponível em: <<http://www.thing.net/~rdom/ucsd/DigitalZapatistas.pdf>>. Acesso em: 12 maio 2018.

<sup>57</sup> Essa ação pode ser assistida no link: <<https://passapalavra.info/2012/12/69822/>> Acesso em: 31 agosto 2021.

<sup>58</sup> Provérbio Zapatista.

<sup>59</sup> DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 31 agosto 2021.

<sup>60</sup> DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 31 agosto 2021

<sup>61</sup> Igual.

fechando portas que não precisavam ser fechadas. Em verdade, não entendo porque isso não é questionado, mesmo em trabalhos acadêmicos de arte, pensando que em filmes de dramaturgia contemporânea, por exemplo, não há uma sensação redentora de que a história se conclui, mas uma oferta ao espectador de uma situação fracionada e aberta, que te deixa, como espectador, com um fragmento, tendo que lidar com a incompletude sem ser salvo por uma narrativa que, completamente diferente das coisas que acontecem na nossa vida, seja uma coisa que se encerra. Uma “coisa” que te permite moralizar uma grande finalização conclusiva sobre um processo afetivo relacional. Esse texto, como uma cartografia, propõe uma alteração primeira da lógica, que reordene a forma acadêmica estabelecida, a fim de que esta se integre com seu objeto de debate. O filósofo Paulo Arantes<sup>62</sup> diz que em um momento específico da história ocidental, início do pós protestantismo, na efetivação mais concreta do mundo burguês, ocorreu uma exclusão da figura de Deus do foco das produções de narrativa, mas mantiveram-se as premissas proféticas para a construção dos Estados Nacionais, a partir dos processos da colonização. Afirma justamente que esse processo se deu a partir dessa lógica da profecia. Sugere, a partir disso, que SEMPRE a instauração dos estados de violência se dão pela profetização de crises, de devir-crisis sociais, que justificam a elaboração de torturas e extermínios populacionais. Esse fenômeno se dá, inicialmente, a partir da prerrogativa cristã do Apocalipse e depois, quando a imagem de Deus deixa de ser o centro e o homem passa a ser o sujeito da ação. O que movimenta qualquer tipo de abuso são essas instaurações de um delírio profético crístico que tensiona as pessoas a situações extremas de abuso político. Isso pode ser sentido e vivido ainda em nossos dias. Defende-se, assim, que para que um texto de qualquer ordem tenha uma defesa real de combate política à lógica ocidentalizante redentora e missionária, de projeção ideológica contrária a uma práxis coletiva de um fazer política no corpo, deve-se romper com esta lógica da conclusão/consideração final. Boicotando a falsa sensação de que o discurso proferido seja um rio que vai ter um deságue, como se o leitor estivesse construindo um caminho linear para se chegar a um cume onde tudo poderá ser visto com holofotes em um grande clarão de compreensão súbita e messiânica dos provires da esquerda

---

<sup>62</sup> ARANTES, Paulo. O Novo Tempo do Mundo e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014.

brasileira em via estética e intelectual. Sugere-se um boicote radical a essa lógica progressiva e iluminatória que as dissertações e teses têm, como se elas precisassem colocar o leitor em um barquinho que vai seguir por um rio cristalino de compreensões até um desague na grande redenção. OS FLUXOS DESSE RIO NÃO PERMITEM REDENÇÃO. Ainda assim, esta situação tem um problema. Porque normalmente em artigos, dissertações ou teses, principalmente nas acadêmicas, você constrói os capítulos anteriores à conclusão como uma imensa arqueologia referencial para provar conceitualmente e no plano ideal alguns termos para, no fim, você ser direcionado para perspectivas de ação direta. Mas estas mesmas perspectivas de ação direta ficam pobres porque elas não têm a ver com o plano ideal... elas têm a ver com ação! Precisam de tempo de construção para acontecer e, quando vêm, acabam sendo vomitadas, nesse fluxo redentor, que evidentemente é frágil. Ressalto que defender uma conclusão nesse grande cume messiânico elucidatório pode gerar propostas de ações patéticas, que não impelem para a ação. Afinal, parece razoável que depois da arqueologia referencial apresentada anteriormente, apequena-se essa proposta frágil. De repente você sobe a montanha inteira para ter um clarão iluminatório, mas se sente uma coisa minúscula, um "serumaninho" de volta à realidade normativa prestes a ser esmagado com uma proposta que na verdade equivale a zero. Sugere-se que, ao contrário do formato normativo de concepção de teses acadêmicas, onde se vai adiando a proposta de ação para dar conta da estrutura sufocante de estar num modus operandi esquizofrênico, mantenha-se construindo os pressupostos ao redor. Começas este ato com o seguinte enunciado: Por isso, caro(a)(e) leitor: NÃO TEREMOS CONCLUSÕES NEM CONSIDERAÇÕES REDENTORAS. É NECESSÁRIA A PRÁTICA POLÍTICA PARA QUE SE ENCONTREM NOVAS FORMAS. E o que posso oferecer são esses pequenos rasgos e desvios no meio do fluxo do raciocínio, que nos joguem para um outro lugar e que, de repente, proponham algum insight do que fazer com todo o material discutido. Este glossário é, muito provavelmente, um imenso insight, uma tentativa possível dentre tantas outras, um rumor... Dessa forma, ameaça-se um colapso nessa arqueologia teórica acadêmica, que contamina o fazer em arte e seu modo de se organizar, com rupturas discursivas de formatos dos mais variados, rompendo visualmente-esteticamente-formalmente com o fluxo do texto sem se preocupar com coerência e coesão, propondo assim um modo de ação direta, que

possa ser desde uma proposta programática até um insight de relações como os próprios modos de ação já dados por aqueles que investigam algo. Orienta-se a quem chega para esta parte, que volte o percurso desse texto, mas “programado” para a possibilidade de ficar juntando pedacinhos, que não aguardam o final conclusivo, que foram lançados durante o fluxo de pensamento, numa coisa sem fim, tendo este que viver aquilo que foi esboçado para poder achar formas de operar no mundo que aqui (no texto) ou ali (na vida) se aprese.

## Referências

ARANTES, Paulo. **O Novo Tempo do Mundo e outros estudos sobre a era da emergência**. São Paulo: Boitempo, 2014.

DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo>>. Acesso em: 02 maio 2018.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 8, [s. n.], nov. 2008, pp. 235-246. p. 237. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4700>>. Acesso em: 06 maio 2018.

FIGUEIREDO, Guilherme Gitahy. **A Guerra é o Espetáculo: Origem e Transformações da Estratégia do EZLN**. São Paulo. 2003. Unicamp.

IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o futuro: usando ficções visionárias para rever a justiça**. Disponível em: <[https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah\\_imarisha\\_reescrevendo\\_o\\_fut](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut)>. Acesso em: 05 maio 2018.

KATZENBERGER, Elaine (Org). **First World, Ha, Ha, Ha! The zapatista challenge**. San Francisco: City Lights Publishers, 2001.

LANE, Jill. Digital Zapatistas. **The Drama Review**, New York, v. 47, n. 2, 2003. Disponível em: <<http://www.thing.net/~rdom/ucsd/DigitalZapatistas.pdf>>. Acesso em: 12 maio 2018.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Revista Ilha**. Florianópolis, v. 13, n. 1, pp. 41-60, jan. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/download/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>>. Acesso em: 10 maio 2018.

MOMBAÇA, Jota. **O mundo é meu trauma**. Disponível em: <<https://piseagrama.org/o-mundo-e-meu-trauma/>>. Acesso em: 03 maio 2018.

\_\_\_\_\_. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!** Disponível em: <[https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo\\_a\\_uma\\_redistribuicao\\_da\\_vi](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_da_vi)>. Acesso em: 04 maio 2018.

SESC CAMPINAS. **Projeto PERFORMANCE 2013-2015**. Disponível em: <[https://issuu.com/sesccampinas/docs/catalogo\\_performance\\_junho\\_2015](https://issuu.com/sesccampinas/docs/catalogo_performance_junho_2015)>. Acesso em: 03 maio 2018.

SPIVAK, G. An interview. In: ARTEAGA, A. (Org.). **An other tongue**. Durham: Duke University Press, 1994. p. 173-88.

SUBCOMANDANTE MARCOS. Entrevista a Jorge Ramos, 1996. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BWX5xS7bHc4>>. Acesso em: 06 ago. 2018.

VALÊNCIA, Sayak. **Capitalismo Gore**. Espanha: Romaya Valls, 2010.

# O TEATRO FORA DE SI: A PERDA DE AUTONOMIA DA CENA CONTEMPORÂNEA NAS TRAVESSIAS DA TEATRALIDADE

Diego Marques (Universidade de São Paulo)

## O Teatro da Representação: Esconder para mostrar, mostrar para esconder

A arte está fora de si – é a hipótese que o professor, crítico e curador de arte paraguaio Ticio Escobar avança a fim de demonstrar de que modo a arte contemporânea têm enfrentado a questão da representação. Para tanto, o autor tenta promover o deslocamento de um dado vocabulário a princípio relacionado ao âmbito da teatrologia, para os domínios da estética compreendida como disciplina filosófica. A partir dessa transição, Ticio Escobar faz alusão ao que denominamos aqui como *Teatro da Representação*. De saída, é importante salientarmos que tal teatro da representação não deve ser confundido com aquilo que, de acordo com uma certa tradição teatral, tem sido chamado de *Teatro Representativo*. Antes e para além do teatro representativo propriamente dito, Ticio Escobar faz referência a tal teatro da representação ao apontar para uma espécie de paradoxo que a estética inevitavelmente coloca no proscênio da cena artística: um duplo teatro de sombras (ESCOBAR, 2004, tradução minha).

Segundo Ticio Escobar, tal noção de representação está configurada por pelo menos dois movimentos simultâneos que se assemelham a um certo jogo teatral. Nessa perspectiva, o autor afirma que a representação ocorre tanto por um movimento de natureza poética, quanto por um movimento de cunho estético. Assim sendo, Ticio Escobar declara que o movimento poético da representação consiste na possibilidade da revelação de um dado objeto escondido, escamoteado, perdido. Por sua vez, o movimento estético recorre ao embelezamento do objeto exibido, exposto, apresentado. Dessa maneira, o autor acredita que o movimento poético da

representação está relacionado ao conteúdo da arte, pois é responsável por colocar em cena uma certa presença que remete a uma determinada ausência; enquanto o movimento estético da representação está associado à forma da arte, visto que está incumbido pela montagem, pela encenação, pela disposição cênica da própria representação da representação, ou se preferirmos, da re-representação da representação.

Ao que tudo indica, Ticio Escobar reconhece um dado jogo cênico entre a forma e o conteúdo da arte ao averiguar em seu cerne uma espécie de artificialidade teatral inerente ao paradoxo da representação. Diante disso, o que denominamos como teatro da representação corresponde justamente a uma determinada metafísica da representação, na qual a mimese de uma dada plenitude da presença, subscrita por uma certa aceção de beleza, é contemplada como a revelação de uma verdade original, transcendental e final. Logo, tal teatro da representação acontece na medida em que uma determinada cena se descortina em um jogo de mostrar para esconder, esconder para mostrar, visto que a ironia da cena da representação consiste precisamente em promover uma forma de inclusão pela exclusão. Isto é, tal teatro da representação reporta à uma noção clássica de representação, que coloca em cena uma dada relação do mesmo consigo mesmo, em um palco no qual a luz da aura<sup>1</sup> incide diretamente de cima, dissipando, desvanecendo, disfarçando sua sombra, seu escuro, sua noite – nomes do outro, outros nomes. Não por acaso, o próprio Ticio Escobar nos adverte: algo persiste rondando, sitiando, trincando as paredes do edifício do teatro da representação, algo permanece do lado de fora, não se retira, deixando traços, manchas e restos (ESCOBAR, 2004, tradução minha).

De acordo com o autor, a chamada arte moderna se orienta por tal suspeita quando decide promover a ruptura do teatro da representação. Para isso, a arte moderna procura dismantelar os mecanismos da cena em que ocorre a representação, ao desvelar seus princípios enquanto demonstra os artifícios da sua teatralidade, com o intuito de interromper a cena da representação. No entanto, Ticio Escobar pondera que a arte moderna jamais consegue romper completamente com o jogo cênico da representação, dado que o gesto que transgride o teatro da

---

<sup>1</sup> Ticio Escobar utiliza o conceito de aura conforme foi desenvolvido pelo filósofo alemão Walter Benjamin em seu célebre ensaio intitulado *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1936).

representação é realizado dentro da própria cena. Desse modo, a arte moderna legitima a cena da representação ao mesmo tempo em que tenta promover sua revogação. Em outros termos, Ticio Escobar declara que a arte moderna somente reformula o jogo teatral entre o conteúdo e a forma da arte, pois negligencia o poético em favor do estético, atenua o referente ao acentuar o referencial. Assim sendo, a arte moderna apresenta uma tendência marcadamente autorreferencial, autorreflexiva e autocrítica ao transformar a própria cena de representação no objeto da representação.

Segundo Ticio Escobar, ainda que a arte moderna tenha procurado romper o teatro da representação com o objetivo de promover um certo nível de reconciliação entre a arte e a realidade social, histórica e cultural, seus ataques sucumbiram exatamente diante dos excessos do seu formalismo. Isto porque, embora a arte moderna almeje fervorosamente intervir, desviar, transformar o curso da realidade histórica, social e cultural, seus esforços são mais bem-sucedidos no que concerne à mudança da cena artística de fato. Conseqüentemente, o que a arte moderna promove é a modificação da realidade do jogo cênico que a arte estabelece no cerne do teatro da representação. Quer dizer, a arte moderna tanto rechaça a noção de poética como revelação de uma dada verdade precedente e transcendental, quanto renega a acepção tradicional, romântica, clássica de beleza. Desse modo, a arte moderna desestabiliza o modelo estético da bela forma, conforme passa a desconfiar da própria artificialidade teatral da representação, ao aceitar uma certa incapacidade de lidar com o que ela tão somente nomeia. Nesse sentido, Ticio Escobar faz referência ao filósofo francês Emmanuel Levinas ao rememorar que: “a realidade não seria somente o que é, aquilo em que ela se transforma dentro da verdade, mas também seu duplo, sua sombra, sua imagem” (LEVINAS apud ESCOBAR, 2004, tradução minha).

A partir da referência a Levinas, o autor conclui que a arte contemporânea imagina inaugurar um outro palco, justamente ao colocar em xeque o entendimento de representação que herdou da arte moderna. Por isso, não se contenta em denunciar os artifícios da cena, relevar seus jogos cênicos, ou mesmo, descumprir as sinopses a fim de fugir da tragédia daquilo que apenas aparece desaparecendo – a arte contemporânea opta por deixar escapar sua presa pela sombra. Para Ticio

Escobar, a arte contemporânea assume suas sombras, sua obscuridade, sua noite<sup>2</sup> ao partir em uma retirada desesperada rumo àquilo que se coloca como defeito, como diferença, ou ainda, como distância em relação ao teatro da representação. Por conseguinte, a arte contemporânea permite que o defeito, a diferença e a distância corroam os limites da cena da representação em busca de outras cenas possíveis. Isto pois, se de fato não há saída para a cena em que ocorre a representação, a arte contemporânea experimenta o deslocamento de suas bordas, investiga a ampliação das suas fronteiras, testa o esgotamento das suas extremidades. Logo, Ticio Escobar acredita que a arte contemporânea tenta assumir a posição do inespecífico, do impróprio e do intempestivo, de onde procura emitir seus sinais intermitentes: vestígios, espectros, rastros de pegadas sempre ansiosas que denunciam a crise do teatro da representação (ESCOBAR, 2004, tradução minha).

De acordo com o autor, a arte contemporânea provoca tal crise do teatro da representação ao adotar um conjunto de práticas contingentes que operam nos limites da cena em que ocorre a representação, dado que assume como ponto de partida seus impasses, suas indeterminações, suas impossibilidades em situações de confronto direto com a realidade extra artística: em suma, a arte contemporânea debanda em direção à realidade confusa. Dessa maneira, a arte contemporânea inclina seu eixo vertical em direção a uma determinada horizontalidade, com o propósito de escapar para o campo social, para os circuitos da economia, ou ainda, para as redes da informação. Nesse aspecto, Ticio Escobar considera que a arte contemporânea demonstra um determinado descaso pela coerência das linguagens artísticas, graças ao seu entusiasmo pela questão da performatividade<sup>3</sup>. Aparentemente, isso ocorre porque a arte contemporânea encontra na performatividade a ignição para uma espécie de descentralização que empurra a própria arte para fora de si mesma. Diante desse contexto, o autor declara que a arte contemporânea dificilmente pode ser criticada através da verificação do cumprimento de exigências de estilo, harmonia ou síntese, visto que as práticas artísticas contemporâneas exigem que sejam analisadas

---

<sup>2</sup> Tal acepção encontra ressonâncias na definição de contemporâneo formulada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben no livro *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (2009).

<sup>3</sup> De acordo com a filósofa estadunidense Judith Butler, a performatividade consiste em uma repetição estilizada de atos corporais em uma determinada temporalidade social. Ver: *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (1990)

suas condições de performatização atreladas aos seus alcances pragmáticos: desde os seus impactos sociais, seus modos de inscrição na realidade, suas densidades políticas, ou ainda, suas dimensões éticas. Isto pois, a arte contemporânea é por princípio anti-formalista (ESCOBAR, 2004, tradução minha).

Entretanto, Ticio Escobar frisa que na medida em que a arte contemporânea tem seu eixo inclinado, deslocado e deslizado para fora de si em sua rota de fuga, suas práticas são obrigadas a se deparar com o problema da metástase da forma. Isto é, a arte contemporânea incorre pelo risco da indiferenciação com as práticas do consumo, do lazer e do entretenimento por mais que continuamente reveja seu posicionamento nas lutas que trava em seus embates com as confusões da realidade, uma vez que tanto o excesso quanto a escassez da forma podem deixar a arte sem lugar<sup>4</sup>. Nesse caso, o autor considera que é preciso que a arte contemporânea mantenha mínimas distâncias, manobras defeituosas, margens de diferença para que possa preservar as ameaças da realidade sob controle. Para tanto, é necessário que a arte contemporânea atente para uma certa vitalidade das formas artísticas, caso não queira meramente coincidir com o teatro da representação social, política e econômica. Logo, não se trata de entoar um retorno à forma baseada na transcendência da sensibilidade, do gosto e da beleza, mas de orientar o princípio anti-formalista que rege a arte contemporânea contra a estetização generalizada da realidade.

## **O capitalismo artista e o rapto das utopias estéticas**

De acordo com Ticio Escobar, em um primeiro momento atribuímos à arte moderna a concepção de utopias artísticas, cujos efeitos emancipatórios culminariam em uma dada conciliação entre estética e política na realidade cotidiana. Entretanto, é primordial para a arte contemporânea reconhecer que tal promessa foi de algum modo cumprida pela radicalização do neoliberalismo em nome da chamada *Lu-*

---

<sup>4</sup> Tal asserção encontra ressonância na crítica feita pela pesquisadora britânica Claire Bishop, acerca da supressão da dimensão estética em benefício da relação ético-política nas práticas de arte participativa. Ver mais em: *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship* (2012).

*criatividade* (GIELEN, 2015). Trata-se do surgimento daquilo que tem sido denominado como *Capitalismo Criativo*, *Capitalismo Artista*, ou ainda, *Capitalismo Transestético*<sup>5</sup>. De maneira geral, tais nomes dizem respeito à emergência de um modelo econômico pautado em um modo de produção estético, no qual a criatividade se transforma em uma palavra de ordem, com a finalidade de criar zonas de indistinção entre produção, consumo e comunicação, mediante a estetização de todas as esferas da vida cotidiana. Nesse processo, a criatividade parece operar por uma lógica marcadamente extrativista, responsável por realizar uma dada mineração das nossas habilidades afetivas, perceptivas e cognitivas que se tornam suscetíveis a toda sorte de quantificação – valores, dados, curtidas, seguidores, acessos, dentre outros<sup>6</sup>. Consequentemente, tal noção de criatividade assume contornos fundamentalistas que se manifestam conforme imperativos de gosto, estilo e beleza, expandem o domínio do estético para todo campo social. Desse modo, esse entendimento de criatividade parece estar implicado com uma espécie de estetização do consumo que penetra os interstícios mais íntimos da realidade cotidiana. Sobretudo, diante de uma certa exigência de conexão ininterrupta com uma série de redes digitais que nos salvam do risco de uma suposta obsolescência que nos ameaça a todo momento. Isto pois, essa acepção de criatividade demanda que estejamos reféns de uma dada necessidade de exibição incessante, prerrogativa indispensável para a produção de uma dada publicidade imune à esfera pública.<sup>7</sup>

Dessa forma, o chamado capitalismo criativo, capitalismo artista ou capitalismo transestético configura um dado modelo de produção econômico-estético, responsável por promover uma determinada financeirização da criatividade que nada mais é senão seu esvaziamento de qualquer potencial crítico em defesa da lu-criatividade. No limite, tal lu-criatividade denota o aparecimento de uma espécie de criatividade sem criação. Isto pois, o modelo econômico-estético faz da criatividade somente o ponto de convergência entre a aplicação do cálculo racional e a produção

---

<sup>5</sup> Ver mais em: *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista* (2015) de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy.

<sup>6</sup> Tal afirmativa encontra ressonância naquilo que o filósofo camaronês Achille Mbembe denominou como *Corpo de Extração* ao formular sua hipótese acerca do *Devir-negro do mundo*. Ver mais em: *A Crítica da Razão Negra* (2018).

<sup>7</sup> Tal qual tem sido discutido pelo filósofo italiano Paolo Virno. Ver mais em: *Gramática da Multidão: Para uma análise das formas de vida contemporânea* (2013).

de demandas de consumo que mobilizam o plano sensível, tais quais o prazer, o encantamento, a imaginação, a diversão etc. Nesse sentido, o modelo estético-econômico investe em tal criatividade ao submeter as habilidades da sensibilidade aos desígnios da economia, a fim de extrair valor econômico do valor estético. Para tanto, o capitalismo criativo, artista e transestético assume o papel de produtor, distribuidor e vendedor de sensações, sonhos e seduções, incumbidas de fabricarem determinados níveis de ficcionalização da realidade cotidiana, visto que frequentemente desconfiguram as diferenciações entre o real, a ficção, a verdade e o simulacro em diversas esferas da vida social.

Nessa lógica, o modelo de produção econômico-estético prevê a interpenetração dos domínios artísticos e econômicos, conforme determinadas funções tradicionalmente atribuídas à arte são deslocadas para o âmbito da administração empresarial. Por isso, há quem diga que um empreendedor radical não se difere em termos absolutos daquele que costumeiramente reconhecemos como artista moderno (GIELEN, 2015). Entretanto, tal empreendedorismo artístico busca promover a despolitização da estética em prol da sua economização, com o intuito de engendrar uma certa *neo*-administração criativa na qual a vida se torna algo passível de ser mensurada, calculada e formatada em nome da *lu*-criatividade. Por fim, tal *neo*-administração criativa interconecta o financeiro e o artístico ao se ramificar pela vida cotidiana, especialmente ao ser internalizada diante das exigências de autoadministração, autodesign e autoficcionalização pelas quais cada um de nós tem se tornado uma espécie de empresário criativo de si mesmo<sup>8</sup>.

Diante desse contexto, tem sido cada vez mais comum nos depararmos com a obrigatoriedade de que tudo e todos sejam indiscutivelmente criativos, vide o aparecimento de noções como indústria criativa, economia criativa, educação criativa, ou mesmo, cidade criativa. De acordo com o que procuramos demonstrar, esse apelo à criatividade está associado a proliferação de um esteticismo indolente, que ao inundar a realidade cotidiana drena a intensidade da experiência artística propriamente dita. Isto porque, se tudo é arte, nada é arte, ou ainda, se tudo está estetizado, nada promove experiência estética de fato. Nessa conjuntura, qual o lugar

---

<sup>8</sup> Para o crítico de arte francês Nicolas Bourriaud a passagem da arte moderna para a arte contemporânea anuncia justamente a possibilidade de uma certa invenção de si através da criação de formas de vida. Ver mais em: *Formas de Vida: A Arte Moderna e a Invenção de Si* (2015).

da arte em uma época marcada pela generalização da dimensão estética? Tal questionamento se impõe à proporção que a perda de autonomia da arte é esvaziada de qualquer possibilidade emancipatória, transgressora e revolucionária, em um cenário no qual o neoliberalismo realiza ao seu modo o ideal estético da arte moderna. Frente a essa importante derrota, Ticio Escobar acredita que a arte contemporânea tem diante de si o desafio de refletir sobre o significado efetivo da dimensão estética na atualidade. Por conseguinte, o autor defende que quando a arte contemporânea se propõe a enfrentar o risco de dissolução em meio à estetização da realidade cotidiana, é prudente atentarmos para as distintas formas pelas quais ela se mobiliza a fim de confrontar o real<sup>9</sup> – se a arte está sem lugar, trata-se de buscar outros lugares para a arte, ainda que isso implique em lançar a arte para fora de si mesma. Todavia, não é necessário exigir que a arte contemporânea encontre soluções finais, ou mesmo, fazer com que a arte contemporânea reproduza a conhecida máxima thatcherista “não há alternativa”. Sabemos que ambas as práticas discursivas guardam compromissos mais ou menos secretos com ideologias totalitárias.

Segundo o autor, há algo que pode ser extremamente frutífero caso investiguemos as razões do exílio da arte contemporânea. Para tanto, é necessário aceitarmos que a arte contemporânea está à deriva, sem terra, sem teto, escavando o chão, deixando rastros, sem jamais conseguir fincar raízes. Por conseguinte, o que a arte contemporânea parece exigir de cada um de nós é que façamos da própria arte uma dobra que diferencia o que pode começar em qualquer lugar e aquilo não nos leva para lugar nenhum. Isto é, a arte contemporânea pode vir a fazer dessa condição de despejo, de indigência, de errância uma espécie de antídoto contra a resignação, a submissão e o conformismo. Ou ainda, pode fazer do seu nomadismo sem trégua a possibilidade de cruzar, atravessar, ultrapassar terrenos adversários até que não exista mais separação entre o dentro e o fora, apenas passos (ESCOBAR, 2014, tradução minha). Em síntese, aquilo que Ticio Escobar aparentemente propõe é que a arte contemporânea tome a sua deriva extraterritorial como uma oportunidade para colocar em xeque os cercos que tentam cercear a arte enquanto exercício

---

<sup>9</sup> Ticio Escobar distingue pelo menos três modos distintos de confrontar o real: a perda da aura da obra de arte benjaminiana, a beleza extrema defendida pelo filósofo italiano Mario Perniola e a perspectiva desenvolvida pela *Pop Art*.

experimental da liberdade<sup>10</sup>: as vitrines das lojas, as paredes dos museus, as superfícies das telas, os muros cognitivos. Pois, se o que toda arte crítica busca é recusar a artificialidade da representação, o que resta para a arte contemporânea é a possibilidade de colocar em crise a estabilidade das bordas, borrar as fronteiras, suspeitar dos limites do teatro da representação sociopolítica e cultural propriamente dito.

### **Arte Pós-Autônoma: Da transgressão criadora a construção de dissensos**

Não por acaso, as proposições de Ticio Escobar encontraram uma forte ressonância no pensamento do antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini. Segundo o autor, a prerrogativa de uma arte fora de si convoca outros papéis para a arte que estendem sua ação para além daquilo que se organiza convencionalmente como campo artístico. Para Canclini, ainda que seja possível afirmarmos que desde o século XIX os artistas tenham começado a se indispor com a noção de fronteira, é inegável que aquilo que é compreendido como fronteiro, marginal ou limítrofe em relação ao campo da arte se transformou profundamente no decorrer do século XX. Isto porque, o autor acredita que a partir de Marcel Duchamp a arte obedeceu a um certo impulso transgressor que a cada momento procurou instabilizar fronteiras distintas de modos bem específicos. De acordo com Canclini, em seus momentos utópicos a arte buscou diluir as fronteiras entre artista, obra e espectador ao ampliar a noção de arte, seja ao dismantelar a posição do espectador através da participação, seja ao implicar práticas cotidianas no cerne dos processos criativos, ou mesmo, ao exaltar objetos corriqueiros, banais, triviais. Já em seus momentos desconstrutores a arte tentou erodir as divisões entre forma e conteúdo ao quebrar a cena, o verso, a moldura ou a escala tonal, a fim de revelar a artificialidade dos modos de representação artística. Por fim, em seus momentos profanadores a arte procurou dissolver os limites de gosto, tanto ao deslocar todo tipo de escatologia do corpo para

---

<sup>10</sup> Em referência ao crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa (1968).

o âmbito da arte; quanto ao deslocar experiências artísticas para circuitos, ambientes e esferas até então ignóbeis para as experiências de cunho estritamente artístico<sup>11</sup>

A partir disso, o autor questiona: o destino da arte está selado em ensimesmar-se em um desejo reiterado de romper suas fronteiras com simples transgressões? (CANCLINI, 2012). Como vimos anteriormente, tal concepção de transgressão pressupõe a existência prévia das relações de opressão que as justificam. Desse modo, permanecer atrelado ao ímpeto da transgressão de alguma maneira acarreta em assegurar a vigência dessas mesmas estruturas opressoras. Nesse contexto, Canclini afirma que a emergência da arte contemporânea se deu em uma situação histórica bastante paradoxal. Isto pois, de um lado parte da produção artística não mediou esforços para afiançar os limites da arte enquanto um campo específico, em contrapartida a outra parcela, estava obstinada em derrubar as fronteiras que separavam o campo da arte da realidade ao redor. No entanto, o autor pondera ser relevante recordarmos que os movimentos de vanguarda do século XX diluíram as fronteiras estéticas, erodiram as divisões entre forma e conteúdo e dissolveram os limites de gosto, ao admitirem a existência de múltiplas poéticas que emergem na experimentação do real em detrimento da mera alusão às formas de representação da realidade, seja ela de qual ordem for.

Nessa perspectiva, as vanguardas artísticas derrubaram as muralhas que asseguravam o sentido da autonomia da arte ao perturbarem a noção clássica de estética enquanto delimitaram uma outra fronteira: o estético. Isto é, a partir da confrontação com a realidade social, histórica e cultural as vanguardas artísticas deixaram de entender a estética apenas como um campo estritamente padronizado, normativo e disciplinar ao experimentarem modos de poetização implicados com a construção de conhecimento sensível em oposição a postulações de verdades, bem como, ao investigarem experiências completamente despreocupadas com qualquer tipo de transcendência, ao poetizarem diversas possibilidades de se embrenharem mundo adentro, mundo afora, sem formatos e modelos prontos e dados *a priori*. Consequentemente, as vanguardas artísticas desestabilizaram a compreensão de estética como uma doutrina, ao conceberem o estético como uma reflexão sobre as

---

<sup>11</sup> Tal proposição encontra ecos com a discussão feita por Peter Burguer em livro *Teoria da Vanguarda* (2017).

denominadas práticas artísticas que exploram um certo apetite, um dado desejo, isto é, uma espécie de vontade de forma (CANCLINI, 2012).

Aparentemente, tal vontade de forma diz respeito às experiências artísticas que esgotam o conluio estabelecido entre encapsulação e transgressão, já que encontram na inespecificidade das práticas artísticas contemporâneas o ensejo para discutirem as especificidades de contextos determinados como, por exemplo, redes de informação, circuitos econômicos, locais de mobilidade urbana, esferas de participação social etc. Em outros termos, tais práticas artísticas parecem experimentar a abertura do estético em meio ao confinamento promovido pela generalização da estética do consumo. Isto porque tratam-se de práticas artísticas que não estão interessadas em definir o que é arte, tampouco em analisar os discursos sobre a arte. O que essas práticas enfatizam são as ações, os gestos e os comportamentos que são produzidos artisticamente de fato. Para Canclini, tal perspectiva se difere das abordagens empregadas pelas estéticas filosóficas e pela semiótica da arte, pois convergem com aquilo que tem sido chamado de virada antropológica nas próprias práticas artísticas contemporâneas<sup>12</sup>. Diante do desmoronamento das metafísicas estéticas, das agonias das utopias artísticas, da crise do teatro da representação ética-política, a arte contemporânea passa a transitar por localizações incertas, o que nos obriga a deixarmos de nos interrogar sobre o que é arte conforme passamos a nos indagar: quando há arte? (CANCLINI, 2012). Conviver com essa questão implica em observarmos aspectos como: o que fazem os que dizem fazer arte? Como se organizam os processos criativos em arte? De que maneira as práticas artísticas se diferenciam de outras atividades? Ou ainda, de que modo diferentes culturas compreendem aqueles que chamamos de artistas?

Dessa forma, abandonar os paradigmas identitários que tangenciam as definições da arte à sua própria sorte contribui para demovermos a arte de um certo eurocentrismo, para promovermos um dado exercício indisciplinar entre a arte e outras áreas de conhecimento, assim como, para articularmos outras relações sociais possíveis entre os artistas, as instituições e os públicos que participam diretamente da construção do reconhecimento social da arte. Portanto, recolocar a pergunta “o que é arte” para “quando há arte” suscita o desmanche das acepções essencialistas,

---

<sup>12</sup> Vide: *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*, de Hal Foster (2014).

substancialistas e conteudistas de arte, o que resulta na constatação de que o campo artístico está constantemente em processo, em fluxo, em movimento. A mobilidade das fronteiras na arte contemporânea está diretamente correlacionada com as transformações dos contextos sociais, políticos e históricos dos quais invariavelmente ela é parte constitutiva, isto é, a arte participa ativamente da construção dos contextos sociais, políticos e históricos do qual ela faz parte. Para Nestor Garcia Canclini, esse deslocamento das bordas do campo artístico propicia a emergência de uma arte desmoldurada, à proporção que essa tende a aparecer como um lugar ao qual recorreremos para aprender a pensar.

Assim sendo, o desmolduramento da arte contemporânea consiste justamente em uma das características que marca a passagem do ímpeto transgressor para o que o autor denomina como *Arte Pós-Autônoma* (CANCLINI, 2012). Tal condição pós-autônoma corresponde a uma visão de arte expandida pelas diversas esferas da vida social, onde se explora a criação de vínculos entre a insatisfação estética e os mal-estares ético-políticos. Consequentemente, tal expansão da arte busca evitar a todo custo incorrer pelos riscos inerentes a uma espécie de legitimação da arte, ao utilizar estratégias de distinção que não raramente reproduzem as violências simbólicas que configuram a realidade da qual geralmente pretende distinguir-se, diferenciar-se, distanciar-se. Nessa perspectiva, a arte pós-autônoma faz da sua inevitável inserção na realidade social, política e histórica a ocasião para se deslocar do âmbito do desejo da transgressão criadora para o plano da construção do dissenso crítico. Para tanto, a arte contemporânea assume sua condição pós-autônoma ao despontar como a esfera daquilo que o autor denomina como Estética da Iminência, isto é, práticas artísticas que criam aquilo que está no âmbito do que pode acontecer. Se estivermos de acordo que a arte contemporânea se situa no plano da iminência, Canclini considera que é necessário reconhecermos que ela requisita outras relações possíveis com o real. Dessa forma, as práticas artísticas contemporâneas não almejam suspender a realidade, mas tratam a realidade sob a lógica do acontecimental em detrimento de qualquer determinismo, naturalização ou fatalismo.

A partir desse sentido de iminência, a arte contemporânea apresenta a realidade como o acontecível, o acontecimento e o acontecido, visto que a iminência faz do estético algo que não deixa de acontecer, de transcorrer, de sobrevir, sem

necessariamente se transformar em algo codificado, reificado, ou ainda, em uma mercadoria rentável (CANCLINI, 2012). No entanto, o autor acredita que a estética de iminência não pode ser confundida como uma estética da efemeridade, pois se a iminência guarda alguma familiaridade com o efêmero é somente no sentido da afirmação da vitalidade das formas de vida e da vida das formas artísticas que não param de morrer sem cessar de nascer. Nesse viés, a iminência exige que a condição pós-autônoma na arte contemporânea esteja à altura daquilo que pode chegar, ao sustentar uma certa abertura ao desconhecido. Isto pois, uma estética da iminência aparece na medida em que a arte contemporânea reconhece que não é autônoma, visto que suas práticas constituem um dado exercício de abertura para o fora, para os outros, para as alteridades, sob determinadas condições que os artistas dividem com aqueles que não o são. Desse modo, as práticas artísticas contemporâneas valorizam o iminente a fim de desfatalizar as estruturas normativas da linguagem, indeterminar os hábitos dos ofícios e desnaturalizar os cânones da legitimação, o que não acontece com um passe de mágica. Para tanto, o autor defende que é preciso valorizar o iminente ali onde o dissenso é possível, caso ainda queiramos continuar a dispor daquilo que tão somente se anuncia (CANCLINI, 2012).

Por isso, Canclini crê que os artistas contemporâneos de forma alguma coincidem com a figura do artista excepcional cujas obras consistem na fonte de toda originalidade, pois regularmente concebem seu ofício como um anônimo, incógnito, comum à espreita do que está por acontecer. Muitas vezes mal conseguem agir, tentam se organizar, frequentemente fracassam ao procurar poesia na prosa dos restos dos dias, erram ao perseguirem os rastros da realidade ingovernável. No entanto, aceitar a realidade acidentada parece ser uma prerrogativa irrevogável para que a arte pós-autônoma mantenha viva a interrogação sobre a realidade contingente, a fim de se debruçar sobre a iminência do que pode acontecer – seja o fim ou o começo de um mundo. Para Canclini, a arte contemporânea reconhece a sua condição pós-autônoma ao conceber uma estética da iminência em um mundo que não sabe mais o que fazer com a insignificância, com o murmúrio e com a dissensão. Dessa forma, o autor afirma que o sentido estético da iminência não está relacionado com um certo estado místico de contemplação do inefável, mas como uma disposição dinâmica e crítica diante das desordens do mundo, sem jamais ceder às tentações

daquilo que diz respeito ao ordeiro, ao harmonioso, ao idealizado. Isto porque tal estética da iminência consiste na percepção daquilo que constitui a diversidade das formas de existência que tornam o dissenso indispensável. Não se trata somente do conflito entre crenças, ideias e discursos, mas sobretudo daquilo que o filósofo francês Jacques Rancière enunciou como dissensos entre diversos regimes de sensorialidade<sup>13</sup>.

Nessa perspectiva, a arte pós-autônoma aposta na inespecificidade de uma arte expandida pelo tecido social ao promover uma estética da iminência, pois percebe que sua tarefa não se reduz a desmistificar crenças, sequer denunciar ilusões, mas consiste em compreender as razões que formaram no capitalismo artista maneiras específicas de criação, singularização e expropriação de valor simbólico, estético e artístico. Dessa forma, Nestor Garcia Canclini conclui que a arte pós-autônoma expande o entendimento de artisticidade ao multiplicar os pontos de vista que colocam em questão um determinado pacto catastrófico com a ficção. Isto é, multiplicar os pontos de vista pode desestabilizar a homogeneização da experiência sensível em um mundo onde tudo circula enquanto todos estão enclausurados pela globalização de noções da ordem do gosto, do estilo e da beleza. Nesse caso, multiplicar os pontos de vista nada mais é senão vislumbrar uma outra compreensão para o lugar da arte na recomposição das experiências da realidade sensível.

## **Teatro Sem Teatro:**

### **Da cena expandida às travessias da teatralidade**

Embora autores como o supracitado Nestor Garcia Canclini considerem que um dos principais desafios que artistas, críticos, curadores e pesquisadores enfrentam para abordar a arte contemporânea consiste em encontrar os instrumentos teóricos e os métodos com os quais buscam compreendê-la, acreditamos que é prudente recebermos tal afirmativa com uma certa ressalva. Isto porque uma das principais

---

<sup>13</sup> Nesse sentido, o Canclini faz uma crítica a noção de *Estética Relacional* (2009) desenvolvida pelo crítico de arte francês Nicolas Bourriaud, ao questionar: de que relações trata a estética relacional? Para tanto, o autor contrapõe à concepção de estética relacional ao entendimento de arte como construtora de dissensos desenvolvido por Jacques Rancière. Assim sendo, Nestor Garcia Canclini faz coro as ressalvas feitas pela crítica de arte britânica Claire Bishop a estética relacional, ainda que em outros termos.

contribuições feitas pela produção artística do século XX foi a de dissociar a criação em arte do âmbito da disposição natural ou da ideia de injunção divina, ao demonstrarem que a criação artística consiste em uma forma de pensamento. Desse modo, compreender a arte contemporânea pode exigir que recorramos às próprias formas artísticas a fim de concebermos de que maneira a arte pode nos oferecer modos de pensar que nos auxiliem em nossa tentativa de acompanharmos o que está acontecendo, rastrear os caminhos do que está por vir, aonde quer que eles nos conduzam – como o faz o também supracitado Ticio Escobar ao empregar o léxico teatral para se defrontar com a problemática da representação no campo das artes. Ademais, talvez encontremos uma prova disso nas contribuições feitas pela teatróloga cubana radicada no México Ileana Dieguéz Caballero. Segundo a autora, o conceito de teatralidade sofreu importantes mutações a partir de meados do século XX, graças às infiltrações, contaminações e expansões promovidas pela arte contemporânea. Desde então, o entendimento de teatralidade não pode mais ser restrito, confinado, delimitado pelas fronteiras que dizem respeito a certas acepções da linguagem teatral. Tampouco pode permanecer restrito a determinadas características arquitetônicas de edifício teatral propriamente dito. Para Caballero, a teatralidade tem transitado antes e para além do teatro, ao aparecer como um dispositivo cada vez mais importante para a arte contemporânea. Trata-se daquilo que Ileana Dieguéz Caballero denominou como *Teatralidade em campo expandido* (CABALLERO, 2014).

A concepção de uma arte em campo expandido remonta a um artigo publicado pela crítica de arte contemporânea estadunidense Rosalind Krauss na revista *October* no ano de 1978. A publicação cujo título também tem sido traduzido para o português como *A escultura em campo ampliado*, procurava dar conta do fato de que naquele período o termo escultura era empregado para se referir a coisas bastante distintas umas das outras. Contudo, cabe questionarmos o que estamos querendo dizer quando descrevemos um processo de expansão do campo da arte teatral. Isto porque a noção de expansão aparentemente traz consigo um certo cacoete colonial, subjacente a modelos de organização concêntricos. Como é sabido, modelos de organização concêntricos tendem a estabelecer um determinado centro como ponto de referência, a partir do qual se desenvolve um dado movimento de expansão em direção a uma certa periferia. Logo, trata-se de um modelo de organização

responsável por estabelecer dinâmicas de poder que implementam todo tipo de dominação, segregação e subalternização, em nome das clausuras promovidas pelo binômio centro-periferia.

Nesse sentido, parece importante recordarmos que o professor e diretor teatral brasileiro José Fernando Peixoto de Azevedo defende que o termo expansão remonta a noção de progresso. Não por acaso, o autor afirma que tal acepção de expansão ocupou uma posição seminal no pensamento da chamada branquitude quando esta desenvolveu a colonização como um dos principais aparatos tecnológicos da modernidade (AZEVEDO, 2018). A partir dessa premissa, temos encontrado um certo aporte no pensamento do filósofo camaronês Jean-Godefroy Bidima. A fim de deslocar os regimes identitários que povoam os debates acerca da existência de uma filosofia africana, o autor propõe aquilo que ele denomina como *Paradigma da Travessia*. De acordo com Bidima, o paradigma da travessia não está interessado em afirmar origens, essências e naturezas, mas sim em liberar disposições que estejam implicadas em uma determinada imanência. Se de um lado os regimes identitários buscam uma certa ancoragem ao se encerrarem em um dado ponto de partida, de outro o paradigma da travessia privilegia a excrescência de uma dada errância em uma espécie de abertura ilimitada, porém finita. Nessa perspectiva, o paradigma da travessia não postula um certo regresso para aquilo que foi, tampouco um avanço na direção daquilo que será. Logo, o que o paradigma da travessia parece colocar em jogo não é de onde se vem, nem para onde se vai, mas por onde se passa, aquilo que se torna. Dessa forma, o paradigma da travessia busca deslocar nossa perspectiva daquilo que está na ordem do não mais, ao lançar nosso olhar para o que está no campo do ainda não (BIDIMA, 2002).

Portanto, em detrimento de uma teatralidade em campo expandido, talvez seja possível concebermos o que estamos denominando aqui como *Travessias da Teatralidade*. Isto pois, nos parece que Ileana Diéguez Caballero não está exatamente interessada em definir de onde a teatralidade vem, sequer para onde a teatralidade vai. Acreditamos que ao anunciar a possibilidade de pensarmos naquilo que também tem sido chamado de cena expandida, a autora nos convida a acompanhar a teatralidade por onde ela passa. Nesse aspecto, Caballero atenta que a noção de teatralidade tem se desvinculado de suas matrizes dramáticas, por exemplo, ao

verificarmos o aparecimento de uma certa teatralidade da plástica que busca enfatizar uma espécie de encenação escultórica dos objetos no espaço tempo presente, ou ainda, a emergência de uma dada teatralidade do corpo, conforme a presença corporal se torna a perspectiva privilegiada para a organização do acontecimento teatral.

A hipótese de tais travessias da teatralidade ganha força quando a autora, em um diálogo com o filósofo francês Alain Badiou, defende que a teatralidade consiste justamente em uma disposição complexa que não pode ser reduzida a elementos dados *a priori*, tais como entendimentos hegemônicos de representação, jogo, texto ou cena. Isto porque, acompanhar as travessias da teatralidade convoca o rompimento de quaisquer convenções estabelecidas tanto pelas salas pretas dos teatros, quanto pelos cubos brancos dos museus. No limite, Ileana Dieguéz acredita que aquilo que estamos chamando de travessias da teatralidade tem exigido a admissibilidade de um outro teatro, que nada mais é senão a possibilidade de um teatro sem teatro. Isto porque, trata-se do reconhecimento de uma teatralidade antes e para além da questão das artes propriamente ditas - de tal modo, as travessias da teatralidade anunciam um certo êxodo cuja excrecência nos coloca em uma espécie de errância rumo a uma abertura ilimitada e finita.

Nesse viés, a autora nos incita a acompanharmos tais travessias da teatralidade pela realidade cotidiana urbana, quando nos fala até mesmo da possibilidade de uma teatralidade da *pólis* (CABALLERO, 2014). Tal teatralidade da *pólis* parece emergir justamente ao observamos a ativação da co-presença corporal no e pelo compartilhamento dos espaços-tempos cotidianos urbanos. Isto pois, nessa dimensão representamos uma série de papéis sociais que configuram uma certa dramaturgia da *urbe*, enquanto promovemos uma dada encenação do *Theatrum Mundi* na vida cotidiana urbana. A partir disso, cabe frisarmos que nossa pesquisa de doutoramento consiste em uma determinada tentativa de acompanhar certas travessias da teatralidade da *pólis*. Para tanto, temos atentado para práticas artísticas que pelo menos desde a passagem do século XIX para o século XX, almejam perturbar uma certa espacialização da aparência dos corpos cotidianos urbanos na cidade, conforme tal aparição procura reiterar a máxima biopolítica: cada corpo em lugar, em cada lugar um corpo. Tratam-se de artistas que têm experimentado a arte de andar pelas cidades,

como possibilidade de acionar a autopercepção do corpo em deslocamento pela cidade, bem como, da cidade em deslocamento pelo corpo, ao corporificarem questões como: de que forma os corpos cotidianos urbanos se movem nas ruas? O que os corpos podem mover na cidade? Ou ainda: quais corpos podem mover no espaço tempo urbano? – para parafrasearmos a performer, professora e pesquisadora brasileira Eleonora Fabião. Acreditamos que tais questões têm mobilizado artistas a experimentar a ativação da relação corpo e cidade no e pelo exercício do que a arquiteta e urbanista brasileira Paola Berenstein Jacques denominou como *Errância Urbana* (2015). Isto é, a partir da arte de andar pelas cidades no e pelo processo de orientação, desorientação e reorientação corporal mediante o exercício de uma certa alteridade radical com os denominados outros urbanos. Conforme procuramos demonstrar em nossa dissertação de mestrado, acreditamos que tais artistas experimentam errâncias urbanas ao passo que promovem desobediências daquilo que denominados como *Performances Corporais Cotidianas Urbanas*.

Isto é, estilizações do ato de andar pelas cidades acionam no e pelo corpo cotidiano urbano uma série de automatismos motores, perceptivos e cognitivos responsáveis pela regulação de um certo regime perceptivo- cognitivo que nomeamos como *Anestésica Corporal Urbana* (MARQUES, 2017). Tal anestésica corporal urbana ocorre mediante a organização de um insensato movimento insensível no e pelo ato de andar pelas cidades<sup>14</sup>, responsável por promover certos níveis de anestesiamento dos processos motores, perceptivos e cognitivos dos corpos cotidianos urbanos. A partir dessa premissa, ao longo de todo o século XX até esse início de século XXI, podemos identificar o aparecimento de várias práticas errantes como, por exemplo: as flâneries de Charles Baudelaire, as flanâncias de João do Rio, as visitas dos Dadaístas, as deambulações dos Surrealistas, as experiências de Flávio de Carvalho, os vivos ditos de Alberto Grecco, as derivas dos Situacionistas, as fluxus de Yoko Ono e Alison Knowles, as catalizações de Adrian Piper, as persecuções de Vitto Acconti e Sophie Calle, as direções de Stanley Brouwn, as escutas de Max Neuhaus, as expressões de Diego Barboza, os contatos de Jiri Kovanda, os delírios ambulatórios de Hélio Oiticica, os passeios de áudio de Janet Cardiff, os zonzos dos Stalkers, as

---

<sup>14</sup> Em referência à noção de coreo-polícia proposta por André Lepecki. Ver mais em: *Coreo-política e Coreo-políica* (2012.)

manobras de Tim Brennan, dentre outros. Tratam-se de práticas errantes que de modos singulares buscam reconfigurar experiência corporal cotidiana urbana sensível, que nada mais é senão o exercício daquilo que o corpo pode na cidade, em detrimento da submissão a um certo poder da cidade sobre o corpo. Assim, errâncias urbanas instauram travessias da teatralidade conforme nos intimam a experimentar outras relações entre a vida e o teatro: a vida do teatro, o teatro na vida, a vida no teatro (UNO, 2018). Logo, a errância, o teatro, a arte nunca são um objetivo final, mas sempre o exercício de uma certa abertura. Diante de tudo que foi colocado aqui, supomos que tal abertura não é transcendente, mas também não é transgressora – pode ser modesta, medíocre, até mesmo vagabunda, no entanto se mantém constantemente em direção a uma dimensão do fora. Pois, estar vivo é sempre um movimento de abertura, nunca de encerramento. Antes e acima de tudo e todas as coisas, está a vida. E, não nos custa nada relembrar, a vida é sempre aquela de um corpo.

## Referências

AZEVEDO, José Fernando Peixoto de. **Eu, um crioulo**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

BIDIMA, Jean-Godefroy. **De la traversée: raconter des expériences, partager le sens**. Tradução para uso didático por Gabriel Silveira de Andrade Antunes. Rue Descartes, vol. 2, n.36, p. 7-17, 2002.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência**. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

DIÉGUEZ, Ileana. **Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido**. Trad. Eli Borges. In Revista Sala Preta vol. 14, p. 125-129, 2014.

ESCOBAR, Ticio. **El arte fuera de sí**. Assunção, CAV, Museo del Barro, Fondec, 2004.

GIELEN, Pascal. **Criatividade & outros fundamentalismos**. São Paulo: Annablume, 2015.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

MARQUES, Diego Alves. **Experiências erráticas: pistas para a desobediência das performances corporais cotidianas urbanas**. Dissertação de mestrado vinculada ao PPG IA-UNESP, 120f. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/151176>.

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado**. Trad. Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1, 2018.



**CORPO  
ENSINO-APRENDIZAGEM**

# KLEIN TECHNIQUE™: UM PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM QUE SE DÁ PELO CORPO

Carolina Camargo De Nadai (LADCOR - ECA/USP)

## 1. Apresentação: um breve aterrar

Em 2018 tive minha primeira experiência com a prática de Klein Technique™ diretamente com Susan Klein, a criadora do método. Antes disso havia feito uma única aula com a performer e professora Hanna Hegenscheidt<sup>1</sup> em 2012 no Tanzfabrik Berlin, aula essa que me gerou grande interesse por compreender com mais profundidade esse trabalho, que era algo até então muito incipiente para mim. E nos últimos quatro anos tenho me dedicado a pesquisar a Klein Technique™ e a perceber o seu modo de ser, a sua ética de ensinar e aprender pelo corpo. Neste processo, tenho experienciado o trânsito entre ser aluna e professora do método e compreender o quanto essas posições – aluna e professora – são moventes, e, por isso, permanecem<sup>2</sup> em fluxo no processo de ensino-aprendizagem. Aluno e professor coaprendem e coensinam em *continuum*.

Em meu percurso de investigação e descobertas por meio dessa técnica de educação e reeducação do corpo, muitas vezes me deparei com afetos que compõem com o entendimento de uma educação progressista, libertadora e geradora de autonomia como na proposta pedagógica do educador Paulo Freire (2002). E em tantas outras vezes identifiquei no trabalho de Klein Technique™ uma noção de ética como em Spinoza (2016), e em Deleuze (1976-1992) ou seja:

(...) numa relação com os modos de viver. A ética está conectada às experiências e às avaliações que podemos fazer diante de tais experiências, à medida que acontecem. Portanto, a Ética, neste sentido, difere do entendimento de moral, como julgamento entre certo e errado, bem e mal. (NADAI, 2017, p.28).

---

<sup>1</sup> Hanna Hegenscheidt vive em Berlim, Alemanha. É performer, coreógrafa e professora de Klein Technique™ desde 1998.

<sup>2</sup> Permanência entendida conforme a Teoria Evolutiva, ou seja, como aquilo que se transforma continuamente para dar conta de existir, uma ação que é sempre um “re-existir”.

A noção de ‘repetição’ aqui será compreendida como em Deleuze (2009), portanto não como cópia, mas num sentido em que:

Retornar é o ser, mas somente o ser do devir. O eterno retorno não faz ‘o mesmo’ retornar, mas retornar constitui o único Mesmo que o devém. Retornar é devir-idêntico do próprio devir. Retornar é, pois, a única identidade, mas a identidade como potência segunda, a identidade da diferença, o idêntico que se diz do diferente. Tal identidade produzida pela diferença, é determinada como “repetição”. (DELEUZE, 2006, p.73).

Estes modos de pensar-fazer darão suporte epistemológico para a construção do pensar-fazer deste texto, para o entendimento de uma ética que é própria desta técnica. E ainda, diante da escassez de artigos e pesquisas sobre Klein Technique™, faço desta publicação uma oportunidade de gerar conteúdo acadêmico inédito sobre esta técnica na língua portuguesa, uma vez que os artigos da própria Susan Klein e de pesquisadores do seu trabalho se concentram majoritariamente na sua língua nativa, o inglês<sup>3</sup>.

## 2. Um acidente<sup>4</sup> e o início de uma técnica

A Klein Technique™ vem sendo ensinada e é continuamente desenvolvida desde 1972 como resultado da jornada pessoal de Susan Klein. Susan iniciou seus estudos em dança ainda criança, aos cinco anos de idade e quando jovem ela era bailarina e professora de dança moderna, tanto da vertente expressionista alemã quanto da dança moderna americana, com o método Graham. Então aos 19 anos (em 1969), Susan sofreu uma lesão em um de seus joelhos e isso a levou a parar de se mover por três meses (KLEIN, 2012 – Tradução nossa). Passado esse período, Susan voltou a dançar e conta:

(...) era como se eu nunca tivesse dançado antes. Tudo doía. Era como se eu fosse uma iniciante. Eu senti como se eu tivesse perdido toda minha técnica e toda

---

<sup>3</sup> Ver artigos em <<https://www.kleintechnique.com/articles.html>>. Acesso em 6 set 2021. Ver outros textos que não constam no site em: KLEIN, Susan T. **Klein Technique™**: susan klein school of movement and dance. New York: Copyright ©2005, 2013. Também é possível fazer leituras de textos traduzidos para espanhol, sueco e dinamarquês. Para isso é preciso entrar em contato com Susan Klein através do e-mail [info@kleintechnique.com](mailto:info@kleintechnique.com) ou acessando: <<https://www.kleintechnique.com/articles.html>>.

<sup>4</sup> “Por “acidente” compreende-se uma possibilidade de abertura para entrar em relação (no caso entrar em relação com a situação acidental). O acidente é um encontro no presente”. (NADAI, 2017, p.130).

minha habilidade. Era como começar novamente e era tão difícil emocional quanto fisicamente (KLEIN, 2012, s/p – Tradução nossa).

Um ano após a lesão no joelho, Susan sofreu um acidente de esqui que atingiu os dois joelhos, mas só o que já havia sido machucado anteriormente sofreu uma lesão. Uma segunda lesão. Ela teve um Cisto de Baker<sup>5</sup> na parte de trás do seu joelho, além de cartilagem e ligamentos danificados. E durante o processo, ao buscar entender o que havia acontecido com seu joelho, Susan visitou uma série ortopedistas, diversos médicos que apresentavam diversos diagnósticos - alguns a favor de operar, outros não; muitos dizendo que ela não voltaria a andar sem mancar.

Klein começou então a pensar na cura como algo que resulta de padrões de movimento que podem ser analisados, compreendidos e corrigidos; e isso a levou a mudar o modo como ensinava em suas aulas. Por estar impedida de se mover, ela começou a usar mais os seus olhos e a sua voz e a ocasião dessa crise, ou melhor, a superação dessa crise<sup>6</sup>, a levou a descobertas em seu próprio corpo e aos modos de ver o corpo do outro (KLEIN, 2012 – Tradução nossa). Esse processo deu início à criação da sua própria técnica.

Durante todo esse tempo eu estava dando aulas, e eu comecei a ensinar de um jeito diferente. Eu não conseguia realmente me mexer, então eu tinha que usar meus olhos e eu tinha que usar a minha voz. Eu tinha que falar para os meus alunos sobre o que eu achava estar errado. Eu tinha que ser capaz de ver. Eu não podia usar minhas mãos o tanto que eu costumava e eu não podia demonstrar. Isso me levou à minha primeira grande revelação. Por que eu deveria demonstrar? Eu sou perfeita? Não. Eu quero que todo mundo fique com um movimento igual ao meu? Não. O meu corpo é igual ao de todo mundo? Não. Então toda essa tradição no mundo da dança de demonstrar para ensinar talvez não seja uma grande ideia. Isso me levou à ideia de autodescoberta do aluno. Cada aluno deve encontrar suas próprias conexões, no seu próprio corpo, do seu próprio modo, no seu próprio tempo. Um(a) bailarino(a) deve apropriar-se do seu próprio corpo. A aula é planejada para posicionar as pessoas em um ambiente de exploração atenta e lenta de possibilidades e potenciais. Analisar e integrar o corpo neste profundo e

---

<sup>5</sup> Ver MEMANGE, Marco Kawamura. Cisto de Baker. *Revista Brasileira de Ortopedia*, São Paulo, v.46, n.6, p.630-633, 2011. Disponível em: < <https://doi.org/10.1590/S0102-36162011000600002>>. Acesso em: 5 set 2021.

<sup>6</sup> Susan também é terapeuta da técnica *Zero Balancing* e acupunturista, sua visão sobre a crise se fundamenta na Medicina Chinesa. Ela conta que na língua chinesa a palavra crise tem dois significados " (...) *um é a crise e o outro sentido é oportunidade. Uma lesão na verdade vem como um chamado para si próprio. É um modo de transformar uma desvantagem em uma vantagem, um modo de realmente aprender alguma coisa, para se tornar melhor, e melhorar a partir disso*" (KLEIN, 2012, p.3 - Tradução nossa).

funcional cerne, continuamente. Compreendendo como o corpo funciona e então aprendendo a aplicar isso na dança (KLEIN, 2012, p.2 – Tradução nossa).<sup>7</sup>

Essa primeira grande revelação, como Susan mesma cita, deu início a um entendimento de ensino-aprendizagem baseado no respeito pelo tempo do indivíduo e do grupo, o que gerou um entendimento de aprendizado como sinônimo de mudança e cura. Tudo aquilo que emerge como novo no processo é uma oportunidade de aprendizado, gera diferença, e, portanto, mudança para o corpo e no corpo. Tal compreensão exige do professor, em primeiro lugar, dar tempo para os acontecimentos, atuar com paciência - paciência com o processo de ensinar-aprender. Ao escutar o outro com paciência e criticidade podemos realmente falar com 'o outro' (FREIRE, 2002). E para que isso seja possível, é preciso confiar na direção do processo de educação e deixar que ele por si só tenha o tempo que lhe é preciso para o seu desenvolvimento.

As aulas de *Stretch and Placement*<sup>8</sup> acontecem a partir de um roteiro que dá estrutura para o trabalho, gerando uma sequência de exercícios e pausas que sugere um encadeamento: um modo de se iniciar, desenvolver e encerrar a aula. Não se trata de uma estrutura rígida, mas de um *script* a ser seguido pelo professor que ao operar dentro dessa repetição consegue reparar<sup>9</sup> nas diferenças que emergem no/do processo, assim fazer 'o mesmo', é essencial para se gerar condições de reparo no novo quando este emergir.

Ao meu ver, é a partir dessa experiência, ou dessa revelação, como Susan Klein mesmo diz, que uma importante mudança de paradigma se inicia em seu trabalho e acaba por impulsionar a criação da sua técnica. O que chamo de mudança de paradigma é uma inversão no pensar-fazer da Susan como professora e inclusive no seu próprio entendimento de corpo – corpo de aluno, corpo de professor, corpo de bailarino, corpo de

---

<sup>7</sup> Trecho da palestra *Harkness Speech* proferida na Third Annual Conference of the International Association for Dance Medicine and Science - Harkness Center for Dance Injuries Hospital for Joint Diseases, apresentada em Nova Iorque em 1993 e ligeiramente editada na sua transcrição em 2012.

<sup>8</sup> *Stretch & Placement* (alongamento e posicionamento) é o nome dado às aulas oferecidas por Susan Klein e professores certificados no método que visam a contínua educação e reeducação do corpo.

<sup>9</sup> "Reparar e saborear consistem numa experiência imediatamente junto ao 'quê' que lá está. Enquanto a operação do olhar/ver/saber, produz separação e cisão entre o sujeito (do conhecimento-narrativa) e o objeto (que é conhecido-narrado), reparar/saborear só se 'realiza' (no duplo aspecto de tomar lugar e dar-se conta do lugar) como ato de aproximação, contacto, relação: como ato de des-cisão. É no 'juntos' que se re-para e repara". (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2013, p.225).

performer, corpo<sup>10</sup>. Para Salvitti (2016, p.253 – Tradução nossa), “Klein Technique™ é o resultado da jornada pessoal de cura da Susan Klein que a levou a sua nova compreensão de corpo dançante”.

Em outras palavras, ela inicia aí uma grande mudança no seu jeito de praticar o ensinar-aprender. Klein substitui um modo de fazer que advém de uma estética por um modo de fazer que acontece a partir de uma ética. Se antes era pressuposto um corpo e também um tipo de movimento baseado em modelos previamente formatados em que a forma vem de fora para dentro, agora, ela se apropria de um modo de fazer que precisa gerar chão, ou seja, suporte, condições, ferramentas para que o próprio aluno desenvolva autonomia na relação entre seu corpo, o seu aterramento e o seu mover. Neste caso, as formas que surgem no corpo são consequência de um modo de se aterrar ao chão, encontrar suas conexões no corpo, na relação com o espaço e com o mover.

Essa mudança na sua compreensão em relação aos modos de ensinar é o início de um trabalho que se estrutura por meio de uma ética em detrimento de uma estética *apriorística*. As formas em Klein Technique™ acontecem como resultado de um modo de fazer, elas não precedem o modo de fazer, não é preciso ‘se encaixar’ em determinada forma ou molde. “Klein concluiu que deve ser dada uma ênfase maior na mudança da relação dos ossos entre si e em relação ao solo e ao espaço” (SALVITTI, 2016, p.253 – Tradução nossa). Em Klein Technique™ a estética está presente, porém ela não é o ponto de partida gerador de movimento, ela é uma resultante dos modos de fazer. Segundo Susan Klein, a Klein Technique™ é:

[...] um modo de aprender a dançar e a se mover a partir de um conhecimento interno em vez de uma modelagem externa. É uma oportunidade para deixar de lado todas as limitações impostas e ideias de restrições. É uma técnica de escolha, de opções, de expansão. A Klein Technique™ é um processo. É um processo de aprendizado e cura. É um processo de mudança. (KLEIN, 2012, p.1 – Tradução nossa).

Ensinar é criar possibilidades para a produção ou construção do conhecimento (FREIRE, 2002). Para atuarmos por meio de uma proposta de uma pedagogia democrática e

---

<sup>10</sup> Entende-se a diferença dos corpos aqui não como oposição, mas num sentido Deleuziano (1976-1992), como força, multiplicidade.

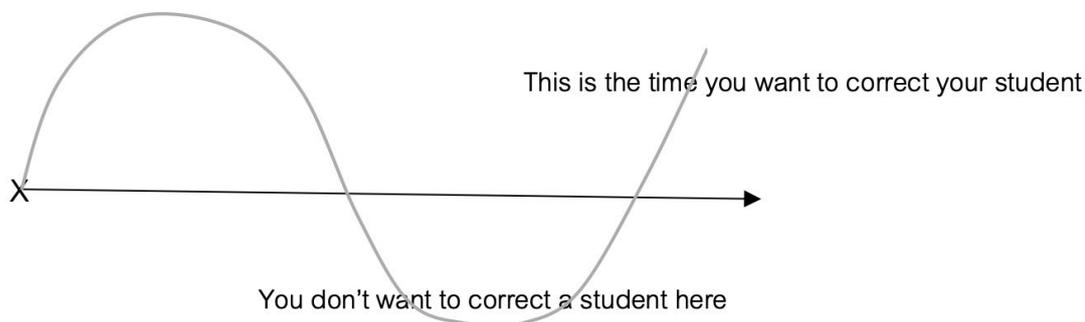
produtora de autonomia convém compor um modo de fazer conectado a uma ética da descoberta, um modo de fazer que tolere o não saber e o comprometimento contínuo pela busca de saberes. Saberes esses que acontecem pelo corpo, a partir das experiências que a prática compõe, e, portanto, dos afetos que temos a partir da prática – “por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções”. (SPINOZA, 2016, p.98).

### 3. Ensinar é sinônimo de aprender

Em 2019 eu ingressei o *Klein Technique™ Teachers Certification Program* – um programa de educação para formar e certificar professores no método Klein Technique™ que foi desenvolvido e é ministrado por Susan Klein. Em meu primeiro módulo da formação fui afetada por uma fala da Susan sobre o quanto devemos ter paciência e reparar no aluno antes de fazer uma correção do seu movimento ou postura, seja ela pela fala ou pelo toque. É preciso dosar a quantidade de informação em uma aula e é preciso conhecer um pouco do corpo para quem se está dando aula antes de abordá-lo com uma correção.

Gerar nova informação é algo muito importante para um aluno e isso deve ser feito com o devido reparo, escuta. O processo de aprendizagem em Klein Technique™ é compreendido em ondas, portanto de forma não linear, a aprendizagem não se concretiza pelo simples acúmulo de saber e experiência, ou estaríamos concordando que há um sujeito formador e um objeto que é por ele formado. Como em Freire (2002), ensinar é criar possibilidades para a produção ou construção do conhecimento, portanto, ensinar nada tem a ver com transferir conhecimento.

Em nosso processo de aprendizagem do movimento, por vezes, encontramos nossas conexões em nosso corpo, e então nos encontramos no ponto alto da onda, noutras vezes, entretanto, nada parece funcionar, não nos sentimos com equilíbrio para mover ou não compreendemos o que o professor quer dizer, estamos então, na parte baixa da curva. Ensinar-aprender, aprender-ensinar desenham-se no processo e atualizam-se continuamente.



**Imagem 1** – Modelo de curvas de aprendizagem feito pela autora em 2019 após ter realizado o seu primeiro módulo no *Klein Technique™ Teacher Certification Program*.

Susan ilustrou esse assunto com a imagem da onda e acrescentou que nós, como professores, devemos corrigir o aluno quando ele estiver ascendendo na curva da onda e não quando ele estiver descendo. Isso me fez refletir o quão comum é, ou pelo menos foi em anos passados, que a educação em dança fosse baseada em corrigir o aluno no seu momento de maior fragilidade em termos de potencial de aprendizagem – como num desequilíbrio, na não coordenação de um movimento, naquilo que era tido como um erro, ou seja, em momentos em que ele ainda não estava pronto para ser corrigido. Dar tempo ao aluno, e se permitir enquanto professor respeitar esse tempo, é um trabalho tão profundo que pode até parecer não visível.

Pode soar estranho que o momento mais adequado ou mais potente para se fazer um comentário, dar uma orientação ou correção se dê quando o aluno está 'indo bem'. Mas é nesse momento que ele será capaz de fazer as conexões necessárias para aprofundar a sua compreensão naquilo que ele está aprendendo a partir do seu corpo, assim, as palavras irão compor sentido ao invés de gerarem frustração e desentendimento. Receber uma direção, uma correção num momento em que estamos abertos para isso, nos amplia a possibilidade do afeto, nos põem em contato com as afecções do nosso corpo.

É na prática, portanto, que os saberes e aprendizados tomam corpo (FREIRE, 2002). É a partir do que conhecemos com o nosso corpo que podemos ensinar a outros corpos e é na experiência da aula, através da repetição dos exercícios, que o aluno vai ser capaz de

produzir conhecimento com seu próprio corpo. As dúvidas surgem da experiência e, portanto, da mudança, e, portanto, do aprendizado.

#### 4. A Klein Technique™

O intuito da Klein Technique™ é o de melhorar a qualidade de vida de bailarinos, evitar e curar lesões e gerar um aprendizado do corpo e pelo corpo de modo integrado (KLEIN, 2010). O trabalho se dá a partir de nosso tecido mais profundo: o osso. Klein Technique™ é uma investigação profunda e lenta que se dá pelo alinhamento e conexão da nossa arquitetura óssea e que tem como consequência a ação da nossa musculatura mais profunda que é também a nossa musculatura de suporte postural, mais especificamente os seguintes grupos musculares: os isquiossurais<sup>11</sup>, o iliopsoas, os seis rotadores externos do quadril e o assoalho pélvico.

A Técnica de Klein ensina os alunos a inervar os músculos profundos do suporte postural (que Klein considera ser o psoas, isquiotibiais, seis rotadores laterais externos e assoalho pélvico) direcionando a gravidade através de marcos ósseos específicos para equilibrar os músculos, o que ela argumenta que só pode ser alcançada se os músculos superficiais não estiverem ativamente contraídos (SALVIATTI, 2016, p.254 - Tradução nossa).

Para acessarmos essa musculatura mais profunda é preciso, em primeiro lugar, encontrarmos o nosso chão, o nosso *grounding*. Para isso, grande parte inicial da aula de *Stretch and Placement* é lentamente dedicada a esse encontro com o chão que oferece consequentemente verticalidade ao corpo. A terra oferece suporte e estabilidade para um aterramento profundo. Trabalhamos a partir de linhas de forças, vetores que dão informação de direção para os nossos ossos, por exemplo: quando iniciamos a aula em pé conectamos os ísquios para baixo através dos calcanhares e continuamos direcionando essas linhas de força para o chão, e ainda mais profundamente em direção à terra.

---

<sup>11</sup> Também conhecidos como posteriores da coxa e Isquiotibias. A escolha por usar Isquiossurais nesse texto se dá porque como em nomenclatura anatômica, a primeira parte do nome da estrutura refere-se à origem e a segunda à inserção do músculo, o termo Isquiotibias é impreciso, uma vez que localiza a origem dos músculos no ísquio e a inserção na tíbia, porém não cita a fíbula que também é porção de inserção desse grupo muscular. Já o termo Isquiossurais, localiza a origem nos ísquios e a inserção na perna (do latim *sura*).

Essa direção que parte dos ossos e vai de um ponto a outro do corpo e continua para o espaço, ativa por consequência, os músculos isquiossurais, que como explicado em nota de rodapé anteriormente, originam-se nos ísquios e inserem-se uma porção no osso da tíbia e outra na fíbula. Por serem músculos profundos, estão intimamente conectados aos ossos, aí se encontra o sentido em operar a partir do que é mais profundo, ao alinhar os ossos, os músculos mais envolvidos com o movimento serão convocados. O corpo poderá se mover com mais função e com menos esforço.

Nas mais diversas práticas corporais feitas por bailarinos, artistas do corpo ou mesmo alguém que não seja das artes do corpo e que esteja em busca de um trabalho corporal, é muito comum que sejam treinados para fortalecer a musculatura mais superficial (como o quadríceps na perna, o bíceps no braço, os glúteos ou mesmo a musculatura abdominal), que é também a mais aparente e a mais fácil de sentirmos 'em ação'. Salvitti (2016) afirma que "a liberação dos os músculos superficiais retidos em um ambiente de aula tranquilo e lento também dá aos alunos a oportunidade de repadronizar e abandonar hábitos de movimento que não os estão mais servindo" (SALVITTI, 2016, p.257. – Tradução nossa).

Segundo a Klein Technique™, se fortalecemos em excesso os grupos musculares mais superficiais antes de encontrarmos nosso tecido ósseo, iremos tornar ainda mais difícil esse acesso ao osso e por consequência teremos mais dificuldade em conectarmos nosso corpo por si só com suas partes e o nosso corpo como um todo e ao chão. Encontrar o chão, aterrar, é também ativar o retorno da energia<sup>12</sup> que enviamos ao chão enquanto estamos em pé, enquanto caminhamos, dançamos, pulamos, movemos.

"A Klein Technique™ foi profundamente influenciada pela fisioterapeuta pioneira da dançaterapia Irmgard Bartenieff<sup>13</sup>, além da quiroprática Barbara Vedder D. C., o osteopata Fritz Smith M. D. e o acupunturista J. R. Worsley D. Ac". (Salvitti, 2016, p.253 – Tradução nossa). Como Bartenieff tem forte referência teórico-prática no trabalho Laban<sup>14</sup>, também fica explícito o conteúdo de Laban em Klein Technique™, principalmente no que diz respeito à espacialidade, às direções do corpo em relação ao próprio corpo e ao espaço, como níveis

---

<sup>12</sup> Nas aulas, Susan Klein se utiliza do termo *Counter thrust*, que é como um 'retorno da energia', um 'contra impulso'.

<sup>13</sup> Irmgard Bartenieff (1900-1981), bailarina, coreógrafa, teórica da dança, terapeuta corporal e pioneira da dançaterapia.

<sup>14</sup> Rudolf Von Laban (1879-1958), artista da dança e teórico da dança, um dos pioneiros da dança moderna na Europa.

(alto-médio-baixo), dimensões (cima-baixo, frente-trás e lado-lado), planos (sagital, vertical e horizontal) e diagonais (união das três dimensões).

O trabalho de Bartenieff está fortemente relacionado aos exercícios de chão em Klein Technique™, porém com uma dose de análise do movimento, sempre localizando no corpo onde se inicia o movimento, para onde ele sequencia e onde é seu ponto final. O interesse pela análise do movimento em Klein Technique™ está em proporcionar clareza na execução do movimento para que isso se transforme num acesso direto às conexões ósseas e gere, por consequência, um movimento eficiente.

As noções de conexão e tensão são extremamente importantes para este trabalho. A Klein Technique™ não consiste num tipo de *release technique*, não é uma técnica de liberação e soltura, segundo Klein (1998), é uma técnica de conexão.

Nosso objetivo não é o de soltar o corpo, mas mais de trazê-lo em relacionamento: todas as partes relacionando-se umas com as outras para compor um todo maior; o todo maior relacionando-se com o sistema maior, o campo gravitacional formado pelo fluxo entre o Céu e a Terra; e finalmente, mas igualmente importante, todos os indivíduos relacionando-se uns com os outros. Para que qualquer relacionamento dê certo, as fluências, o fluxo, a comunicação, o movimento entre as partes deve ser claro. No nível do corpo, o relacionamento de conexão é determinado através e pelo osso (KLEIN, 1998, s/p. – Tradução nossa).

Klein Technique™ é uma técnica de movimento e cura, um modo de propiciar a reeducação de hábitos e padrões corporais que não nos servem mais. Nesse processo de aprendizagem, a conexão é um elemento muito importante para trabalharmos a partir daquilo que aprendemos pelo corpo. Para encontrar conexão, exercitamos liberar nossas camadas mais superficiais, ativando 'o não fazer'. Escolher não usar um músculo ou grupo de músculos é uma ação consciente que nos propicia iniciar um trabalho de profunda conexão em nossos corpos, um trabalho que vem dos nossos ossos. Klein (1998) explica que o modo pelo qual a conexão entre os ossos se dá determina como as relações se dão dentro do corpo e entre o corpo e o todo maior, a natureza. O modo como os ossos se encontram determina e controla a transferência de forças dentro do corpo. Klein Technique™ é um trabalho interessado em promover ativamente as conexões do corpo e gerar longevidade a dançarinos e não dançarinos.

## Considerações finais

A Klein Technique™ é uma técnica que se constitui pela dinâmica aprender-ensinar a partir do que o corpo experimenta, repete e gera como mudança ao próprio corpo. A técnica possui praticamente cinquenta anos de existência e apresenta, ainda hoje, um caminho, uma metodologia de aula pouco aplicada nos ambientes de ensino de dança e de práticas corporais de modo geral. A partir de uma pequena mudança no seu modo de ver o aluno e de ser ver como professora, Susan Klein, propõe não operar a partir do conceito de um corpo de professor como um modelo a ser seguido e de um corpo de aluno que está em busca de um modelo a se seguir. Para tanto, ela refinou a sua fala e o seu olhar para gerar um enunciado de aula cada vez mais simples e preciso para que possibilite ao aluno a prática sem que seja necessário assistir às demonstrações do professor. Isso não significa que um professor de Klein Technique™ não possa recorrer à demonstração como um recurso, porém este é o lugar que ela ocupa nessa técnica: um lugar de ferramenta - não sendo a demonstração *per se*, procedimento imprescindível. Essa simples mudança nos modos de ensinar desmonta um antigo paradigma do ensino em dança que define uma relação modelo e molde entre professor e aluno. Para se gerar direcionamento claro ao aluno, a Klein Technique™ trabalha a partir da estrutura mais profunda e densa do corpo, o osso. A concretude do tecido ósseo permite com que o professor o use para dar direcionamento ao movimento a ser feito na relação entre as conexões que acontecem no corpo e entre corpo e espaço. Ao operar a partir dos ossos, busca-se um alinhamento dessa arquitetura, e um fortalecimento e alongamento da musculatura mais profunda e mais intimamente conectado ao osso. Deste modo, os músculos são ativados como consequência do alinhamento do osso, numa direção que se dá de dentro para fora. Para que seja possível atingir o movimento nessa profundidade, é preciso escolher não usar a musculatura mais superficial. Entendo este “não usar” como uma ação, uma escolha, escolher não ativar uma musculatura - não simplesmente abandoná-la, “relaxar”, mas para chegar até ela por meio de outro caminho, como consequência de um movimento mais interno. Ativar esse modo de mover exige abandonar hábitos antigos, e repetir ‘o mesmo’ movimento até que deste ‘mesmo’ emergja a diferença, ou seja, o aprendizado.

## Referências

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

\_\_\_\_\_, Gilles. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro. Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro. Ed. Graal, 2006.

EUGÊNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. **O Jogo das Perguntas**. Fractal, Rev. Psicol. Vol. 25, nº. 2, Rio de Janeiro, May/Aug. p.221-246, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1984-02922013000200002> . Acesso em: 5 set 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 25.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

KLEIN, Susan T. Harkness Speech. In: KLEIN, Susan T. (Org.). **Klein Technique™: susan klein school of movement and dance**. New York: Copyright ©2005, 2012. p.1-10.

KLEIN, Susan T. **Klein Technique™: susan klein school of movement and dance**. New York: Copyright ©2005, 2013.

KLEIN, Susan T. A movement technique - A healing technique. In: KLEIN, Susan T. (Org.). **Klein Technique™: susan klein school of movement and dance**. New York: Copyright ©2005, 2012. Capítulo 2.

KLEIN, Susan T. **Klein Technique: history**. New York: Copyright ©Susan T Kelin, 2005. Disponível em: < [https://www.kleintechnique.com/kt\\_history.pdf](https://www.kleintechnique.com/kt_history.pdf) >. Acesso em: 06 set 2021.

KLEIN, Susan T. Mission Statment. In: KLEIN, Susan T. (Org.). **Klein Technique™: susan klein school of movement and dance**. New York: Copyright ©2005, 2012. Introdução.

KLEIN, Susan T. **Introduction to Klein Technique**. New York: Copyright ©Susan T Kelin, 1998. Disponível em: < [https://www.kleintechnique.com/kt\\_Intro.pdf](https://www.kleintechnique.com/kt_Intro.pdf) >. Acesso em: 06 set 2021.

MEMANGE, Marco Kawamura. Cisto de Baker. **Revista Brasileira de Ortopedia**, São Paulo, v.46, n.6, p.630-633, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-36162011000600002> >. Acesso em: 5 set 2021.

NADAI, C. Carolina De. **Processos Organizativos em Dança: a singularidade dos designs**. Salvador, 2011. 86f. Dissertação (Mestrado em Dança). Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

NADAI, C. Carolina De. **Gambiarração**: poéticas em composição coreográfica. São Paulo, 2017. 427f. Tese (Doutorado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SALVITTI, Sara M. Considering Klein Technique™: A core stability alternative for contemporary dance education. **Journal of Dance & Somatic Practices**. Vol.8, nº2, p.247-260. 2016. Disponível em: <<https://www.kleintechnique.com/Klein-Technique-Article-by-Sara-M-Salvitti.pdf>>. Acesso em 10 out 2021.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

UDEMY.COM. Disponível em: <<https://www.udemy.com/course/pedagogiadaautonomia/>>. Acesso em: 04 set. 2021. *Curso pedagogia da autonomia: princípios para uma educação ética, humanizada e transformadora*. Curso ministrado por André Azevedo da Fonseca. Veiculado: última atualização em jan. 2019, continuamente veiculado para os alunos que adquirem o curso online. Dur: 5hs (divididas em 4 sessões)

# O CORPO ECRÃ MOVENTE: JANELAS DE UM CORPO VISIVELMENTE MONITORADO

Norma Gabriel Brito (PPGAC-ECA-USP)

E eu me crio com um clique do meu *app*. Apareço em janelas e nelas o Eu, o Tu e o Nós movem-se num *touch*. E quando *send* meu eu (*des*)*app*.<sup>1</sup>

## Introdução

O presente artigo intenta propor certa continuidade a partir da pesquisa realizada no mestrado que abordava a importância do corpo e atuação para cantores de ópera. Almeja-se aprofundar no programa de doutorado, intentando conectar corpo, movimento, ópera, voz e tecnologia: nas possíveis reestruturações e procedimentos de práticas e técnicas em aula para cantores de ópera.

Todavia salta aos olhos o atual momento em que nos encontramos: a COVID-19, a síndrome mundial da saúde<sup>2</sup>, as infinitas quarentenas, o isolamento social (dentro do possível) e o mundo virtual que se tornou o “novo normal”, a partir do ponto de vista “do mercado” que o estabeleceu, nos dando um panorama do quanto as diferenças sociais são patentes, impondo aos menos abastados os maiores riscos, haja vista sua impossibilidade de existir segundo as regras do *online* e o *offline*.

Pós Segunda Grande Guerra Mundial, a mídia global vem se transformando, produzindo e comprometendo cada vez mais o corpo com era digital – esta última com suas inteligências artificiais, robôs, seus *apps* e inúmeras mudanças relevantes, como nos fala a pesquisadora em Comunicação e Semiótica Helena Katz: “[...] da preocupação em identificar os dispositivos e a sua ação em nossas vidas, para a

---

<sup>1</sup> Brincadeira com palavras criada por Norma Gabriel Brito após leitura do capítulo *Corpo Apps* (2015, p. 239) do livro: *Arte & Cognição* Organizado por Christine Greiner e Helena Katz.

<sup>2</sup> Enjeitamos o termo pandemia, uma vez que a COVID-19, dependendo do local e da classe social expõe muitas diferenças em relação ao tratamento utilizado.

percepção de que nossas vidas passaram a ser pautadas pela lógica do aplicativo”<sup>3</sup>. (KATZ, 2015, p. 240). Evidenciando a era digital como pensar corpos cada vez mais comprometidos neste: ecrã movente? Como pensar, qualitativamente, o espaço de aula presente mediado pelo ecrã, uma vez que essa realidade é definitiva nos dias atuais? Como o retorno à aula presencial física, algo que nos é tão caro, implica a relação docente-discente, distanciamento social e o uso de máscaras? Questionamentos que me faço, como docente, observando os meios de produção do ensino mediado pelo ecrã, haja vista, que é uma realidade esmagadora e não há escapatória.

No entanto, se ainda havia uma distância relativa entre virtual e presencial, com o advento da crise mundial sanitária esta distância em um ano e meio praticamente nos apressou e aproximou da tecnologia tornando-nos reféns de uma era midiática, e, que já sabíamos, pois essa vem de um longo tempo, evidenciando e acirrando as diferenças nas classes econômicas, políticas, morais e corporais do mundo tecnicista deixando fissuras sociais profundas.

É nesse contexto - a avalanche social a qual fomos atirados, diante de mais de 600 mil corpos mortos no Brasil frente a uma ausência e ineficácia de políticas públicas sanitárias – é nesse deslocamento, que as aulas virtuais se evidenciam, explicitando ainda mais as diferenças sociais. Pergunto-me: que diálogo se faz possível, em tais condições - isto é, como lecionar aula de corpo e ópera no formato virtual?

Entretanto, como realocar e pensar procedimentos de ensino seguindo os protocolos sanitários: evitar aglomeração, assepsia das mãos e o distanciamento social? Condições tais que nos empurraram para as telas do computador, *iPhones*, *tablets*, evidenciando a lógica da tecnologia, que já existe de longa data - porém com o advento da COVID-19 essa se instaura na vida das pessoas como um organismo vital: torna-se corpo. Corpo apps<sup>4</sup> (KATZ, 2015.p, 239). A pesquisadora Helena Katz fala da lógica do software. Ela nos atenta sobre “corpo apps/vida apps. Apps =

---

<sup>3</sup> Helena Katz é professora, doutora, pesquisadora do programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica e do curso de Comunicação das Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica PUC-SP, onde coordena o Centro de Estudos em Dança – CED.

<sup>4</sup> Título do artigo **Corpo apps: do dispositivo ao aplicativo** contido no livro *Arte & Cognição: Corpo Mídia e Comunicação*, 2015. Organizado pelas professoras, pesquisadoras, doutoras Christine Greiner e Helena Katz.

*applications programs*. Estamos lidando com a vida e com o corpo como se eles fossem “programas aplicados.” (KATZ, 2015. p, 240)

Katz nos chama atenção ao dizer que a partir da lógica dos aplicativos tudo pode ser programado, reestruturado e reordenado: os dispositivos como agentes em nossas vidas. Essa lógica passou a ser extensão de nosso corpo, vive-se sob esta intensa e extensa-ação. E não mesuramos o quanto essa tecnologia tem a capacidade de nos manter conectados em nosso cotidiano, e propositalmente, nos mantendo sempre em estado de alerta ou nova reprogramação.

A partir desta exposição, descreverei como essas inquietações vêm se apresentando em meu processo de aula como docente, há um ano e meio desde que foi decretada a crise mundial sanitária pela OMS (Organização Mundial da Saúde), em 11/03/2020, de COVID-19, enquanto docente comprometida com estudantes de ópera. Como nos fala a pesquisadora, professora, doutora e coreógrafa Helena Bastos<sup>5</sup> “[...] que para cada pessoa que conhecemos, existe um corpo”? (BASTOS, 2003, p. 21) - como pensam ou processam corpo e atuação motivados pelo canto operístico? Pergunto-me como realocar os processos de ensino virtual, uma vez que, a percepção de nossas vidas mudou?

Para tanto elegi o tema de *corpo cantabile* e posteriormente farei algumas considerações acerca dos dias atuais virtuais (*online*) e presenciais.

### **Corpo Cantabile: contaminações de Graham e outras vozes**

Descrever meu processo de aula para cantores se aplica a uma tentativa de encontrar poéticas que auxiliassem e propiciassem novas maneiras e recursos de ministrar as aulas no modo virtual, como por exemplo: aprender e utilizar as plataformas digitais, técnicas de interpretação em vídeo, reajustar as práticas de trabalho corporal, vocal, sensorial e textual que aconteciam em modo presencial.

---

<sup>5</sup> Maria Helena Franco de Araújo Bastos. Pesquisadora, professora, doutora e coreógrafa do Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Coordena o grupo de pesquisa LADCOR (Laboratório de Dramaturgia do Corpo).

Era necessário criar estratégias de condução *online* que pudessem demover (e mover) energia, que colaborassem para o cantor/cantora se conscientizar e localizar corpo-mente, espaço-ambiente - uma vez que não estávamos em sala de aula física, mas sim, na sala, no quarto, na cozinha de nossas casas – e que, ao mesmo tempo, permitissem integrar a mobilidade corpo, voz, ação, pensamento e ecrã.

Adotei o título *corpo cantabile*<sup>6</sup> para os procedimentos aplicados em sala de aula, ainda que de forma virtual, pois se refere a meu sistema de aula em que investigo possíveis correspondências entre práticas: corporal, vocal e atuação, que apresentarei ao longo deste item e que supponho de minha formação artística e experiência como professora e pesquisadora.

Sendo assim, *corpo cantabile* é o corpo cênico deste indivíduo que atua em conformidade com os elementos físicos que constituem o corpo ressoante: cabeça, tronco e membros; é aquele que percebe, ao seu redor, elementos moventes e sonoros, manifestados, harmoniosamente, no corpo, de forma canora e gestual representados por histórias cantáveis.

Ao iniciar os estudos em canto-lírico e música, há vinte anos, já tinha como base o domínio em dança clássica e moderna, especificamente Martha Graham, e, posteriormente, adquiri outras práticas corporais que inseri no meu trabalho, no decorrer de minha carreira, além da formação técnica em teatro. Por isto, sempre entendi que o corpo pudesse prover todo o fazer artístico, desde caminhar até o movimento mais elaborado que se possa realizar.

O corpo interage com a música e se comunica, de forma a exteriorizar processos dinâmicos, rápidos e pré-reflexivos à realização de algo cênico. Entender a coordenação motora implica em um aprimoramento técnico, ocasionando a criação de uma cena ou a organização do corpo com o intuito de despertar e ampliar mobilidades corpóreas que propiciem ao indivíduo a conscientização acerca de sua cognição, uma vez que o corpo é o primeiro a manifestar sensações e sentimentos - o *corpo cantabile* conta e canta histórias.

---

<sup>6</sup> A palavra *cantabile*, originalmente do italiano, é um termo musical que significa cantável ou como uma canção, refere-se à interpretação instrumental ou vocal, como se fosse cantado, tocada de maneira suave.

Assim, apoiei-me na dança da bailarina, coreógrafa moderna norte-americana Martha Graham<sup>7</sup> (1894-1991) por identificar similaridades em seu pensamento quando ela afirma que “a pessoa tem de se permitir sentir, tem de se permitir ser vulnerável, e o seu corpo tem de estar vivo” (GRAHAM, 1993, p. 20).

Uma vez que procuro observar e propor ao corpo do cantor/ cantora, a prática destes princípios, esta técnica colabora para o treinamento físico e traz elementos comportamentais e emocionais pela gestualidade – o que permite evidenciar um corpo mais relacional tanto ao espaço quanto a percepção de outros corpos dispostos em diferentes ambientes e sua organicidade traduzida em movimento, ainda que mediado pela tela. Graham dizia “que seus gestos não eram para serem entendidos, eram pra serem sentidos<sup>8</sup>” (GONÇALVES, 2009, p. 9). Assim sendo, narrarei abaixo, os procedimentos que utilizo em aula.

Regularmente, inicio a aula com meus alunos e alunas em círculo, explicando um dos princípios que constituem a técnica de *Graham*, o sistema do esqueleto humano (ilustrado em livro de anatomia), a respiração, as articulações e a importância dos pés como base que sustenta o corpo. Com os alunos (as) ainda em círculo, peço para que eles cerrem os olhos, buscando imaginar sua estrutura óssea desde os pés até a cabeça, e lentamente, iniciamos a prática de respiração da *Yoga*: inspirando e expirando o ar pelas narinas de forma alternada. Realizo esta prática todas as aulas durante três minutos. Nesta brevíssima atividade, enquanto praticam a respiração, faço uma preleção sobre como sentem o corpo, e em qual estado de ânimo este se encontra.

Em seguida, comento sobre o segundo fundamento de sua técnica, que é a respiração *release*, que ocorre através de movimentos amplos: expansão e contração. Em pé, eles (as) encostam o queixo no peito; deslizam a cabeça e curvam o tronco, em direção aos pés; sempre inspirando/expirando lentamente; e, mantendo os joelhos semi flexionados, buscam aproximar as mãos no chão. Nesta posição, realizam-se duas inspirações/expirações pela boca; em seguida, retornam lentamente, como se desenrolasse o corpo, até a posição inicial do exercício.

---

<sup>7</sup> Martha Graham (1894-1991) é uma bailarina norte-americana, professora de dança, considerada uma das mais importantes artistas do século XX.

<sup>8</sup> GONÇALVES, Maria da Graça Girardi. **Martha Graham**: Dança, Corpo e Comunicação. Dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Sorocaba. São Paulo, 2009.

O outro fundamento é a espiral (*spiral*), que são movimentos que surgem do quadril, em forma de onda, no sentido ascendente, percorrendo a coluna desde a bacia até a cervical, pois Graham falava que “[...] o movimento nunca mente. O corpo é muito estranho. Os Chakras despertam os centros de energia no corpo, como na Yoga Kundaline. O despertar se inicia nos pés e sobe.” (GRAHAM, 1991, p. 89)

Mantenho estas práticas por mais alguns minutos, enfatizando a coluna vertebral como protagonista nesta ação, de modo que estas atividades sejam realizadas dentro dos primeiros dez a quinze minutos de aula com os alunos (as), estabelecendo assim, uma conectividade corporal que denominei: “*olhar para dentro*.”

Esta prática, “*olhar para dentro*”, contribui para que os alunos (as) se concentrem em si mesmos, diminuindo o estresse muscular do cotidiano, gerando conectividade entre o corpo do indivíduo, do coletivo e o espaço físico onde a prática está sendo realizada. Imediatamente após este processo, penso no primeiro passo: mover-se. O ato de mover libera movimentos repetitivos do cotidiano, permitindo uma descarga de energia, gerando novas cognições que surgem entre corpo e os fluxos de pensamento.

Conseqüentemente, penso no ritmo da música, em dinâmicas: forte, fraco, lento e rápido. No outro instante, crio uma partitura corporal, sequências coreográficas para aquecer o corpo e a voz, sempre associada ao *release* e outras práticas de respiração, pois estas são um dos pilares da técnica do canto e também estão contidas na dança de Graham.

Em sua técnica, Graham compara a coluna vertebral a uma árvore. A energia e vigor partem dos pés, e se irradiam pelas pernas, bacia, coluna, braços e mãos em movimentos espiralados e circulares como o tronco e os seixos de uma árvore. Ela também escolheu diversos temas em sua dança, histórias que o corpo narrasse, tais como: mitologia grega, questões sociais, a condição feminina, ritualizações, entre outros.

A dança de Graham abrange tanto elementos dramáticos quanto simbólicos, utilizados como linguagem. Os movimentos são intensificados pela respiração através da contração e da expansão “[...] impulsos bruscos, compulsivos, projeções violentas do ‘corpo inteiro’. Para Graham o ponto de partida do movimento está no tronco, principalmente na região pélvica de onde surge o movimento espiralado e na respiração...” (GARAUDY, 1998 *apud* AZEVEDO, 2012, p. 75).

Para exemplificar, realizo exercícios elaborados por caminhadas contendo súbitas quedas do corpo, desequilíbrios, paradas, torções do tronco que acarretam mudança de direção do corpo, e que também pode vir a ser conduzida pelas mãos do indivíduo ao indicar nova direção. Todos estes movimentos contribuem para alcançar o desejo máximo de um corpo fluido e orgânico, intensificando “as forças vitais manifestas em contínua pulsação” (AZEVEDO, 2012, p.75). Segundo Garaudy<sup>9</sup>:

[...] o ponto de apoio de todos os movimentos está na região pélvica e genital, no centro do qual se agitam os tumultos do sexo. Ali se faz a conjunção entre as duas grandes linhas de forças de toda a vida: vida do indivíduo na respiração, vida da espécie na sexualidade. “A força da projeção externa e sua expressividade dependem da carga destas pulsões primordiais.” (GARAUDY, 1998 *apud* AZEVEDO, 2012, p. 75).

Estes elementos estão presentes na ópera, e, na medida do possível, tento utilizar esta técnica como investigação no processo corporal para cantores de ópera. Observando os princípios e a movimentação na dança de Graham e seu caráter dramático, percebem-se similaridades entre forma e conteúdo como nos recursos musicais utilizados em ópera tais como: o coro, o solo, a formação de duetos e trios.

As semelhanças dos elementos dramáticos contidos na dança da Graham são análogos aos recursos musicais presentes em ópera enquanto conteúdo, como, por exemplo, ao escolher em sua dança trabalhar com o solo e o coro.

Algumas vezes, parte-se de um movimento que destaque a bailarina (o) solista do coro, tal como o movimento de levantar os braços, sendo que a (o) solista, ao executar esta ação se destaca do coro, caminhando em ritmo mais rápido e o coro imita os mesmos movimentos dos braços, como forma de acompanhamento para intensificar a gestualidade que a (o) solista esteja realizando, porém alterando o ritmo entre lento e rápido. Outra maneira também de se utilizar deste mesmo recurso: Graham se utilizará de movimentos espásticos, bruscos, gestos que acentuem um afeto, emoção, um ato de fruição, propiciando a relação espaço-tempo.

---

<sup>9</sup> A citação do autor Roger Garaudy (1913-2012) (um dos pensadores franceses, com formação em filosofia, mais conhecidos no Brasil, autor do livro *Dançar a Vida*) foi apresentada por Sonia Machado de Azevedo em seu livro: *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*.

Análoga ação cênica, em ópera, é a formação na qual solista se destaca do coro e aparece acompanhado pelos instrumentos musicais, que davam apoio harmônico para o drama no texto.

O trabalho com a dança imprime um corpo cênico vivo, ativo e presente em cena para a cantora e o cantor. Percebo como esta prática, pode ser valiosa para o desenvolvimento corporal deste artista, propiciando conexões entre a espacialidade, a plasticidade no movimento, a agilidade, a força, a flexibilidade e a coordenação motora, pois capacita o indivíduo a usar de forma mais eficiente, os músculos esqueléticos (músculos grandes: peitoral maior, costas, coxa), resultando em uma ação global mais eficiente, plástica e econômica. Esse processo permite ao cantor (a), se apropriar do corpo e seu ambiente e conduzir os movimentos mais rudes, por exemplo: tropeçar; e, por lateralidade, perceber o que está predisposto à utilização preferencial de um dos lados: direita ou esquerda.

Conjuntamente a estas práticas, experimentei as ações físicas de *Stanislavski* como possível treinamento de atuação para os cantores, assunto sobre o qual discorrerei com mais afinco no item sobre *Tempo-ritmo*. Todavia, faço um brevíssimo comentário aqui: através destes treinos, verifiquei maior atenção por parte dos alunos (as) sobre o processo para elaborar uma personagem dramática através das ferramentas corporais acima citadas, possibilitando a percepção dos impulsos internos e externos que surgem no corpo, na cena e no coletivo, ou seja, de forma relacional.

Estes elementos estão presentes em meu processo de aula presencial, o qual foi aplicado até o início de março de 2020, antes da primeira quarentena que nos levou ao isolamento social, a partir da declaração da crise sanitária mundial. Na medida do possível, tento utilizá-los, ou melhor, adaptá-los, em aula *online* como investigação no processo deste *corpo app* que estou percebendo. Embora neste momento de interação virtual, o que se estabelece é o indivíduo retirado do contato com o coletivo e o quanto isto abala sua relação com o outro, todavia, paradoxalmente, o coletivo está presente, porém virtualmente.

Vejo-os e sou vista através do ecrã, mas não há contato físico. O sentido parece se manifestar pelo audiovisual, ou melhor, aquilo que ouço e vejo, eu adapto, e elaboro na forma de pensamento que se transforma em movimento, o mover-se

parece se realizar pela ação vocal. Através da minha articulação vocal, as palavras parecem tatear os corpos dos alunos e alunas, por exemplo, quando explico o proceder de uma cena, sua movimentação, a direção do olhar, o posicionamento do corpo diante do monitor, o espaço em que cada estudante escolhe para fazer e assistir a aula.

A percepção se dá, muitas vezes, pelo contorno do que suponho ser a parte, do todo que me é possível ver, ou seja, seus contornos são percebidos e muitas vezes se realçam através do espaço em que os corpos estão localizados: a cozinha, a sala, o quarto e a iluminação que altera a fisionomia. De forma que esses parecem estar sob uma moldura elegendo o que deve ser percebido ou sentido.

Sentido e forma, na tela, tornam-se um novo lugar de conhecimento. O contato com uma nova informação promove mudanças tais como: a relação espaço-tempo é mais ágil e evidente. O corpo, bidimensional, tem que se interagir com a câmera dentro de um espaço determinado: o enquadramento. E essas alterações mudam a cada instante tanto a relação do corpo, da movimentação e a forma de pensar dos alunos e alunas, quanto a mim professora ao propor um exercício prático: seja a leitura de um poema, um gesto, um jogo ou um improviso cênico, tenho que dispor da linguagem de vídeo e iluminação.

De forma que esta proposição parece ter a lógica de um aplicativo, como se o aluno ou aluna tivesse que “baixar” essas práticas, ou informações, e num primeiro momento há uma ação física, desorganizada, porém num instante posterior essa mesma se reorganiza para uma lógica de dispositivo: remoto controle.

Ocorre uma série de transformações cognitivas diante do computador, transformando nosso comportamento “e, como continuamos a trocar com os ambientes, e estamos nos transformando sempre, a troca será de outra maneira, e corpo e o ambiente também vai mudando.” (KATZ, 2015. p. 146)

Helena Katz, como organizadora do livro *Arte & Cognição*, nos apresenta a proposição de uma “epistemologia do software”, “pois atribui ao software o papel de modificador do nosso modo de conhecer e, portanto, de produzir conhecimento<sup>10</sup>.” (MANOVICH, 2013, p. 338 *apud* KATZ, 2015, p. 243)

---

<sup>10</sup> A citação de MANOVICH, Lev ( autor do livro *Software Takes Command*. New York, Londres: Bloomsbury, 2013). Foi apresentado por KATZ, Helena no livro *Arte& Cognição* de (2015).

O uso das mídias e aplicativos vêm ampliando, modificando e trazendo novas maneiras de produzir sentidos. As tecnologias parecem pertencer à ordem do “existe para”, e, aos poucos com o uso intensificado e constante, do nosso computador, *smart phone*, *tablets*, e etc. Aos poucos, tudo e todos gradualmente, se “coisificam” e, pouco a pouco, tudo vira “coisa”, as pessoas, suas atitudes, escolhas, opiniões, basta um *touch*<sup>11</sup>.

É a confirmação de que as trocas de um corpo (humano) com outro corpo (o da máquina) são trocas com transformação, e o que lhe parece ser apenas exteriores (os equipamentos), se ‘carnificam’ em corpo. (KATZ, 2015, p. 246).

Essas tecnologias estão inseridas há muito tempo nas relações humanas, apenas não nos dávamos conta de tamanha interferência em nosso cotidiano. Nessas condições como pensar a fruição do corpo, o movimento estabelecido a partir de variações entre corpos distintos: o corpo (humano) e outro corpo (a máquina)? Como nos atentarmos a esse mundo *apps* e suas aceleradas transformações e enfrentamentos que nos cotejam? Notoriamente a velocidade é um imperativo. Diante de tais variações e condições que corpo, que vozes e atuação para cantores de ópera se propiciam na tela?

## Tempo-Ritmo: ciclos de passagem

A música é um princípio organizador da ação cênica. “[...] A música é o meio artístico essencial da ópera, o meio que arca com a responsabilidade final pela articulação do drama.”<sup>12</sup> (KERMAN, 1990, p. 250). Ela determina o tempo dos acontecimentos na cena, sugerindo um ritmo em que nada se assemelha ao mundo cotidiano, ele aparece em oposição à vida real, causando a sensação de já se ter estado num lugar no qual nunca se esteve, como acontece nos sonhos.

---

<sup>11</sup> KATZ, Helena. Corpo mídia é sinônimo de corpo e o uso desse conceito tem por fim enfatizar a não existência de um corpo pronto, no qual as transformações ocorrem dentro dele. Corpomídia quer dizer que o corpo é mídia do que está nele se passando em tempo real. (2015, p. 246).

<sup>12</sup> KERMAN, Joseph (1924-2014) foi musicólogo, crítico, professor de música na Universidade da Califórnia em Berkeley, é autor entre vários livros, de **A Ópera Como Drama**.

Numa cena de ópera, a passagem do tempo se mostra através do corpo que age musicalmente, pois toda ação deve estar em conformidade com o tempo-ritmo, de modo que cantores (as) devem estar em acordo com a partitura<sup>13</sup>

Para realizar um desenho plástico simples, claro, concentrado, baseado sobre um princípio de economia, capaz mesmo de definir um traço pela orquestra, e até de completar a partitura e, portanto de introduzir uma espécie de diálogo com ela. (PICON-VALLIN, 1989, p. 35-36 *apud* GRUPO TEMPO, 2018).

A música em movimento cria atmosferas, ou melhor, potencializa o corpo cênico que vivencia a relação tempo/espço/ambiente. O mover-se musicalmente no espaço gera ciclos que possibilitam a ligação ou a comunicação em sequência de ações musicais interpostas entre cenas ou tema, criando a dramaturgia musical “[...] os *tempi* e as modulações que ditamos jogos de cena.”<sup>14</sup> (Idem, 1989, p. 35).

Stanislavski<sup>15</sup> (1863-1938) grande ator, diretor, professor russo, organizador do método de atuação encontrou, na ação rítmica, uma nova forma de ampliar seus estudos teóricos a respeito da atuação, e principalmente, em relação a cantores de ópera, ele diz que “[...] O tempo e o ritmo da ação devem estar em consonância com a música. [...] A maioria deles (os cantores) canta num só tempo e ritmo, anda pelo palco em outro, num terceiro agita os braços e num quarto sente.” (STANISLAVSKI, 1989, p. 514).

Como foi apresentado na introdução acima, emprego na pesquisa, a prática do Método das Ações Físicas de Cosntantin Stanislavski, sem suprimir as ideias do mestre russo, justamente por ser o criador da metodologia de atuação e ser relevante à pesquisa. Todavia, após perceber haver no livro *O Ator-Compositor*, de Matteo Bonfitto, uma maior acessibilidade e compreensão sobre o método de Stanislavski,

---

<sup>13</sup> PICON-VALIN, Beatrice, artigo, A música no jogo do ator meyerholdiano. (1989). Publicado pelo Grupo Tempo. Disponível em: [HTTP://www.grupotempo.com.br/tex\\_musmeyer.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html) Acesso em 12/07/2018, às 00:38 (In: **Le jeu de l'actor chez Meyerhold ET Vakhtangov**, Laboratoires d'études theatrales de l'Université de Haute Bertagne, Études& Documents, T.III, Paris, 1989, págs. 35-36. Tradução de Roberto Mallet).

<sup>14</sup> PICON-VALIN, Beatrice, artigo, A música no jogo do ator meyerholdiano. (1989). Publicado pelo Grupo Tempo. Disponível em: [HTTP://www.grupotempo.com.br/tex\\_musmeyer.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html) Acesso em 12/07/2018, às 00:38 (In: **Le jeu de l'actor chez Meyerhold ET Vakhtangov**, Laboratoires d'études theatrales de l'Université de Haute Bertagne, Études& Documents, T.III, Paris, 1989, págs. 35-36. Tradução de Roberto Mallet).

<sup>15</sup> Serguei Constantin Stanislavski (1863-1938), grande homem do teatro russo; ator, diretor e professor. Fundador do TAM (Teatro de Artes de Moscou) e criador do método de atuação para atores.

adotei a perspectiva deste autor, uma vez que, por ela, pude compreender com maior percepção os conceitos teóricos, e entendimento para aplicação dos exercícios e análise textual para atuação de cantores de ópera.

Não obstante, quero ressaltar que, conjuntamente a estes comentários, há também a questão da formação cênica do cantor (a) de ópera e que considero ser relevante porque interfere diretamente na sua atuação. Comentarei, sucintamente, apenas o aspecto, o qual, acredito, seja um obstáculo ao entendimento e à assimilação das linguagens cênicas para cantores.

O aperfeiçoamento em artes cênicas para este artista se apresenta de forma incompleta, pois não há treinamento musical de forma justaposta a representação teatral. Nas escolas de música que eu pesquisei, na cidade de São Paulo<sup>16</sup>, seja de formação técnica ou graduação em canto é de (8) semestres e o curso técnico de (4) semestres. Outro aspecto importante que chama minha atenção relaciona-se à formação deste artista no que concerne à idade. O cantor ou cantora são admitidos no curso de canto muito jovens e já tendo que apresentar conhecimentos musicais específicos, porém, ainda não possuem treino de atuação e nenhuma experiência artística, e na maioria dos casos, lhes é cobrado tal feito.

Na medida em que estudantes de ópera procuram buscar algum saber cênico, por vezes, sua referência de estudo nesse campo está diretamente associada a reprodução de algum artista renomado, e, por vezes, se remete a assistir DVDs e Youtubes contendo gravações, masterclass de montagens operísticas realizadas nas grandes casas de ópera estrangeira, e não raro, na maioria dos casos, recorrem à imitação das formas corporais e até vocais, como, por exemplo: o andar, gestos, olhares, de cantores com reconhecimento midiático do público de ópera.

---

<sup>16</sup> Realizei breve pesquisa na cidade de São Paulo, por atuar neste município e também porque, na instituição na qual sou docente, recebemos inscrições de muitos alunos oriundos do interior do Estado de São Paulo, a respeito da disciplina de corpo e atuação nas graduações e escolas técnicas ou conservatórios. Pesquisei que a Escola Municipal de Música possui disciplina de corpo no curso de Estúdio Ópera, uma vez por semana; na Faculdade de Música ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), há a disciplina: Práticas, percepções e poéticas corporais e a performance vocal I, vocal II, vocal III e vocal IV respectivamente no 3º e 4º anos do curso letivo realizada uma vez por semana 4h/aula; na FMU FIAM-FAAM (Faculdades Metropolitanas Unidas), possui a disciplina Expressão Corporal aplicada somente no terceiro semestre, por um período de duas horas/aula; na UNESP (Universidade do Estado de São Paulo) há uma disciplina: Optativa em Ópera duas vezes por semana com duração de 3h/aula e integrando outras Faculdades do Instituto de Artes da UNESP como por exemplo: Áudio Visual, Artes Cênicas, UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas)

Tal situação advém, exatamente, do fato das instituições musicais não compreenderem a necessidade e urgência do trabalho corporal e de atuação como parte integrante e imprescindível à formação artística deste artista de ópera, justaposta à musical.

Sendo assim, concluo esta apresentação reiterando que o corpo age musicalmente em cooperação com o texto, voz e a respiração.

A música, com auxílio da respiração, provoca inflexões vocais e, por conseguinte, corporais, exprimindo sentimentos e sensações tanto no cantor (a) quanto na plateia ajudando a descrever “quem” é a personagem e o “que” está fazendo, desse modo a música, como ação, existe no tempo e articula o tempo. (KERMAN, 1990, p. 251).

## Considerações finais

Embora o corpo seja compreendido como ambiente de atravessamento da relação entre o ser humano e o mundo, o afeto e a escuta parecem ser, nesse momento, o meio de aceder à experiência corporal, já que “o movimento não está somente ligado ao que pensamos, mas também ao que fazemos no mundo”.<sup>17</sup>

Nesta observação e vivência como docente, pesquisadora e artista, para mim, o foco maior foi perceber a experiência a qual estamos vivenciando nos dias atuais. Absolutamente tudo tem que ser adaptado: como olhar, como escutar, como compreender o corpo por detrás da tela seja um exercício caro. Como nos fala a professora doutora pesquisadora e psicóloga Thabata Telles<sup>18</sup> “escutamos com o corpo, não somente com o ouvido.”

O fato de estarmos diante da tela angustia, incomoda porque o ser humano é um ser sociável. Sentimos falta de nos relacionarmos: apertar a mão, dar um abraço, um beijo e tantos outros gestos afetuosos. A socialização entre as pessoas devolve a possibilidade do encontro e de manifestar vontades, sentido de pertencimento ou

---

<sup>17</sup> Frase anotada pela autora deste artigo copiada em aula, citada pela professora, doutora, psicóloga e pesquisadora Thabata Castelo Branco Telles em aula no dia 11/08/2020 a respeito de corpo e fenomenologia sob olhar do filósofo e professor Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

<sup>18</sup> Thabata Castelo Branco Telles. Pesquisadora de Pós-Doutorado na Faculdade de Filosofia Ciências Social e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP/EEFERP) e no Institut des Sciences Du Sport-Santé de Paris (URP3625 I3SP- Université Paris-Descartes). Professora, doutora em psicologia da (FFCLRP-USP/FAPESP) Pesquisadora em filosofia (Fenomenologia nos Arquivos Husserl-Paris). Citação foi referida em aula dia 18/08/2020.

não, e, que se estabelece através da relação, e por isso, o imbricamento espaço-lugar está implicado.

Através desta explanação procurei problematizar e trazer à luz pensamentos, incômodos que me perseguem a respeito do trabalho de corpo, voz e atuação do artista de ópera em aulas no formato virtual. Este assunto não se encerra aqui. Conhecer o corpo passa por ações, moveres com propósito. Pode ser ação de um corpo que canta, a ação de um corpo que declama, assim como a ação de um corpo estudando. Em ação o corpo se modifica, assim como nossos pensamentos. Tudo é um *continuum* entre dentro e fora, as conexões vão se dando por contaminações. Se os ecrãs são os mediadores, no processo de ensino-aprendizagem, precisamos ser pacientes para compreender como estas interferências se dão e no que isso implicará na formação de um cantor de ópera.

## Referências

AZEVEDO, de Machado Sônia. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator.** – São Paulo: Perspectiva, 2012. - (Estudos; 184)

BASTOS, Maria Helena Franco de Araújo. **Variâncias: o corpo processando identidades provisórias.** São Paulo, 2003. 136 f. Tese de Doutorado em Comunicação pelo Programa de Estudos em Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

BONFITTO, Matteo. **O Ator-Compositor.** - São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRITO, Norma Gabriel. **O Ator do Drama Musical: a importância do trabalho de corpo e atuação para o cantor de ópera.** São Paulo, 2018. 138 f. Dissertação de Mestrado em Artes na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo- (ECA-USP). Orientador Prof. Dr. Fábio Cardozo de Mello Cintra.

DIE ZAUBERFLÖTE (A Flauta Mágica) de Wolfgang Amadeus Mozart (Compositor) Emanuel Schikaneder (Libreto). Montagem, preparação cênica, encenação e direção de Norma Gabriel. Produção e realização: Governo do Estado de São Paulo. Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Theatro São Pedro. EMESP-Tom Jobim (Escola de Música do Estado de São Paulo). Participação dos alunos e alunas de ópera da Academia de Ópera do Theatro São Pedro. Realizado em setembro de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yomk-vv-Q3E>

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Editora Nova Fronteira. São Paulo. 1980.

GONÇALVES, Maria da Graça Girardi. **Martha Graham: Dança, Corpo e Comunicação**. Sorocaba-SP, 2009. 144 f. Dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Sorocaba.

GRAHAM, Martha. **Memória do Sangue**. Martha Graham; tradução Cláudia Martinelli Gama. - São Paulo: Siciliano, 1993.

GREINER, Christine. Organização KATZ, Helena. **Arte & Cognição: Corpomídia, Comunicação, Política**. São Paulo: Annablume, 2015.

KERMAN, Joseph. **A Ópera Como Drama**. Tradução autorizada da edição norte-americana revista, publicada em 1988 por University of California Press, da Califórnia, EUA. Copyright 1990 da edição em língua portuguesa: Jorge Zahar Editor Ltda.

PICON-VALIN, Beatrice, artigo, **A música no jogo do ator meyerholdiano**. Publicado pelo Grupo Tempo. Disponível em: [HTTP://www.grupotempo.com.br/tex\\_musmeyer.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html) (In: Le jeu de l'actor chez Meyerhold ET Vakhtangov, Laboratories d'études théatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents, T.III, Paris, 1989, págs. 35-36. Tradução de Roberto Mallet).

STANISLAVSKI, Constantin. **Minha Vida na Arte**. Tradução de Paulo Bezerra. Editora Civilização Brasileira- 1989. Moscou: Editora Iskusstvo, 1988.

\_\_\_\_\_. **A Preparação do Ator**. Impresso no Rio de Janeiro, 1995. Tradução de Pontes de Paula Lima 12ª Edição. Editora Civilização Brasileira.

TELLES, Thabata Castelo Branco. MOREIRA, Virgínia, artigo, **A lente da fenomenologia de Merleau-Ponty para a psicopatologia cultural**. Publicado pelo. <http://ojs.bce.unb.br/index.php/revistapt/article/view/20955> Psicologia: teoria e pesquisa. Abr-Jun, 2014, vol 30 n. 2, PP.205-212. Universidade de Fortaleza (UNIFOR) Brasil.



**AUTORES**

**Helena Bastos** (Maria Helena Franco de Araujo Bastos) (PPGAC da ECA/USP): Codiretora do Grupo Musicanoar, fundado em 1992. Bailarina e coreógrafa. Título de Livre Docente em Dança Contemporânea, professora na graduação e pós-graduação, coordenadora do Laboratório de Dramaturgia do Corpo - LADOR (2006) da ECA/USP. E-mail: [helenabastos@usp.br](mailto:helenabastos@usp.br)

**Helena Katz:** (PUC-SP) Professora na PUC-SP, fundadora e coordenadora do CED-Centro de Estudos em Dança, foi crítica de dança por 40 anos (1977-2017). Desenvolve a Teoria Corpomídia em parceria com Christine Greiner, também professora na PUC-SP.

**Laura Junqueira Bruno** (LADCOR, ECA/USP): Artista da dança contemporânea, mestre e doutora em artes pela ECA – USP e integrante do grupo de pesquisa LADCOR do PPGAC, coordenado pela Profa. Livre Docente Helena Bastos, que orientou sua dissertação e tese. E-mail: [laubruno@gmail.com](mailto:laubruno@gmail.com)

**Camila de Moura Venturelli** (LADCOR - PPGAC/ECA/USP): Bailarina, coreógrafa, pesquisadora e professora. Mestre em Artes Cênicas pela USP, bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC-SP. Desde 2016, integra o LADCOR - Laboratório de Dramaturgias do Corpo, coordenado por Helena Bastos, e desenvolveu pesquisa de mestrado com sua orientação. Fundou e coordena o Laboratório de Manuseio Coreográfico e atua em parceria com outros artistas e coletivos. E-mail: [camila.venturelli@gmail.com](mailto:camila.venturelli@gmail.com)

**Ilana Cunha Elkis** (LADCOR - PPGAC/ECA/USP): Bailarina, coreógrafa, professora e pesquisadora em dança. Mestre em Artes Cênicas pela USP com orientação de Ferdinando Martins. Desde 2017, participa do LADCOR - Laboratório de Dramaturgias do Corpo, coordenado por Helena Bastos. Tem Bacharelado e Licenciatura em Dança pela faculdade Anhembi Morumbi. É diretora e coordenadora do BOIA Plataforma de Dança, e atua há dez anos como artista em parceria com o Núcleo Cinematográfico de Dança e o Silenciosas, em São Paulo. E-mail: [elkisolana@gmail.com](mailto:elkisolana@gmail.com)

**Tatiana Melitello Washiya** (LADCOR, PPGAC/ECA/USP): Dançarina, coreógrafa e professora, com pesquisas direcionadas à dança contemporânea, performance, texto e cena. Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela (ECA/PPGAC/USP-SP) sob a orientação da Profa. Livre Docente Helena Bastos. Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo. Licenciada em Artes. Formada em Pilates atuando como instrutora desde 2006. Licenciada em Educação Física. Integrante do LADCOR. E-mail: [tmelitello@gmail.com](mailto:tmelitello@gmail.com)

**Thábata Marques Liparotti** (LADCOR/ DINTER UFS-USP): Doutoranda, sob orientação da Profa. Livre Docente Helena Bastos, do PPGAC da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAC-ECA-USP); compondo um intercâmbio interinstitucional DINTER ECA-USP/UFS. Docente do departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Integrante do LADCOR. Pesquisadora-artista-educadora, montanhista-dançarina, mãe, filha, neta, artífice, costureira e bordadeira, graduada em dança, mestre em comunicação e semiótica. E-mail: [thabataliparotti@academico.ufs.br](mailto:thabataliparotti@academico.ufs.br)

**Vanessa Macedo** (LADCOR - PPGAC/ECA/USP): Coreógrafa, diretora e bailarina da Cia Fragmento de Dança, fundada na cidade de São Paulo no ano de 2002, e uma das gestoras do Kasulo Espaço de Arte. Integrante do LADCOR - PPGAC/ECA/USP, mestre em artes pela UNICAMP, doutora em artes cênicas pela ECA/USP e pós-doutoranda nessa mesma instituição sob a supervisão da Profa. Livre Docente Helena Bastos. E-mail: [nemacedo@hotmail.com](mailto:nemacedo@hotmail.com)

**Edicléia Plácido Soares** (Mestranda UNESP): Artista da dança. Primeira presidenta mulher da Cooperativa Paulista de Dança. Mestranda em Artes pela Instituto de Artes da UNESP. Educadora do movimento somática. Diretora e bailarina do Menos 1 Invisível Núcleo de Dança. Integrante do LADCOR sob a coordenação da Profa. Livre Docente Helena Bastos, desde março de 2020. E-mail: [cleiabanco@gmail.com](mailto:cleiabanco@gmail.com)

**Marcial Lourenço Macome** (LADCOR/PPGAC/ECA-USP): Licenciado em Teatro pela Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC da ECA/USP sob orientação da Profa. Livre Docente Helena Bastos. Membro do LADCOR/ Laboratório de Dramaturgia do Corpo do PPGAC da ECA/USP desde 2019. É membro do Coletivo Legítima Defesa onde tem se configurado um lugar de criação e pesquisas artísticas e estéticas. E-mail: [marcialmacome@hotmail.com](mailto:marcialmacome@hotmail.com)

**Murilo Moraes Gaulês** (Doutorando, PPGAC/ECA/USP): É terrorista, educador, pesquisador, antiproibicionista e abolicionista penal. Integra o Laboratório de Dramaturgia do Corpo - LADCOR. Doutorando em Artes pela ECA/USP sob orientação da Profa. Livre Docente Helena Bastos, onde pesquisa arsenais de resistência em arte na luta de corpos dissidentes e minorizadas. É co-fundador da CiA dXs TeRrOriStAs, coletivo de terrorismo poético que atua na periferia norte de São Paulo. Integra o LADCOR desde janeiro de 2021. E-mail: [murilogaules@gmail.com](mailto:murilogaules@gmail.com)

**Diego Marques** (Universidade de São Paulo): Performador, professor e pesquisador. É integrante do Coletivo Parabelo desde 2005. Bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC/SP (2014). Mestre em Artes pelo IA/UNESP (2017) com orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Carminda Mendes André. Doutorando em Artes Cênicas pelo PPGAC da ECA/USP com bolsa FAPESP (2018) com orientação da Prof.<sup>a</sup> Livre Docente Helena Bastos. É integrante de Pesquisa LADCOR (2018). Participa do Núcleo Vera Sala artista pesquisador convidado desde 2015. E-mail: [diegoalvesmarques@hotmail.com](mailto:diegoalvesmarques@hotmail.com)

**Carolina Camargo De Nadai** (LADCOR - ECA/USP): Doutora em artes pelo PPGAC da ECA/USP sob a orientação da Profa. Livre Docente Helena Bastos. Mestre em dança pela UFBA e bacharel/licenciada em dança pela UNESPAR/FAP. Como artista da dança se interessa por técnicas voltadas à consciência corporal, (re)educação postural, cura e composição. Atua principalmente como professora, preparadora e terapeuta corporal. Atualmente integra o Klein Technique™ Teachers Certification Program e grupo de pesquisa LADCOR. E-mail: [cacadenadai@gmail.com](mailto:cacadenadai@gmail.com)

**Norma Gabriel Brito** (PPGAC-ECA-USP): Doutoranda sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Livre Docente Helena Bastos. Título de Mestre em Artes Cênicas sob orientação do Prof. Dr. Fábio Cintra. Ambos pelo PPGAC ECA-USP. Integrante do LADCOR desde 2020. Formada em música na FIAM-FAAM. Estudou na Martha Graham School Dance NY. Atuou no CPT (Centro de Pesquisas Teatrais) de Antunes Filho. Atriz do grupo As Meninas do Conto. Professora de corpo e atuação da EMESP-Tom Jobim (Escola de Música do Estado de São Paulo). E-mail: [normagabriel@usp.br](mailto:normagabriel@usp.br)



São Paulo  
2021

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO